



**ИМРЕ  
КАЛЪМАН**

©



# ИМРЕ КАЛЬМАН

*Сборник статей и воспоминаний*



*Москва*

*Всесоюзное издательство  
„Советский композитор“*

*1980*

*Составление,  
перевод с немецкого  
и вступительная статья  
В. Савранского*

**ИБ № 1640**

**ИМРЕ КАЛЬМАН**

**Сборник статей и воспоминаний**

*Составитель Савранский Вольф Самойлович*

Редактор А. Курцман. Художник В. Локшин. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Курасова. Корректор А. К а г а н о в и ч. Сдано в набор 5/VI—79 г. Подп. к печ. 11/III—80 г. А-10205. Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Печ. л. 6,81. Условные 11,45. Уч.-изд. л. 11,25 (с вкл.) Тираж 15 000 экз. Изд. № 5113. Зак. 464. Цена 80 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южно-портовая ул., 24.

Оцифровка - Давид Титиевский, сентябрь 2016 г., Хайфа

К 90105—172  
082(02)—80 482—79 4905000000

© Издательство  
«Советский композитор», 1980 г.

## ИМРЕ КАЛЬМАН

Кальман — одна из крупнейших композиторских фигур в истории оперетты. Вот уже седьмой десяток лет его лучшие творения живут интенсивной сценической жизнью на подмостках множества театров, составляя золотой фонд их репертуарных планов и не проявляя ни малейших признаков художественного увядания. Мелодии «Сильвы», «Марицы», «Принцессы цирка», «Фиалки Монмартра» завоевали огромную популярность на радио и телевидении, они широко звучат на концертной эстраде и с дисков грампластинок.

Автор симфонических произведений, песен и популярных эстрадных шлягеров, лауреат премий имени Роберта Фолькмана и Франца-Иосифа Имре Кальман дебютировал 22 февраля 1908 года на сцене Будапештского театра комедии своим опереточным первенцем «Осенние маневры». Уже спустя год это произведение увидело свет рампы знаменитого венского «Театра ан дер Вин», а его музыкальные фрагменты сразу стали модной новинкой репертуара многочисленных оркестров, инструментальных ансамблей и капелл.

«Я сидел в кафе Пратера в Вене, — вспоминает первый биограф композитора Юлиус Бистрон. — Вдруг оркестр заиграл незнакомый мне грустный вальс. Все кафе начало напевать его. Я спросил у кельнера, что это за вальс.

— Как, вы не знаете? — воскликнул кельнер. — Это номер из оперетты «Осенние маневры» какого-то Кальмана.

И кельнер запел вместе с оркестром и всей публикой.

По дороге я встретил отряд солдат. Впереди шел оркестр и играл марш. Публика на тротуаре подпевала.

— Что это за марш? — спросил я.

— Это марш из новой оперетты «Осенние маневры», — последовал ответ<sup>1</sup>.

Вслед за Будапештом и Веной «Осенние маневры» завоевывают опереточные подмостки Гамбурга и Берлина, Нью-Йорка и Лондона, Стокгольма, Генуи, Марселя, Праги... Первое, далекое от совершенства творение 26-летнего Кальмана вызывает не только восторженную реакцию публики, но и оживленные комментарии прессы, среди которых наиболее характерно высказывание одного из венских критиков:

«Новая оперетта — это не оперетта. Это не комедия, не фарс, а какая-то смесь, которой трудно дать определенное название. В ней все венгерское: сюжет, большая часть музыки и психология действующих лиц. Великолепно мастерство, с которым написаны военные марши, исключительно понравившиеся публике»<sup>2</sup>.

Таким образом, уже опереточный дебют Имре Кальмана отмечен чертами, свойственными его творческому облику вообще: элементами новаторства и драматизма («не оперетта, не комедия, не фарс»), сочетанием композиторского мастерства и широкой доступности, венгерским национальным колоритом. И если «Осенние маневры» открывают собой период творческого взлета Кальмана, то в той же мере успех и международный резонанс этой оперетты представляют собой закономерный результат предыдущего, начального этапа жизненной и творческой биографии композитора.

Беззаботное и безмятежное детство, насыщенное романтически восторженным восприятием природы одного из живописнейших уголков Европы и радостью общения с народной музыкой, наложило свой яркий отпечаток на формирование композиторской индивидуальности будущего создателя «Сильвы». Именно здесь корни той страстной и непоколебимой приверженности

---

<sup>1</sup> Цит. по статье Г. Ярона «Имре Кальман». — Музыкальная жизнь, 1962, № 20, с. 14.

<sup>2</sup> Там же.

композитора к народно-национальному началу, которое дало право искусствоведам именовать его «князем чардаша»<sup>1</sup> и «венгерским гением оперетты»<sup>2</sup>.

Столь же серьезно воздействие на характер творческой личности Кальмана и его трудной юности, связанной с финансовым банкротством отца, вынудившим семью влачить жалкое, полунищенское существование. Материальные невзгоды и моральные страдания, выпавшие на долю юноши, стали одним из истоков того драматизма, которым пронизано все его творчество; как известно, «до Кальмана оперетта не знала столь широко и углубленно развернутых драматических ситуаций»<sup>3</sup>. В личном плане результатом тяжелых переживаний юности стало мрачное восприятие мира, сделавшее автора искрящихся задором и жизнерадостностью мелодий «вечным, неисправимым пессимистом»<sup>4</sup>. «Насколько искрящейся и удивительно легкой, подчас даже легкомысленной выглядит его музыка, настолько трудно и серьезно воспринимал он жизнь. Легкая рука — и тяжелое сердце»<sup>5</sup>.

Случайным кажется обращение Кальмана к оперетте; в то же время закономерны и его первоначальный, и последующие успехи в этом жанре. Хорошая профессиональная школа, полученная в классе композиции профессора Будапештской академии музыки Ганса Кёслера; многогранное творчество в сфере симфонической музыки, песни и эстрадного искусства, составляющих три важнейших компонента музыкально-жанровой структуры оперетты; незаурядное литературное дарование, проявившееся не только в годы работы в газете «Пешти напло» и в мемуарах, но, прежде всего, в процессе творчества и во взаимоотношениях с либреттистами; наконец, яркий мелодический и музыкально-сценический талант — таковы те основные факторы, которые дали возможность Имре Кальману подняться до

---

<sup>1</sup> Grun В. Kulturgeschichte der Operette. Berlin, 1961, S. 429. Далее: Грун В. История оперетты.

<sup>2</sup> Фалькович Е. Татьяна Шмыга. М., 1973, с. 63.

<sup>3</sup> Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л; М., 1937, с. 181. Далее: Янковский М. Оперетта.

<sup>4</sup> Kalman V. Mein Leben mit Emmerich Kalman. Bayreuth, 1966, S. 61. Далее: Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом.

<sup>5</sup> Там же, с. 19.

уровня одной из высочайших вершин, достигнутых искусством оперетты за более чем вековой путь ее развития.

Неожиданное для самого Кальмана сенсационное шествие его «Осенних маневров» по опереточным подмосткам всего мира окрылило композитора, и уже в марте 1910 года сначала в Будапеште, а затем в Вене («Бюргер-театр», 10 ноября 1911 года) появляется на свет его вторая оперетта «Отпускной солдат» («Хороший товарищ»), которая, впрочем, выдерживает всего лишь 75 представлений и бесследно сходит со сцены...

Размышляя над причинами триумфа «Осенних маневров» и неуспеха «Отпускного солдата», Кальман пришел к выводу, что наиболее привлекательным элементом его первой оперетты был не ее военный сюжет, а венгерский народный колорит музыки. И когда венские либреттисты Юлиус Вильгельм и Фриц Грюнбаум предложили ему пьесу под названием «Цыган-премьер», композитор не только дал свое согласие, но и с необычайным энтузиазмом взялся за работу. «С этим произведением связаны прекраснейшие дни моего композиторского существования»<sup>1</sup>, — вспоминал Кальман много лет спустя.

11 октября 1912 года в венском «Иоганн Штраус-театре» состоялась премьера «Цыгана-преьера» со знаменитым Александром Жирарди в заглавной роли, которая прошла с триумфальным успехом и создала ее автору мировое имя.

«Оперетта прозвучала как взрыв бомбы, и в течение ночи «Иоганн Штраус-театр» превратился в «Имре Кальман-театр», — пишет биограф композитора Рудольф Остеррайхер<sup>2</sup>. Пресса посвящает «Цыгану-премьеру» самые восторженные рецензии, а известный музыковед Рихард Шпехт, который был, по свидетельству Бистрона, «одним из самых яростных ненавистников оперетты среди венских критиков»<sup>3</sup>, пишет:

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Г р у н Б. История оперетты, с. 388.

<sup>2</sup> Oesterreicher R. Emmerich Kalman. Zürich — Leipzig — Wien, 1954, S. 105. Далее: О с т е р р а й х е р Р. Эммерих Кальман.

<sup>3</sup> Bistrón J. Emmerich Kalman. Leipzig — Wien — New York, 1932, S. 142. Далее: Б и с т р о н Ю. Эммерих Кальман.

«Если бы мне пришлось на основе достижений последнего сезона назвать того из многочисленных опереточных маэстро, чей талант внушает мне большие надежды, я бы назвал Кальмана. Его музыка отличается зрелостью, свежестью, очарованием, непринужденностью мелодического изобретения, естественным, здоровым полнокровием. Все остальные стараются, ищут, пробуют, а он находит, потому что стоит на богатой почве народной музыки. Из этого живительного источника черпает он свои мелодии, грацию и своеобразие; ему обязан он своей естественностью и первозданностью. В то время как его коллеги не могут выбраться из дурнопахнущей атмосферы бессмыслицы французской комедии, он отыскивает тихую лесную тропу, трогательно прислушивается к песне одинокого цыгана и ловит манящие звуки свирели. Эта связь с жизнью стала спасением Кальмана. Его коллеги — это остроумные, умелые, хорошие техники, но они не покладая рук работают на эффект, которого Кальман добивается естественно»<sup>1</sup>.

«Цыган-премьер» Кальмана, по мнению Бернарда Груна, «самое благородное, самое завершенное из всех его творений»<sup>2</sup>, ознаменовало собой не только важную веху творческой биографии композитора, введя его «в замкнутый круг богов на венском опереточном Олимпе»<sup>3</sup>, но и стало началом международного признания венгерской национальной оперетты.

Всемирная слава Кальмана, связанная с триумфом «Цыгана-преьера», не померкла даже тогда, когда полтора месяца спустя, 27 ноября 1912 года на сцене «Театра ан дер Вин» увидела свет рампы его новая, на сей раз неудачная, оперетта «Маленький король» («Матео»).

Поиски текста для нового произведения привели композитора в Будапешт, где венгерские авторы Мартос и Броди предложили ему либретто оперетты «Фройляйн Сузи». Однако ее премьеры в феврале 1915 года не вызвала особого энтузиазма публики, и вскоре она бесславно сошла со сцены...

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Остеррайхер Р. Эммерих Кальман, с. 104—105.

<sup>2</sup> Грун Б. История оперетты, с. 388.

<sup>3</sup> Бистрон Ю. Эммерих Кальман, с. 142.

В начале 1914 года известные венские либреттисты Лео Штейн и Бела Йенбах предложили Кальману начать работу над опереттой под названием «Да здравствует любовь!» Захваченный сюжетом и идеей будущего произведения, композитор с необычайным энтузиазмом принимается за работу и создает первый акт, как вдруг узнает о начале первой мировой войны.

Кальману кажется бессмысленным и безнравственным сочинять «Да здравствует любовь!» в то время, когда в Европе гремят пушки, а газеты публикуют списки погибших и пленных.

подавленного, вырванного в самый разгар работы из творческого процесса композитора выводит из состояния депрессии энергичный и предприимчивый директор «Театра ан дер Вин» Вильгельм Карчаг, который предлагает ему переделать свою прежнюю оперетту «Отпускной солдат», действие которой происходило во время австро-итальянской войны 1850 года, в военную оперетту «Золото я отдал за железо», события которой перенесены в 1914 год.

Само название произведения связано с тем, что во время войны женщины жертвовали свои обручальные кольца, получая взамен в качестве знака отличия железные. Главный герой оперетты — солдат, который возвратился с фронта и привез матери своего друга страшное известие о гибели ее сына. Но он не в силах поведать старой, полуслепой женщине об этой утрате и поэтому выдает себя за ее сына, который будто бы остался жив и вернулся в отчий дом.

Оперетта «Золото я отдал за железо», поставленная «Театром ан дер Вин», идет со столь значительным успехом, что даже — с измененными именами авторов и под другим названием — ставится на сценах Нью-Йорка и Лондона, принадлежащих к противоположному военному лагерю...

Между тем, в Вене снова открывается «Иоганн Штраус-театр», который начинает свой сезон опереттой Оскара Штрауса «Круг любви». Это дает Кальману моральное право взяться за прерванную работу, и 17 ноября 1915 года на подмостках «Иоганн Штраус-театра» начинает свое триумфальное шествие «оперетта номер один всех времен и народов»<sup>1</sup> — «Княгиня чарда-

<sup>1</sup> Владимирская А. Звездные часы оперетты. Л., 1975, с. 88.

ша», знаменитая «Сильва», которая в Вене выдерживает 2000 спектаклей, а в Берлине идет ежедневно на протяжении двух лет...

Творческая удача столь значительного масштаба приводит Кальмана к мысли о необходимости закрепить успех, создавая новые произведения того же духа, характера и структуры. Полученное из-за океана известие об успешной постановке в Нью-Йорке «Фройляйн Сузи» с новым либретто и под названием «Мисс Спрингтайм» вызывает решение использовать эту музыку в своей очередной работе. Однако либреттисты Лео Штейн и Бела Йенбах не проявляют особого творческого рвения, предпочитая нежиться в лучах уже завоеванной славы.

Случай сталкивает композитора с конферансье венского кабаре «Симплициссимус» Рудольфом Остеррайхером, будущим биографом Кальмана, который становится автором текста его новой оперетты «Фея карнавала» (1917), поставленной сначала в Вене, а затем с участием знаменитой Фрици Массари в Берлине.

Сложен и тернист творческий процесс создания каждой из оперетт Кальмана. Но, пожалуй, особенно долгими и мучительными оказались сомнения и колебания композитора, связанные с созданием его «Графини Марицы», текст которой в 1918 году ему предложили два молодых драматурга Юлиус Браммер и Альфред Грюнвальд. Получив первый акт либретто, Кальман откладывает эту работу и приступает к созданию оперетты «Голландочка» на текст Штейна и Йенбаха, которая в 1920 году ставится на сцене «Иоганн Штраус-театра».

Кальман возвращается к либретто «Марицы», но на сей раз оно кажется ему несовершенным по своей структуре. Композитор просит Браммера и Грюнвальда написать ему либретто на другой сюжет, и уже спустя короткое время молодые драматурги рассказывают ему о родившемся у них творческом замысле:

— Итак, у нас уже есть название и главное действующее лицо, но еще нет сюжета. Представьте себе красивого, молодого, элегантного человека во фраке, у которого на голове белый шелковый тюрбан с роскошной белой цаплей и еще более роскошным бриллиантом... Что же касается названия оперетты, то оно — «Баядера»... Ничего иного у нас пока нет.

Кальман в восторге и от центрального персонажа, и от названия, и уже летом 1920 года Браммер и Грюнвальд читают композитору первый акт своего нового либретто, а 23 декабря 1921 года венцы приветствуют на сцене «Карл-театра» его новое творение, которое выдерживает подряд 425 представлений, завоевав вслед за этим широкую международную популярность.

И снова — «Марица». Снова удвоенная требовательность, бесконечные придирки, тщательный анализ каждой фразы, каждой сцены, и драматургам приходится едва ли не заново писать все либретто. И только после целого года, который понадобился для переделок и доработок, Кальман приступил, наконец, к созданию музыки.

28 февраля 1924 года — шесть лет спустя после первого знакомства с текстом — «Графиня Марица» увидела свет рампы «Театра ан дер Вин», на многие десятилетия завоевав сердца поклонников искусства оперетты. Особые симпатии зрителей привлекла к себе мелодия дуэта Марицы и Коломана Зупана «Поедем в Вараздин», о создании которой сам композитор рассказывал:

«В самом отвратительном настроении шел я по одной из улиц Вены на встречу со своими друзьями. И тут мне пришла в голову мелодия «Вараздина». В кафе я просвистел ее. Грюнвальд тут же поклялся, что ей обеспечен всемирный успех и в мгновение ока нашел к ней текст. Сам я никогда не знаю, какая из моих мелодий сможет завоевать популярность»<sup>1</sup>.

Любопытен сам процесс создания Кальманом музыки оперетт. По свидетельству его жены Веры, «Эммерих не мог сочинять на готовые тексты — они писались на его музыку.

— Как вы это делаете? — спросили его однажды. — Нужны ли вам рояль, абсолютная тишина?

Он покачал головой.

— Я не испытываю нужды ни в каких вспомогательных средствах. Сочинение идет само по себе здесь — при этом он прикоснулся ко лбу — и в сердце.

...Он любил сидеть среди цветущих деревьев. Краски, аромат цветов вдохновляли его. Но он мог и

---

<sup>1</sup> Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом, с. 74.

внезапно во время прогулки или в кафе выхватить записную книжку и самозабвенно строчить ноту за нотой, в то время как его окружение должно было терпеливо ждать, пока найденная мелодия не будет записана на бумагу.

Однажды, когда он ехал за матерью и сестрой в Карлсбад, в дороге на подъеме ему пришла в голову мелодия, а в кармане не оказалось блокнота. К счастью, он носил по тогдашней моде жесткие крахмальные манжеты. На них он и записал ноты»<sup>1</sup>.

Поиски сюжета для новой оперетты привели Кальмана и его либреттистов к мысли избрать на сей раз местом действия цирк, и 26 марта 1926 года в «Театре ан дер Вин» состоялась премьера «Принцессы цирка», которая выдержала на его сцене 400 представлений и на протяжении вот уже полувека продолжает оставаться одним из самых репертуарных произведений опереточного театра.

На премьере «Принцессы цирка» присутствовал один из крупных американских театральных предпринимателей Артур Хаммерстайн, который был настолько очарован новым произведением Кальмана, что предложил ему в содружестве с одним из авторов «Роз-Мари» Гербертом Стотгартом написать оперетту, предназначенную для открытия нового театра в Нью-Йорке. Композитор дал свое согласие, и в течение двух месяцев появилось на свет новое произведение, получившее название «Золотой рассвет»...

Имре Кальман был восторженным поклонником джазовой музыки. Одним из близких его друзей был Джордж Гершвин, подаривший автору «Сильвы» серебряный карандаш, которым он написал партитуру «Рапсодии в блюзовых тонах»; самые сердечные отношения связывали Кальмана и с руководителем всемирно известного джаз-оркестра Полем Уитменом. И своеобразной данью восхищения музыкой американского джаза, и одновременно попыткой выйти за рамки привычных венгерско-венских интонаций и ритмов стала оперетта «Герцогиня из Чикаго» («Театр ан дер Вин», 6 апреля 1928 года), в главных ролях которой выступили выдающиеся венские актеры Губерт Маришка и Рита Георг.

---

<sup>1</sup> Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом, с. 108—109.

«Ужасный рев заполнил в последующие месяцы наш дом,— вспоминает Вера Кальман.— Это не было криком ребенка. Это был рев трех взрослых мужчин. Двое из них приходили ежедневно в 2 часа дня. Третий, Эммерих, уже ожидал их. Подавался черный кофе. Огромное количество черного кофе. Хотя никто из троих не нуждался в компенсации своих повышенных головных затрат. Кроме того, они дымили наперегонки. Помещение, в котором они пребывали, в доме называли «комнатой рёва», а их встречи «днями рёва». Можно было подумать, что происходит аукцион крупного рогатого скота. Все трое разрабатывали сюжет для новой оперетты Эммериха «Фиалка Монмартра».

С двух часов дня до двух часов ночи — таково было правило. В конце, измученные и извиняющиеся, они бросались друг другу в объятия. Но на следующий день все забывалось. Между ними снова не было единства. И снова начинался рев!

Точно так же эта тройца — Эммерих и двое его талантливых либреттистов Юлиус Браммер и Альфред Грюнвальд — разрабатывали сюжеты «Марицы» и «Принцессы цирка». Песенные тексты были созданы позднее<sup>1</sup>.

Сценическая судьба «Фиалки Монмартра» — произведения автобиографического и во многом новаторского для Кальмана — оказалась сложной. Поставленная на сцене венского «Иоганн Штраус-театра» 21 марта 1930 года, она смогла выдержать всего-навсего 110 спектаклей, и понадобились годы, прежде чем эта опереточная парафраза «Богемы» Мюрже и Пуччини смогла стать украшением репертуара театров мира.

В 1931 году, работая над музыкой фильма «Ронни» режиссера Рейнгольда Шюнца, Кальман познакомился с двумя известными берлинскими либреттистами Рудольфом Шанцером и Эрнстом Велишем, которые предложили композитору сюжет под названием «Дьявольский наездник». Его герой — легендарный граф Сандор, блестящий наездник и человек беспримерной храбрости и отваги, влюбляется в дочь своего политического противника князя Меттерниха. Приключения и недоумения, связанные с этой романтической любовью,

---

<sup>1</sup> Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом, с. 108.

легли в основу либретто, и в марте 1932 года на сцене «Театра ан дер Вин» состоялась премьера новой кальмановской оперетты с Губертом Маришкой в главной роли. Очень теплый прием, который встретил «Дьявольский наездник», был связан не только с достоинствами самого произведения, но и с яркой, эффектной постановкой, осуществленной тем же Маришкой.

«Дьявольский наездник» оказался последней опереттой, премьера которой состоялась в Вене.

К началу 30-х годов Кальман достигает всемирной известности и славы. Его 50-летний юбилей празднуется в Вене и Будапеште с невиданным размахом. Франция объявляет его Рыцарем Почетного легиона. Произведения Кальмана ставятся на сценах всего мира, его музыка звучит по радио и записывается на грампластинки. В одном из лучших кварталов Вены композитор приобретает себе роскошный особняк, где вместе с женой Верой и тремя детьми живет в атмосфере семейного счастья, вынашивая новые творческие планы и замыслы. Воплощением этих замыслов становится его новая оперетта «Императрица Жозефина», впервые увидевшая свет ramпы в Цюрихе и запланированная на ближайший сезон Венской Государственной оперой.

Однако этой премьере уже не суждено было состояться: в ночь на 12 марта 1938 года войска гитлеровского вермахта оккупируют Австрию, и Кальман видит единственный выход — немедленную эмиграцию. После краткого пребывания в Цюрихе и Париже он с семьей переезжает в Соединенные Штаты, где уже спустя несколько дней после прибытия дирижирует одним из лучших американских оркестров, исполнившим фрагменты из его произведений. По приглашению известной киностудии «Метро Голдвин Мейер», принявшей решение экранизировать «Марицу», Кальман едет в Голливуд, где встречает самый восторженный прием со стороны руководителей студии, многочисленных друзей и коллег. В то же время все попытки писать кино-опереточную музыку оказываются безрезультатными: с началом войны спрос на такого рода кинопродукцию резко падает. Теперь публику привлекают героические сюжеты. Не прибавляет Кальману творческой радости и обратный переезд в Нью-Йорк,

где на подмостках Бродвея совершает свое триумфальное шествие мюзикл... «Я могу лишь оглядываться назад, думать о прекрасных временах,— горестно пишет композитор в одном из писем.— Мою музыку никто не покупает»<sup>1</sup>.

Неудача преследует Кальмана и в его стремлении создать в содружестве с выдающимся балетмейстером Джорджем Баланчиным и одним из талантливейших американских либреттистов Лоренцом Хартом произведение в жанре мюзикла: в самый разгар работы над «Мисс Унтергрунд» Харт умирает, и творческий замысел остается незавершенным... Картину безрадостной жизни Кальмана в годы эмиграции дополняют серьезные семейные осложнения, связанные с увлечением Веры другим человеком. Тяжело переживает композитор трагическую судьбу сестер Эмилии и Илонки, оставшихся в оккупированной фашистами Венгрии.

Слабыми проблесками разрядки «того напряжения, гою страшной угнетенности, в атмосфере которой он жил многие годы»<sup>2</sup> были для Кальмана вручение ему диплома почетного доктора Нью-Йоркского музыкального колледжа, дирижирование немногочисленными концертами из собственных произведений и биржевая игра<sup>3</sup>. И лишь в 1945 году — через девять лет после «Императрицы Жозефины» — ему удается создать свою новую оперетту «Маринка» (либретто Карла Фаркаша и Джорджа Мариона). В основе ее сюжета — трагическая история любви австрийского эрцгерцога Рудольфа и юной венгерской баронессы Марии Вечера. Вслед за премьерой, которая состоялась 18 июля 1945 года в нью-йоркском Зимнем саду на Бродвее, «Маринка» с успехом идет на сценах Вашингтона, Филадельфии и Бостона, не заинтересовав, однако, ни один из европейских театров...

Окончание второй мировой войны приносит композитору не только великую радость, но и жестокие страдания. Потрясение, вызванное известием о смерти сестер, погибших от истощения и мороза на пути

<sup>1</sup> Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом, с. 136.

<sup>2</sup> Кальман В. Цит. соч., с. 147.

<sup>3</sup> «Он интересовался не только нотами,— пишет Вера Кальман,— биржевые курсы тоже действовали на него магически. Всю свою жизнь он занимался акциями». (Там же, с. 155.)

из одного гитлеровского концлагеря в другой, приводит Кальмана к тяжелой сердечной болезни, которая с трудом поддается лечению. Глубокая тоска по родине охватывает композитора, и 5 июня 1949 года он с семьей садится на корабль, отплывающий в Европу. Кальман продолжает лечение в Баден-Бадене и затем едет в Вену. Столица Австрии встречает своего корифея торжественным чествованием, композитор возлагает венок на могилу Ференца Легара в Бад Ишле и через Цюрих направляется в Париж, который отныне становится его постоянным местом жительства.

После долгого запрета Кальмана, связанного с фашистскими расовыми законами, в Европе начинается новая волна постановок его оперетт. Всюду, где бы ни появился композитор, ему устраивают триумфальные встречи и оказывают высшие почести. Окрыленный, Кальман мечтает о новых творческих свершениях. Однако ему суждено было создать еще лишь свою «Лебединую песнь» — оперетту «Аризонская леди», увидевшую свет ramпы театра в Берне в начале 1954 года, уже спустя три с половиной месяца после кончины ее автора.

Последние годы жизни Кальмана отмечены резким ухудшением состояния его здоровья. Паралич лицевого нерва на почве высокого кровяного давления и сердечные приступы вызвали необходимость постоянного дежурства медсестры. Ею была Ирмгард Шписс, которая сопровождала композитора не только в его поездках, но даже и во время обычных прогулок.

«Осенью 1953 года мы возвратились в Париж из поездки по Германии,— вспоминает Вера Кальман.— 30 октября Эммерих с сестрой Ирмгард появился за завтраком. Мы все уже сидели за столом.

— Я себя неважно чувствую,— сказал он,— я думаю, что лучше мне снова лечь в постель.

Он сделал это. Сестра измерила его кровяное давление. Оно было нормальным. Он улыбнулся и начал засыпать. Это был день без особых предупредительных сигналов. В этот день он уснул, не заметив, что наступила его последняя минута»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> К а л ь м а н В. Цит. соч., с. 166—167.



21 мая 1895 года умер родоначальник венской оперетты Франц Зуппе. Спустя четыре года, 3 июня 1899 года Вена проводила в последний путь великого Иоганна Штрауса-сына, а на пороге нового, XX века — 31 декабря 1899 года — скончался последний выдающийся представитель венской классической оперетты Карл Миллекер.

Далекими воспоминаниями стали в начале нового столетия те времена, когда творения этих корифеев блистали на опереточных подмостках: последнее из них — «Цыганский барон» Иоганна Штрауса — увидело свет рампы еще в 1885 году... Правда, за это время на опереточном небосклоне появилась такая звезда второй величины, как Карл Целлер, лучшие произведения которого сумели завоевать самое широкое признание. Однако и его последняя удача — «Мартин-Рудокон» («Оберштейгер») — датировалась 1894 годом...

Венская оперетта явно переживала период безвременья, критики предсказывали ей неминуемый закат... «После одаренных, талантливых или всего лишь опытных специалистов в оперетту пришли дилетанты и полудилетанты: владельцы скаковых конюшен, рантье и биржевики, которые «могли это себе позволить»; купцы, фабриканты и адвокаты, которые желали видеть свои имена в газете; журналисты, актеры и учителя музыки, которые надеялись вытянуть в лотерею большой приз, — сочинение оперетт стало в Вене делом популярным, стало страстью. Зажиточные дилетанты охотились в театральных кафе за либретто, платили старым, аккредитованным или молодым одаренным либреттистам высокие премии, привлекали капельмейстеров и профессоров консерватории в качестве анонимных помощников; осыпали своих предполагавшихся исполнителей главных ролей подарками и делали все возможное, чтобы организовать себе хорошую прессу. Оперетта пришла к своей художественной, моральной и социальной деградации. С трудом тащились театры от новинки к новинке, от провала к провалу...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Грун Б. История оперетты, с. 323.

Между тем уже в первом пятилетии нынешнего века появляются первые признаки и несомненные предвестники тех событий и явлений, которые Бернард Грун метко назвал «великим опереточным Ренессансом»<sup>1</sup>. В частности, 21 февраля 1903 года венская газета «Фремденблатт» писала по этому поводу:

«В старых винодельческих странах бывают времена богатейшего урожая, когда кусты усеяны виноградом. Между тем солнца не было — спокойного, постоянного, собственно винного солнца. И несмотря на это, вино пьется охотно, жажда его даже возрастает. Точно так же старый опереточный город Вена снова переживает блестящий период оперетты. Жанр любим, спрос на него велик и он потребляется значительными массами. Но, несмотря на молодость и блеск венской оперетты, солнце, собственно, не взошло. Мы имеем в виду того гения, который бы принял наследство ушедших мастеров»<sup>2</sup>.

30 декабря 1905 года на сцене «Театра ан дер Вин» состоялась премьера оперетты Ференца Легара «Веселая вдова» — и этот день стал точкой отсчета новой страницы истории жанра: родилось направление, которое получило название неовенской оперетты. В числе его представителей — композиторы Генрих Рейнхардт, Георг Ярно, Оскар Штраус, Бруно Гранихшtedтен, Лео Фалль, Эдмунд Эйслер, Оскар Недбал, Герман Досталь, Лео Ашер, Роберт Штольц. Самыми значительными фигурами этого «нового фронта, обеспечившего дальнейшее существование оперетты»<sup>3</sup> и ознаменовавшего собой новый этап эволюции жанра, стали Ференц Легар и Имре Кальман, лучшие произведения которых принадлежат к числу высших, непревзойденных достижений опереточного искусства.

Если на грани веков состояние венской оперетты и ее перспективы внушали самые серьезные опасения, то ее последующий расцвет дал повод писателю Эриху Эккертсу 23 ноября 1910 года выступить в Венском университете с докладом «О венской опереточной эпи-

<sup>1</sup> Грун Б. История оперетты, с. 395.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Schneidereit O. Operettenbuch. Berlin, 1967, с. 394—395. Далее: Шнайдерайт О. Книга об оперетте.

<sup>3</sup> Nick E. Vom wiener Walzer zur wiener Operette. (Ник Э. От венского вальса к венской оперетте). Hamburg, 1954. S. 124.

демии»<sup>1</sup>, а композитор Генрих Рейнхардт в одном из своих интервью заявил:

«...Мы должны весьма серьезно считаться с современной опереттой, потому что она снова завоевала мир. И Вена задает здесь тон, полностью вытеснив Париж и Лондон. Это особенно ярко проявляется, когда в Вене происходит премьера. Раньше наши директора ездили в Париж и Лондон, чтобы познакомиться с новинками, сегодня руководители театров всего света приезжают за новинками к нам. Это окончательная победа венской традиции. Зуппе, Штраус и Миллекер предназначали нам точный путь, но в течение какого-то времени не находилось никого, кто пошел бы по этому пути. Теперь у нас достаточно композиторов, которые следуют этой традиции»<sup>2</sup>.

Тем не менее, именно неовенская оперетта едва ли не со времени своего рождения стала объектом нападок и ложных оценок, далеко не всегда согласующихся с фактами театральной практики и объективной истиной. В частности, уже в 1920 году Легар с горечью писал:

«...Несмотря на все успехи на любимой родине, мы могли, как известно, каждый день слышать о том, что венская оперетта — это не разновидность серьезного искусства, а плод халтурной работы нескольких спекулянтов»<sup>3</sup>.

Отрицание неовенской оперетты, обвинения ее в стандартизации, окостенении, «суженом стандарте форм и приемов» были некоторое время характерны и для советской опереттоведческой литературы. В частности, историк оперетты М. О. Янковский пишет:

«Даже выдающаяся талантливость Легара и Кальмана не могла в подавляющем большинстве случаев противостоять этому узаконенному стандарту сюжетов, приемов, форм — их произведения поражают однообразием сюжетов, суженностью круга действующих

---

<sup>1</sup> Keller O. Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Leipzig — Wien — New York, 1926, S. 85. Далее: Келлер О. Оперетта в ее историческом развитии.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Келлер О. Оперетта в ее историческом развитии, с. 292—293.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Шнайдерайт О. Книга об оперетте, с. 331.

лиц, однотипностью сферы развития действия, обязательным внесением элементов кабаре и варьете»<sup>1</sup>.

Было бы ошибкой назвать эти, подчас чересчур резкие и категоричные суждения абсолютно беспочвенными. Неовенской оперетте и в самом деле свойственны определенные каноны и нормативы, в частности, разделение персонажей на три категории, три амплуа. Первое из этих амплуа — герои, которых именуют также героями-любовниками. Это Сильва и Эдвин в «Сильве», Марица и Тассило в «Марице», Виолетта и Рауль в «Фиалке Монмартра»... Именно с героями связана любовная драма оперетты, ее основной конфликт, достигающий своей кульминации в финале второго акта, после чего следует комедийная развязка, обусловленная счастливой случайностью. Герои воплощают в себе прежде всего оперное начало оперетты, а поэтому их партии довольно сложны в вокальном отношении и обычно представлены выходными ариями, несколькими лирическими, чаще всего вальсовыми дуэтами, а также широко развиваются в финалах актов.

Вторая категория действующих лиц — каскадные персонажи: простаки и субретка. В «Сильве» это Бони и Стасси, в «Марице» — Зупан и Лиза, в «Принцессе цирка» — Тони и Мабель... Каскадные персонажи воплощают в себе прежде всего бытовое начало музыки оперетты и в отличие от героев, на которых ложится основная вокальная нагрузка, исполняют куда более простую в вокальном отношении партию. Однако они потому и именуются каскадной парой, что обязаны хорошо танцевать, и эта особенность амплуа простака и субретки нередко оборачивается тем, что актер, умеющий хорошо двигаться, играть и танцевать, но не обладающий певческим голосом, чувствует себя в рамках кальмановской оперетты человеком творчески вполне состоятельным.

Наконец, третья категория опереточных персонажей — комики: комический старик и старуха. В «Сильве» это князь Веглерсхейм со своей женой, бывшей шансонеткой, в «Марице» — Пенижек и Божена, в «Принцесса цирка» — Пеликан и мадам Шлюмбергер... Появляются они, как правило, в третьем действии, несут

---

<sup>1</sup> Янковский М. Советский театр оперетты. Л.; М., 1962, с. 13.

на себе чисто комедийную нагрузку и с точки зрения сценической образности контрастируют как героям, так и каскадной паре.

Говоря о происхождении этих канонов и нормативов неовенской оперетты, особенно характерных для Кальмана, Бернارد Грун пишет:

«Счастливый бросок «Княгини чардаша» стал для ее 33-летнего композитора роковым. Его охватил таинственный страх, боязнь потерять однажды достигнутое, не воссоздав его снова, и этот страх сделал его отныне непрерывным копировщиком самого себя. Либретто стали выбираться лишь с оглядкой на «Княгиню чардаша», ситуации и персонажи моделировались по ее образцам. Тот же тип музыкальных номеров, исполняемых теми же характерами, должен был стоять на том же месте произведения, часто иметь ту же оркестровую форму. При всем этом мелодическая сила Кальмана всегда была настолько велика, что вариации принимались за оригинал и воспринимались восторженно»<sup>1</sup>.

Это восторженное восприятие произведений Имре Кальмана продолжается по сей день и, по-видимому, является отражением и следствием тех серьезных художественных достоинств, которыми обладают «Сильва», «Марица», «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра»... К числу этих достоинств относятся редкостный мелодический дар Кальмана и его умение средствами музыки выражать образы, характеры, конфликты и сценические ситуации. Те же каноны и нормативы, которые справедливо именуется «стандартами», «штампами», «схемами», «масками», имеют и свою обратную, безусловно положительную сторону. В частности, если оперетта XIX века была, по существу, еще специфической разновидностью комической оперы, то именно в творчестве Легара и особенно Кальмана ее форма достигала своей кристаллизации, своего совершенства, своего оптимального вида, пришла в соответствие с музыкально-жанровой сущностью оперетты.

«Именно начиная с оформления новой венской опереточной школы, можно говорить о появлении четкой

---

<sup>1</sup> Грун Б. История оперетты, с. 413.

технологической специфики жанра,— пишет М. Янковский. — И именно в четкости формальной структуры — сила жанра в его новом понимании. Период поисков внутренней творческой специфики закончен»<sup>1</sup>.

Становление композиционной структуры неовенской оперетты представляет собой серьезную творческую находку Легара и Кальмана и вызывает известные параллели с кристаллизацией формы фуги в творчестве И. С. Баха или сонатной формы в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена. И если «идеально разумная» (Чайковский) сонатная форма была затем взята на вооружение композиторами самых разных творческих школ и направлений, то в той же мере «идеальная разумность» опереточной формы, найденной Легаром и Кальманом, сделала ее канонической и эталонной в таких масштабах, что она стала казаться единственно возможной вплоть до того, что поздние оперетты Легара, необычные по своей структуре, были названы «легариадами», а американская разновидность оперетты — «мюзиклом»...

Столь же многогранна и многопланова проблема ампулы неовенской оперетты. Не вызывает сомнений обоснованность протестов практиков театра и критиков против канонизации деления персонажей на героев, каскадную пару и комиков. «Много лет назад была создана хорошая оперетта о нелегкой судьбе артистки варьете Сильвы Вареску,— пишет по этому поводу режиссер Г. П. Ансимов. — Эта оперетта привлекала острым конфликтом, точным образным воплощением, яркими характерами и прекрасной музыкальной драматургией. Оперетта имела большой и заслуженный успех. Но этот успех неожиданно обернулся бедой: оперетта Имре Кальмана стала каноном для всех произведений этого жанра на 60 лет вперед, причем для разных стран и разных народов. Простакки, герои и комики, заимствованные с ее страниц, стали шествовать по всем опереттам. И даже после того, как советское искусство отметило полвека своей жизни, мы все еще пытаемся порой втиснуть в форму «Сильвы» рассказ о наших современниках, мы все еще не можем оторваться от привычной формы, хотя понимаем, что соз-

---

<sup>1</sup> Янковский М. Оперетта, с. 163—164.

давать спектакли по трафарету — это не только лишать себя творческой радости, но и обрекать произведение на неудачу»<sup>1</sup>. В то же время не следует упускать из виду, что ампула неовенской оперетты не навязаны театру извне, а порождены его практикой, что они имеют глубочайшие корни в истории народного театра, а их прообразы мы находим уже в зингшпиле Моцарта «Похищение из сераля» (1782): здесь есть лирическая пара героев — Бельмонт и Констанца, простак и субретка — слуга и служанка Педрильо и Блондхен, наконец, комик — управитель и начальник стражи гарема паши Осмин.

Столь же важно отметить и то, что аналогичность ампула отнюдь не равнозначна повторности сценического образа: в одном и том же ампула может быть создан не один десяток самых разнохарактерных образов. И самое наглядное подтверждение этому — образы кальмановских оперетт. Вспомним хотя бы его героинь — артистку варьете Сильву Вареску, своенравную графиню Марицу, оперную певицу Одетту Даримонд из «Баядеры», высокомерную аристократку Теодору Вердые из «Принцессы цирка», уличную цветочницу Виолетту из «Фиалки Монмартра» — ведь это очень разные персонажи в рамках одного ампула! Столь же многоплановы и несхожи между собой и образы героев, простаков, субреток, комиков...

Таким образом, каноны и нормативы неовенской оперетты следует рассматривать не только как предпосылку ее последующей деградации и упадка, но и как серьезнейшее достижение жанра в процессе его эволюции.

Творчество Имре Кальмана может и должно стать темой серьезного, глубокого и обстоятельного музыкально-ведческого исследования. Мы попытаемся сделать некоторый шаг в этом направлении, отдельными штрихами очертив контуры творческого облика композитора.

Прежде всего, чтобы понять своеобразие и специфику музыки Кальмана, следует остановиться на ис-

---

<sup>1</sup> Ансимов Г. Современная тема.— В кн.: Сцены из советских оперетт. М., 1972, с. 4.



резко именуется ее «цыганской халтурой»<sup>1</sup>, Кальман сознательно и убежденно опирается на ее стиль, идя по пути «Венгерских танцев» Брамса, «Цыганских напевов» Сарасате и, прежде всего, «Венгерских рапсодий» Листа. И вот тут мы обнаруживаем одно из самых сильных влияний, оказавших свое воздействие на творческую индивидуальность классика неовенской оперетты.

Ференц Лист был подлинным кумиром Кальмана. Страстное поклонение автору «Венгерских рапсодий» получило свое конкретное воплощение в том, что в произведениях Кальмана нашли свое творческое претворение те же элементы венгерского городского фольклора, что и в музыке Листа: национальный инструментально-танцевальный стиль вербункош с его характерными мелодико-ритмическими формулами и фигурациями, синкопами и заключительными кадансами; народный танец чардаш, структура которого основана на контрастном сопоставлении медленной части импровизационного склада — ла ш ш а н а и быстрой, задорной, огненно-страстной фришки; наконец, популярная бытовая песня, созданная музыкантами-любителями и завоевавшая широчайшее признание в качестве составной части городского фольклора.

Творцу «Венгерских рапсодий» впервые в истории музыки удалось средствами высочайшей композиторской техники и мастерства возвысить эти мелодии до уровня шедевров мирового музыкального искусства. И если «Лист был первым композитором, выведшим венгерскую музыку на широкую мировую арену»<sup>2</sup>, то Кальман в иной жанровой сфере оказался одним из верных его последователей.

Среди музыкантов, оказавших серьезное влияние на формирование творческого облика Кальмана, одно из важных мест принадлежит Иоганну Штраусу, которого Кальман почитательно именуется «классиком легкой, веселой, остроумной, нарядно одетой и приятно звучащей музыкальной комедии». Это влияние проявляется в виде своеобразной творческой преемственно-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963, с. 39.

<sup>2</sup> Друскин М. История зарубежной музыки. М., 1967, с. 181.

сти, которая прослеживается в трех аспектах.

Прежде всего Штраус был первым из венских опереточных композиторов, сумевших не просто блеснуть ярким и сценически-образным музыкальным тематизмом, но и насытить свои партитуры изобилием шлягерных мелодий, способных мгновенно захватить слушателя и завоевать самую широкую популярность. В творчестве Кальмана это изобилие стало законом и одной из обязательных норм всего жанра.

Во-вторых, «король вальса» создал первый образец венгерско-венской оперетты («Цыганский барон»), получивший свое продолжение и развитие в «Осенних маневрах», «Цыгане-премьере», «Княгине чардаша», «Марице», «Дьявольском наезднике».

Наконец, самое прямое и непосредственное влияние Штрауса — вальсовость оперетт Кальмана. При этом в «Цыгане-премьере» мы обнаруживаем «Вальс детей», который и по своим ритмо-интонационным признакам, и по форме (интродукция, пять разнохарактерных частей и кода) в точности воспроизводит штраусовский стиль. Однако в общем контексте кальмановского творчества он воспринимается лишь как случайный эпизод, как дань восторженного поклонения, прекрасный букет у подножия памятника великому венскому маэстро. Что же касается большинства опереточных вальсов Кальмана, то они, в отличие от штраусовских, медленны и минорны. И если корни этих свойств следует искать и в характере эпохи, и в особенностях мировосприятия композитора («неисправимый пессимист») <sup>1</sup>, то столь же несомненно здесь влияние родоначальника и второго корифея невенской оперетты — Ференца, Легара.

Своеобразие творческой личности Кальмана в значительной мере определяется его страстной увлеченностью эстрадно-джазовой музыкой первой половины века и тем значительным воздействием, которое оказали на него произведения Гершвина. Любопытны в этом плане воспоминания супруги композитора:

«В одно прекрасное утро Кальман явился, сияя от счастья.

---

<sup>1</sup> Не следует, по-видимому, сбрасывать со счетов и влияние столь популярного в первой половине XX века танца, как вальс-бостон.

— Верушка, сегодня в Вену приезжает необычайно великий человек. Я встречаю его. Ты даже представить себе не можешь, кто это!

Я и в самом деле не могла — у него ведь было так много знакомых во всем мире.

— Гершвин, — сказал он, — Джордж Гершвин!

— Правда? — Больше мне нечего было сказать. Это имя было мне незнакомо. В своей восторженности он этого не заметил.

— Мне хочется, чтобы ты познакомилась с ним.

— Ну, меня он не очень-то интересует.

— Верушка, ты просто обязана присутствовать. Потому что когда-нибудь будешь гордиться, что была знакома с этим великим художником... Джордж Гершвин сегодня в первый раз будет играть на моем рояле свою «Рапсодию в блюзовых тонах».

...В этот вечер я была впервые в кругу его семьи. Но мы не смогли много поговорить друг с другом, потому что центром внимания был Гершвин... Стол был сервирован, все сели за него. Вслед за этим Гершвин сел за рояль и сыграл свою «Рапсодию в блюзовых тонах». Эммерих Кальман был не просто восхищен, он был захвачен...

...На следующий день мы все пошли в кафе «Вестминстер» — гигантское заведение на Марияхильферштрассе. Оно было заполнено до отказа. Джазовыми болельщиками, журналистами, которых пригласил Кальман, любопытными, которые хотели увидеть знаменитого гостя из Америки. Огромный оркестр играл «Рапсодию в блюзовых тонах», и присутствовавшие чувствовали Гершвина так же, как семья Кальмана, но только несравненно более шумно. После исполнения Гершвин достал из кармана серебряный вращающийся карандаш. Он подарил его Кальману. Этим карандашом он написал всю партитуру своей знаменитой рапсодии.

Заключительным моментом посещения Гершвина был прощальный обед в честь Кальмана в «Бристоле». При этом он вручил еще один подарок — свою фотографию с надписью: «Моему большому другу Кальману с уважением. Джордж».

Вероятно, это та сторона, которую в Кальмане вряд ли кто-либо знает. Он искренне восхищался современными композиторами, и прежде

всего великими джазовыми музыкантами»<sup>1</sup>.

Если мысленно представить себе всю панораму сценической жизни кальмановских оперетт, то бросается в глаза любопытный факт: за пределами Венгрии и Австрии наибольшую популярность эти произведения завоевали на подмостках советских театров. Вероятно, это явление получит в свое время научное объяснение, авторы которого не смогут пройти мимо необычайно важного признания самого Кальмана, сделанного им на страницах своих мемуаров:

«Вначале меня восхищало все, затем я нашел своих любимцев и, наконец, оркестровое искусство Чайковского указало мне тот путь, по которому я решил идти. На партитурах этого мастера я, собственно, учился инструментовать. Ясность, экономия и захватывающая сила оркестровки Чайковского — в частности, трех его последних симфоний — больше всего соответствовали особенностям моей творческой натуре... Мои знания, приобретенные путем тщательного изучения этих партитур, образовали для меня тот «спасательный круг», с которым я погрузился в глубокие воды оркестра».

Таковы те важнейшие истоки и влияния, которые наложили свой яркий отпечаток на характер творческой личности Кальмана-композитора и во многом определили черты и особенности его творческого облика.

Вспоминая о своем большом друге, опереточном композиторе Викторе Якоби, Кальман пишет:

«В музыкальном отношении мы были антиподами. Он писал нежную, прекрасную музыку во французском духе и восхищался Парижем... Я же, напротив, писал сугубо венгерскую музыку и не признавал Парижа — меня влекло в Германию, а еще больше — в Вену» (разрядка моя. — В. С.).

Венгерское национальное начало — од-

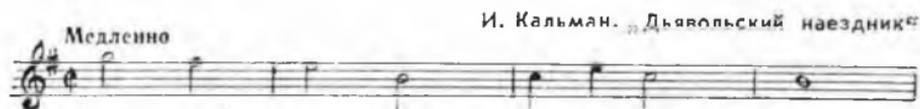
---

<sup>1</sup> Кальман В. Моя жизнь с Эммерихом Кальманом, с. 92—94. Разрядка моя. — В. С.

на из важнейших характерных черт творческого облика Кальмана-композитора. Конкретные формы воплощения этого начала весьма разнообразны и проявляются уже в самом выборе сюжетов, места действия, национальной принадлежности действующих лиц. Достаточно сказать, что из 23 оперетт композитора, по меньшей мере, 9 в той или иной степени связаны с Венгрией — в том числе созданные вдали от родины «Маринка» и «Аризонская леди».

Однако музыкальные фрагменты венгерского национального характера мы встречаем не только в «Княгине чардаша» или «Марице», но и в «американской» «Герцогине из Чикаго» (Ариозо принца), «индийской» «Баядере» (заключительная тема терцета Мариэтты, Наполеона и Луи-Филиппа), «русской» «Принцессе цирка» (дуэт Теодоры и мистера Икс из финала второго акта).

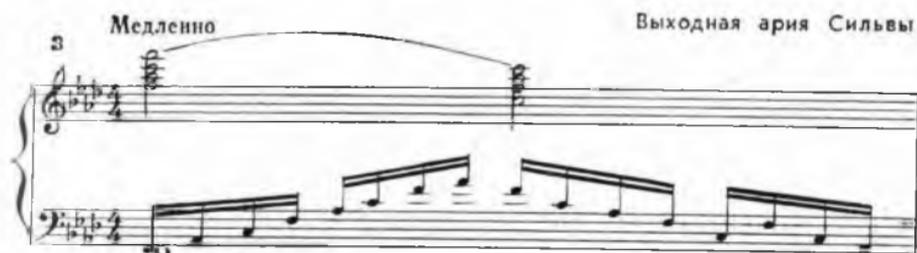
Обратившись к самим фрагментам такого рода, нетрудно обнаружить их непосредственное интонационно-ритмическое и структурное родство с фольклорными первоисточниками. Наглядный тому пример дает сопоставление «Песни молодой цыганки» из «Марицы» и «Песни Шандора» из «Дьявольского наездника» с венгерскими народными песнями «Печален звон в Тарьяне» и «Когда я был холостым»:



Особенно широкое применение в опереттах Кальмана находит чардаш с его интонационно-ритмическими и структурными особенностями. Так, в «Марице» композитор прямо и недвусмысленно называет арию главного героя «Чардашем Тасилло», в «Сильве» аранжирует в стиле этого народного танца знаменитый «Свадебный марш» Мендельсона, а в ряде музыкальных номеров использует трехчастную архитектуру чардаша. В качестве примеров использования структурной специфики чардаша можно назвать выходную арию Сильвы в одноименной оперетте, песню Сильвы «О, счастья не ищи ты в высоте небесной», выходную арию Марицы и песню Шандора «Смерти сильнее чувство венгерца» («Дьявольский наездник»).

В то же время кальмановские клавиры содержат в себе фрагменты, в которые чардаш входит в качестве органической составной части музыкального номера. При этом происходит либо чередование и сопоставление лашшана и медленного вальса («Песня Лоренти» из «Осенних маневров»), лашшана, танго и вальса (дуэт Сильвы и Эдвина из первого акта), либо сплав, «гибридизация» разножанровых элементов («Марш Мароши» из «Осенних маневров», представляющий собой марш-чардаш).

Одно из ярких проявлений венгерского национального начала в опереттах Кальмана — использование фактуры сопровождения, свойственной исполнительскому стилю венгерско-цыганских оркестров с их арпеджированными пассажами и тремоло цимбал, импровизационными каденциями скрипок и кларнетов и т. п. Примерами такого рода фактуры могут служить медленная часть (лашшан) выходной арии Сильвы, вступление к дуэту Сильвы и Эдвина, первая часть «Ариозо принца» из «Дьявольского наездника», «Песня Лоренти» («Осенние маневры»):



Дуэт Сильвы и Эвина

Медленно

„Герцогиня из Чикаго“ Ариозо Принца

Andante (rubato)

„Осенние маневры“ Песня Лоренти

Lento

Меч\_ ты на\_ прас\_ ны

Наконец, одним из важных средств воплощения национального колорита в музыке Кальмана служит частое употребление синкопированных ритмических фигур, свойственных венгерской народной песне и основанных на сочетании краткой сильной доли и длинной слабой. При этом обращает на себя внимание весьма любопытная деталь: в ряде номеров чисто эстрадного характера (например, в песенке Бони «Без женщин жить нельзя на свете, нет!» из «Сильвы», дуэте Марицы и Зупана «Поедем в Вараздин», дуэте Лизы и Зупана из «Марицы») композитору удается тонко и неуловимо найти точки соприкосновения и слить воедино две разножанро-

вые и разнохарактерные синкопы: венгерскую народную и эстрадно-джазовую:

4 Умеренно „Сильва“: Песенка Бони

Очень умеренно „Марица“: Дуэт Марицы и Зупана

По-е-дем в Ва-раз-дин, где сам себе я госло-дин.

Умеренно „Марица“: Дуэт Лизы и Зупана

Что по-де-лать, ес-ли так за-ве-де-но.

Частный случай применения характерной ритмики венгерского фольклора — введение синкопированных кадансовых оборотов:

5 Moderato „Голландочка“: Песня Ютты

е-му от-крыть дол-жна я

В мелодико-структурной сфере музыки Кальмана нашла свое воплощение специфическая особенность множества венгерских народных песен — повторение мелодического построения на квинту выше (AA<sup>5</sup>):

6 Allegro „Осенние маневры“: Марш Мароши

На ма-нев-рах был о-тряд строй-ных мо-ло-  
-дых сол-дат, о, гей! А дом да-лек...

**A5**

Что не ве- чер на се- ло точ-но вет-ром их не-сло,  
о, гей! на о- го- нек. С дет-ства пом-ню  
э-ти скло- ны, над ре- кой си- рень и кле- ны, и лу- гов ко-  
\_вер зе- ле- ный, пой-те, скрип-ки, пой- те. Здесь сре- ди род-  
ной при- ро- ды шум- но, как Ду- на- я во- ды,  
дет-ства про- те- ка- ли го- ды... Пой-те, скрип-ки, пой- те,

Таким образом, творчество Имре Кальмана базируется на прочном фундаменте народной музыки Венгрии. И все-таки венгерское национальное начало — лишь одна из сторон его многогранной творческой личности. Другая, не менее важная связана со спецификой музыкальной жизни города, которому суждено было стать второй родиной композитора.

Подобно тому, как имя Кальмана имеет две разнациональные транскрипции — Имре и Эммерих, его творческий облик представляет собой неразрывное единство двух равновеликих и равноправных начал: венгерского и венского. И если первое из них олицетворяет собой чардаш, то второе — вальс.

Не случайно будапештская постановка «Осенних маневров» привела в восторг таких корифеев венской оперетты, как Лео Фалль и Вильгельм Карчаг: уже в этом раннем, еще далеко от совершенства произведении Кальмана мы находим две (всего лишь две!) шлягерные мелодии, одна из которых чардаш («Марш Маро-

ши»), а вторая — вальс (заключительная часть «Песни Лоренти»). Нетрудно обнаружить вальсовое изобилие и в такой сугубо венгерской по сюжету и национальной принадлежности действующих лиц оперетте, как «Цыган-премьер», достаточно вспомнить ослепительно-радостный «Вальс детей» или вокальную партию Пали Рача... Если же мы обратимся к «Княгине чардаша», то убедимся, что вальс здесь служит жанровой основой всей музыкальной драматургии оперетты. Из шестнадцати номеров клавира десять — в том числе такие решающие, как финалы первого и второго актов — в той или иной мере базируются на жанрово-ритмической основе вальса. Среди них столь знаменитые мелодии, как «Много женщин есть на свете» (дуэт Сильвы и Эдвина из первого акта), тема-лейтмотив «О, счастья не ищи ты в высоте небесной», «Помнишь ли ты?» (дуэт Сильвы и Эдвина из второго акта).

Ту же картину серьезной драматургической значимости вальса мы можем найти и в «ориентальном» клавире «Баядеры», центральные персонажи которой индийский принц Раджами и французская певица Одетта Даримонд, и в «Герцогине из Чикаго», где одним из поводов для введения ностальгической «Венской песни» служат печальные размышления героя о судьбе вальса:

Теперь гремят со всех сторон  
Визгливый джаз и саксофон,  
Фокстроты, шимми и чарльстон  
Дают концертам модный тон.  
О где же ты, мой вальс, мой вальс любимый,  
Вальс нежных слов, вальс легких снов,  
Вальс промчавшихся годов!<sup>1</sup>

Таким образом, одна из важнейших особенностей творческой личности Кальмана состоит в том, что он — типично венский композитор, прямой наследник Иоганна Штрауса, Франца Зуппе, Карла Миллекера и Карла Целлера, современник и творческий единомышленник Ференца Легара, Лео Фалля, Оскара Штрауса и Эдмунда Эйслера.

Имре Кальман принадлежит к числу выдающихся творцов массовой музыки первой половины XX века, и

<sup>1</sup> Русский текст Е. Геркена.

его оперетты впитали в себя все те новые явления и веяния, которые характерны для этого периода истории искусства. Современность Кальмана своей эпохе — такова еще одна чрезвычайно важная черта творческого облика композитора. Раскрыть эту особенность во всей ее конкретности можно, лишь сделав краткий экскурс в область истории зарождения жанра оперетты и его теории.

Как известно, «отцом оперетты» явился Жак Оффенбах — человек огромного и многогранного дарования, выдающийся композитор, талантливый режиссер, блестящий организатор театрального дела. Главным стремлением композитора было творчество в жанре комической оперы. В своей работе об Оффенбахе Пауль Беккер пишет о его «неутихавшей потребности к созданию настоящей комической оперы»<sup>1</sup>.

«Написать комическую оперу, быть как музыкант признанным не только бульварной чернью, не только доброжелательными друзьями, но и всем критически серьезно настроенным обществом — такова была мечта его жизни»<sup>2</sup>.

Оперные устремления Оффенбаха, получившие свое желанное воплощение лишь в конце его жизни («Сказки Гофмана»), отчетливо проявились уже с первых творческих шагов композитора. Тот же Пауль Беккер свидетельствует, что «стремление завоевать лавры автора комической оперы преследовало его на протяжении всей жизни, с того времени, когда он с абсолютной уверенностью вступил на композиторский путь»<sup>3</sup>.

Именно желание творить в жанре комической оперы привело Оффенбаха к тому, что в 1855 году в Париже на бульваре Елисейские поля он открывает свой ставший впоследствии знаменитым театр «Буфф-Паризьен»<sup>4</sup>.

Задолго до первой премьеры перед Жаком Оффенбахом — директором, композитором, режиссером и дирижером нового крошечного захудалого театрика, каких

<sup>1</sup> Беккер Р. Jacques Offenbach. Berlin, 1909, с. 122. Далее: Беккер П. Жак Оффенбах.

<sup>2</sup> Там же, с. 12.

<sup>3</sup> Там же, с. 13.

<sup>4</sup> «Стремление к комической опере привело Оффенбаха к основанию «Буффа», — отмечает Беккер (с. 42).

в Париже было великое множество, — встала сложнейшая из проблем: чем привлечь публику на свои спектакли! Комическая опера в ее традиционном виде способна была лишь оттолкнуть жаждавшего наслаждений парижского бульвардье времен Второй империи. «Нужно было нечто более веселое, более сумасшедшее, — писал по этому поводу французский искусствовед Круассе. — Нужны были эти универсальные язык и музыка... Нужна была музыка, которая не удовлетворялась бы одной красотой, но была бы также и остроумна: музыка того Парижа, который высмеивал все, не заботясь ни о чем, легкая, взбалмошная, как бы сорвавшаяся с цепи музыка. Нужны были веселые сюжеты, которые в то же время волновали бы, сюжеты, требующие от либреттистов, чтобы они были не только остроумными людьми, но и поэтами. Нужно было создавать живых персонажей для этих акробатических сюжетов»<sup>1</sup>.

Таковы были обстоятельства времени и эпохи, и Оффенбах обязан был считаться с ними, если не хотел стать финансовым и творческим банкротом.

Решение проблемы оказалось поистине блистательным и объединило в гармоническом единстве и веление времени, и оперные устремления Оффенбаха. Дело в том, что к середине XIX века достигает необычайного расцвета и популярности французское эстрадное искусство, нашедшее себе место на подмостках кафешантанов, кабаре и варьете. И Оффенбах, не отказываясь от воплощения в жизнь своей заветной мечты, решает к дереву комической оперы привить небольшую ветку любимой парижанами эстрады.

Примечательно, что набирая труппу своего театра, он приглашает артистов двух категорий: оперных певцов и эстрадных актеров.

«С педантичной тщательностью, — свидетельствует Пауль Беккер, — набирает он свой персонал отчасти из числа молодых, мало занятых артистов больших театров, которые в ожидании больших ролей охотно к нему шли. Отчасти искал он и находил своих людей в кафешантанах большого города»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Янковский М. Оперетта, с. 31.

<sup>2</sup> Беккер П. Жак Оффенбах, с. 20.

Разумеется, Оффенбах не только формирует часть труппы своего театра из артистов эстрады, но и вводит в комическую оперу такие популярные жанры французской эстрады, как канкан, шансонетка, куплет, конференс, каскадный танец. И это, казалось бы, чисто количественное изменение, связанное с необходимостью привлечь публику в свой театр, привело, в конечном счете, к рождению нового качества, новой разновидности музыкально-тетрального искусства — оперетты<sup>1</sup>.

Таким образом, важнейшей составной частью и специфическим компонентом оперетты, отличающим ее от комической оперы, является искусство эстрады. Что же касается музыкально-жанровой сущности оперетты, то она заключается в том, что оперетта — это сплав комической оперы и искусства эстрады.

Универсальное многообразие музыки оперетты можно подразделить на три жанровые категории:

**1. Музыка оперного плана.** Как известно, опера — жанр синтетический и с точки зрения сочетания в ней различных видов искусств (музыки, поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры), и с точки зрения чисто музыкальной, так как здесь сочетаются различные жанры и формы музыкального искусства: песня и куплет, вокальный ансамбль и симфоническая картина. Однако специфической особенностью оперы как жанра является ее речитативно-ариозное начало. И одним из важнейших факторов конкретного проявления оперности оперетты является наличие в ее музыкальной ткани элементов музыки речитативно-ариозного склада.

**2. Бытовая музыка.** Сюда относятся песня, танец и марш, метко названные Д. Кабалевским «три кита», на которых держится вся музыка вообще.

**3. Музыка эстрадного плана.** Обратившись к опереттам Кальмана, можно обнаружить, что оперная сфера представлена в них более или менее традиционной му-

---

<sup>1</sup> Таким образом, рождение на свет жанра оперетты произошло, в сущности, случайно, помимо воли и стремления Оффенбаха, и совершенно прав Отто Шнайдерайт, бросающий в своей «Книге об оперетте» остроумную реплику: «Как в оперетте: человек хотел основать новый театр, а основал новое искусство».

зыкой речитативно-ариозного склада, бытовая, главным образом, чардашем и вальсом. Что же касается эстрадной сферы, то именно здесь проявляется то важное свойство творческой природы Кальмана, которое можно было бы назвать современностью, созвучностью своей эпохе.

Следует подчеркнуть, что Кальман с готовностью принимает эстрадную эстафету опереточных композиторов XIX века: его клавиры изобилуют и кафешантанной шансонеткой, и кабареточным куплетом, и мюзикхолльным каскадным танцем. В то же время его партитуры ассимилировали в себе стилистические особенности такого могучего и решающего явления массовой музыки первой половины нашего столетия, как джаз, популярность которого в Европе неразрывно связана с распространением вошедших в моду американских танцев — танго, фокстрота, шимми, чарльстона, тустепа, вальса-бостона и других.

Приверженность композитора к такого рода музыке проявилась прежде всего в том, что в 1927—1928 годах он создает подряд две оперетты на американские сюжеты. Первая из них «Золотой рассвет» была написана в содружестве с Гербертом Стотгартом и поставлена в Нью-Йорке, а затем даже экранизирована. Во второй — «Герцогиня из Чикаго», по словам Юлиуса Бистрона, «воплощен контраст между вторгшейся к нам джазовой музыкой и европейской мелодической культурой»<sup>1</sup>, а в качестве главной героини выступает мультимиллионерша из Чикаго Мэри Лорд, окруженная дочерьми крупнейших американских магнатов — Дэзи Вандербильт, Долли Астор, Мэйд Карнеги, Эдит Рокфеллер и Лилиан Форд. В соответствии с этим ряд номеров оперетты, в частности, выходная ария Мэри, ее танец и песня «Роза прерий» в ритмо-интонационном и гармоническом отношении напоминают стиль американского джаза и близки «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина. Мы находим здесь и характерные для блюза мелодические построения, и блюзовые гармонии, основанные на чередовании тоники и VI ступени мажора и на красочном сопоставлении удаленных друг от друга на три знака ми минора и си-бемоль мажора, и типично джазовые синкопы:

---

<sup>1</sup> Бистрон Ю. Эммерих Кальман, с. 164.

7 *Molto moderato*

„Герцогиня из Чикаго“ Выходная ария Мэри

G dur

Mэ\_ ри, ска\_ зал мне па\_ па,

The first system of the musical score for 'Exit Aria of Mary'. It features a vocal line in G major and 4/4 time, with lyrics 'Mэ\_ ри, ска\_ зал мне па\_ па,'. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line.

е\_ же\_ ли ты не глу\_ па.

The second system of the musical score, continuing the vocal line with lyrics 'е\_ же\_ ли ты не глу\_ па.' and the piano accompaniment.

„Герцогиня из Чикаго“

*Lento*

Лишь за\_ ка\_ та а\_ лый свет дель Миссу\_ ри о\_ за\_ рит

The third system of the musical score, titled 'Dance of Mary'. It is marked *Lento* and features a vocal line with lyrics 'Лишь за\_ ка\_ та а\_ лый свет дель Миссу\_ ри о\_ за\_ рит'. The piano accompaniment is more complex, with a busy right-hand part and a steady left-hand bass line.

Танец Мэри

Умеренно

The fourth system of the musical score, continuing the piano accompaniment for 'Dance of Mary' with the tempo marking 'Умеренно'.

Однако опора на интонации, ритмы и гармонии джаза и связанные с ним американские танцы отнюдь не ограничивается рамками этих двух оперетт. Уже в «Маленьком короле» (1912) песня Аниты «Я вас молю» основана на ритме вальса-бостона, который затем Кальман использовал в «Баядере» (дуэт Одетты и Раджами «Ты, ты, лишь ты» из второго акта), «Принцессе цирка» (дуэты Теодоры и мистера Икс «Я вас люблю» и «Наша встреча неслучайна»). Жанрово-ритмические особенности танго ясно прослеживаются в мелодиях «Можно часто увлекаться» (дуэт Сильвы и Эдвина в «Сильве»), «О, баядера» (ария Раджами в «Баядере»), «Цветы роняя» (ария мистера Икс в «Принцессе цирка»); на ритме танго основана вся ария Сандора «Нежно любя» в «Дьявольском наезднике», а в «Фиалке Монмартра» танго выделено в самостоятельный танцевальный номер. Наконец, в клавире «Баядеры» мы находим шимми («Шимми-дуэт» Мариэтты и Луи-Филиппа из третьего действия) и фокстрот (песня Мариэтты «Много чести мне танцоров ждать!», заключительная часть дуэта Одетты и Раджами из второго акта).

Несомненное влияние джаза обнаруживает также гармонический язык Кальмана.

Творческий путь Кальмана может быть довольно четко подразделен на три периода. Первый из них — ранний — открывается блистательной премьерой «Осенних маневров» в будапештском «Театре комедии» (1908) и охватывает 9 музыкально-сценических произведений, среди которых столь выдающееся, как «Цыган-премьер» (1912). Уже в этот период (1908—1915) Кальман завоевывает признание не только в одной Австро-Венгрии, но и во всемирном масштабе. И все-таки эти годы следует рассматривать лишь как время первоначального накопления творческих сил и мастерства будущего классика неовенской оперетты.

Достаточно хотя бы бегло сопоставить клавир «Осенних маневров» и «Сильвы», чтобы обнаружить все несовершенство опереточного первенца Кальмана по сравнению со знаменитой «обоймой» его шедевров. Особенно бросается в глаза относительная мелодическая бедность «Осенних маневров», остро ощущаемая на фоне

шлягерного изобилия «Сильвы», «Марицы», «Баядеры», «Принцессы цирка» и «Фиалки Монмартра».

В этом плане «Цыган-премьер» — несомненный качественный скачок молодого композитора, по достоинству оцененный и публикой, и критикой<sup>1</sup>. И все-таки эта оперетта должна быть отнесена к раннему периоду: при всем богатстве ее мелодизма здесь еще не завершился тот процесс кристаллизации структуры, который привел к возникновению кальмановской формы оперетты, ставшей затем эталоном не только для творца «Княгини чардаша», но и для жанра вообще.

Эта четкость структуры, каноничность, нормативность — важные отличительные признаки произведений второго, зрелого периода, который начинается премьерой «Княгини чардаша» (17 ноября 1915 года), охватывает 12 оперетт и завершается постановкой «Императрицы Жозефины» (1936). Это двадцатилетие — время наивысшего расцвета творческих сил и мастерства Кальмана, время триумфального шествия его оперетт по музыкально-комедийным сценам всего земного шара.

Наконец, третий, поздний период связан с тяжкими годами эмиграции и включает в себя лишь два произведения — «Маринку» (1945) и «Аризонскую леди» (1953), так и не сумевшими пробить себе дорогу на подмостки крупнейших опереточных театров Европы и по сей день остающихся «тайной за семью печатями» даже для специалистов-опереттоведов.

Творчество Кальмана представляет собой второе звено музыкально-жанровой эволюции оперетты в процессе ее развития от Оффенбаха до мюзикла.

Музыкально-жанровый анализ опереточных клави-ров XIX века с неопровержимой ясностью показывает, что произведения классиков французской, венской и английской оперетты представляют собой не что иное, как комические оперы с добавлением в весьма ограниченных дозах элементов эстрады — куплета, канкана, шансонетки. Кстати, и Оффенбах, и Лекок, и Планкет именуют свои «полнометражные» произведе-

---

<sup>1</sup> После венской премьеры «Осенних маневров» мнения публики и критики разошлись: по свидетельству самого Кальмана, «пресса была холодной, почти отрицательной».

ния не иначе, как либо опера-буфф, либо комическая опера, что же касается Зуппе, Миллекера и Иоганна Штрауса, то хотя титульные листы их клавириров и украшает жанровый термин «оперетта», «Боккаччо», «Нищий студент» и «Цыганский барон» обнаруживают явный крен в сторону комической оперы. И конкретным проявлением этого крена служит то, что главенствующая роль здесь принадлежит музыке оперного и бытового плана, в то время как удельный вес эстрадной музыки весьма незначителен.

Становление неовенской школы ознаменовало собой новый этап музыкально-жанровой эволюции оперетты, сущность которого состоит в том, что устанавливается равновесие всех трех видов музыки, а эстрадная сфера расширяется за счет сужения оперной.

Третье звено эволюции — мюзикл, где эстрадно-джазовой и поп-музыке принадлежит уже господствующее положение, в то время как музыка ариозно-речитативного склада оттесняется на задний план.

Однако проблема эволюции оперетты отнюдь не ограничивается чисто музыкальным аспектом. Как известно, в драматургии этого жанра сочетаются три различных вида искусства: музыка, танец и драма (комедия), представленная разговорным диалогом. И если мы обратимся к творениям Оффенбаха и его современников, то обнаружим, что главенствующим элементом их драматургии является музыка — танец и разговорный диалог занимают здесь незначительный удельный вес. Иная картина в произведениях Легара и Кальмана, для которых характерно количественное равновесие музыки и разговорного диалога при ведущей драматургической роли музыки, в то время как танец занимает здесь все-таки второстепенное, вспомогательное место. Наконец, мюзикл олицетворяет собой гармонию удельного веса и драматургических функций музыки, танца и разговорного диалога. Именно в мюзикле впервые в истории оперетты хореография стала играть столь же важную драматургическую роль, как и музыка, и разговорный диалог.

Имре Кальман вошел в историю искусства как творец музыкально-сценических произведе-

ни и, которые обрели устойчивое право гражданства на театральных подмостках всего мира, — лучшее свидетельство того, что композитор не только обладал незаурядным мелодическим даром и профессиональным мастерством, но и был выдающимся музыкальным драматургом. При этом Кальман выработал собственную систему выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в оперетте, свой тип драматургии, характерный для большинства лучших его произведений.

Как известно, оперетте (как и опере с диалогами) свойственна смешанная форма музыкальной драматургии, соединяющая элементы оперы и словесной драмы. Эта форма в равной мере характерна и для классической, и для неовенской, и для советской оперетты, и для американского мюзикла.

Между тем каждая из этих школ и направлений в истории жанра обладает своими особенностями в сфере музыкальной драматургии. В частности, если французская и венская оперетта XIX века, будучи еще специфической разновидностью комической оперы, опиралась на развитые музыкальные формы и изобиловала действительными музыкальными сценами, то Легар и Кальман сочетают такого рода сцены с системой эстрадных шлягеров, написанных в куплетной форме с броским, моментально запоминающимся припевом. Внешне эти «боевики» выглядят чисто вставными номерами, хотя на самом деле представляют собой органическую и неотъемлемую составную часть музыкальной драматургии оперетты.

Не следует упускать из виду и того обстоятельства, что вследствие изменившегося соотношения между музыкой и разговорным диалогом последний принял на себя часть тех драматургических функций, которые в оперетте XIX века были принадлежностью музыки. Тем не менее и в неовенской оперетте важнейшие узловые моменты действия выражены средствами музыки. Главные из этих моментов — любовные дуэты, раскрывающие взаимоотношения центральных персонажей и в особенности финалы первого и второго актов, воплощающие основной конфликт и представляющие собой кульминационные пункты драматургии оперетты. Именно в этих, насыщенных динамикой и сквозным развитием музы-

кальных сценах, происходит столкновение, сопоставление, взаимодействие основных лейтмотивов, представляющих собой один из важнейших элементов музыкальной драматургии оперетт Кальмана. И именно в финалах музыка выступает в роли того главного обобщающего средства, того носителя сквозного действия, которое не только комментирует отдельные ситуации, но и связывает все элементы драмы воедино, выявляет скрытые пружины поведения действующих лиц, их сложные внутренние взаимоотношения, а подчас и непосредственно выражает основную идею произведения.

Ярчайшим образцом музыкально-драматургического мастерства Кальмана может служить его «Сильва», представляющая собой не только лучшее, наиболее совершенное его творение, но и произведение типичное, эталонное для композитора. В силу этого анализ музыкальной драматургии «Сильвы» способен в значительной мере раскрыть закономерности, свойственные драматической структуре оперетт Кальмана вообще.

Как известно, центральными фигурами любой неовенской оперетты являются лирические герой и героиня. Это общее структурное правило преломляется в каждой из лучших оперетт Кальмана с известными конкретными вариациями. В частности, в «Фиалке Монмартра» мы находим не одну, а сразу две равноправные героини — Виолетту и Нинон, а в «Принцессе цирка» центральной фигурой является мистер Икс, в то время как Теодора Вердые выступает в роли персонажа менее яркого и значительного.

Противоположным образом складывается соотношение лирических героев в «Сильве»: центральным, наиболее ярким и колоритным персонажем оперетты выступает артистка варьете Сильва Вареску, рядом с которой князь Эдвин Веглерсхейм выглядит фигурой несравненно меньшего впечатляющего воздействия.

Образ Сильвы многогранен: «Она и талантлива, и красива, и благородна, способна на большую любовь. А какой темперамент, какая удивительная непосредственность в выражении чувств, будь то печаль, радость или отчаяние! В мировой опереточной литературе не так уж много найдется героев, которых по силе и цельности характера, по богатству эмоциональной жизни можно было бы поставить рядом с Сильвой. У Кальмана

Сильва, дитя народа, противопоставит бессмысленному и пустому светскому обществу с его нелепыми сословными предрассудками»<sup>1</sup>.

Величие Кальмана-драматурга состоит в том, что уже в первом номере клавира — выходной арии Сильвы «Хей-я!» он сумел экспонировать этот центральный образ во всей многозначности его художественных слагаемых.

Внешне «Хей-я!» выглядит типично вставным шлягерным номером: в ответ на бурные рукоплескания и овации публики Сильва в восьмой раз повторяет свою песню и предстает перед нами в облике блестящей артистки, звезды варьете.

Однако номер написан в форме чардаша, и мы имеем возможность не только определить национальную принадлежность героини, но и ощутить глубину ее лирических эмоций (в лашшане) и безудержность темперамента (во фришке с танцем). А если вслушаться в текст песни («Там в горах в алмазном блеске снегов я росла цветком альпийских лугов»; «Там любовь для развлечения девушкам чужда, если в сердце нет волненья, мы не скажем «Да»»), то нетрудно догадаться о социальном происхождении Сильвы — дочери народа и ее высоких моральных достоинствах.

Таким образом, «Хей-я!» — это не только шлягер, но и музыкальный номер большой драматургической значимости.

Между тем музыкальная характеристика образа Сильвы в экспозиционном разделе оперетты не ограничивается рамками этого номера. Не менее важной в этом плане является песня Сильвы: «О, счастья не ищи ты в высоте небесной» (№ 5 клавира). И если ее первый лирический и второй каскадный разделы лишь утверждают уже известные черты образа героини, то заключительная тема «Частица черта в нас» выявляет его новую грань: Сильва предстает перед нами «девушкой с характером», готовой постоять за свою честь и достоинство, за свою любовь.

Важнейшая особенность центрального конфликта «Сильвы» состоит в том, что он носит ярко выраженный классовый характер. Отсюда четкое сословное де-

---

<sup>1</sup> Орелович А. Что такое оперетта, М.; Л., 1966, с. 65.

ление персонажей: актрисе, выходцу из народа противостоит целая группа представителей аристократической элиты. В то же время с точки зрения расстановки сил действия и противодействия эта группа неоднородна: в то время как Леопольд и Ангильта Веглерсхейм выступают в роли строгих ревнителей сословных предрассудков, Ферри и Бони всеми доступными им средствами способствуют счастливой развязке драмы.

Эта особенность драматической структуры оперетты получает в партитуре Кальмана соответствующее музыкальное воплощение: в то время как образ Сильвы очерчен глубоко и многогранно, родители Эдвина вообще лишены музыкальной партии, а представители околотеатральной богемы Бони и Ферри охарактеризованы лишь однопланово. Экспозицией их образов в первом действии служат «Марш-ансамбль» (№ 2) с припевом «Красотки, красотки, красотки кабаре» и песня «Без женщин жить нельзя на свете, нет!» (№ 4), основанные на ритме эстрадно-мюзик-холльного марша и воплощающие в себе образы пустоты и легкомыслия.

Любопытно в этой связи отметить прямую противоположность социальной позиции Кальмана и персонажей оперетты, олицетворяющих собой силы противодействия: в то время как Леопольд и Ангильта Веглерсхейм высокомерно третируют людей «низкого» происхождения, композитор недвусмысленно выражает свое презрение к «сильным мира сего», пользуясь для этого музыкально-жанровыми выразительными средствами.

Кроме Сильвы, Бони и Ферри в первом действии экспонирован еще один центральный персонаж — Эдвин. Особенность его вокальной партии состоит в том, что Кальман не наделил его ни единым сольным номером и музыкально-образная характеристика Эдвина воплощена лишь в ансамблях, прежде всего, в трех дуэтах с Сильвой (№ 3, 9 и 12) и дуэте со Стасси (№ 8). При этом весьма показательно, что важнейшей составной частью каждого из дуэтов является вальс.

И вот тут выявляется еще одно — музыкально-жанровое — средство дифференцированной классово-сословной характеристики: в то время как основным жанровым элементом партии Сильвы является чардаш, главным компонентом изображения аристократического общества служит вальс. И если его удельный

вес и драматургическая значимость в первом акте относительно невелика, то второе действие, происходящее в княжеском дворце Веглерсгеймов в Вене, представляет собой подлинный апофеоз вальса<sup>1</sup>. Достаточно сказать, что из восьми его музыкальных номеров лишь антракт (№ 6а) представляет собой эстрадно-маршевую реминисценцию песни Бони «Без женщин жить нельзя на свете, нет!» и дуэт Стасси и Бони (№ 11) основан на ритме польки. Все остальное представляет собой сферу если и не безраздельного, то уж безусловного господства вальсовой стихии. При этом в рамках одного танцевально-бытового жанра Кальман обнаруживает необычайное разнообразие темповых и образных нюансов, связанных с характером данной сценической ситуации. Здесь и радостный вальс интродукции (№ 7), вводящей зрителя в атмосферу венского бала,

8 Tempo di Valse



и мечтательный вальс дуэта Стасси и Эдвина (№ 8),

9 Tempo di Valse, lento



и печальная минорная тема «Помнишь ли ты» (№ 9),

10 Valse lento



и наигранная увлеченность квартета (№ 10), в котором Бони демонстрирует свою мнимую влюбленность в Сильву, а Эдвин — в Стасси,

<sup>1</sup> Здесь нетрудно обнаружить прямое влияние второго акта «Летучей мыши» Иоганна Штрауса. Действие этого акта происходит во дворце князя Орловского.

11 *Tempo di Valse*

Ста- си! В лю- бов- ном валь- се  
пол-но ог- ня, ты кру- жишь ме- ня

и романтическая приподнятость дуэта Сильвы и Эдвина (№ 12):

12 *Tempo di Valse*

Следует отметить, что противопоставление чардаша в первом акте вальсу во втором служит не только средством классово-сословной музыкальной характеристики. Драматургический смысл этого противопоставления состоит еще и в достоверности обозначения места действия: первый акт происходит за кулисами варьете «Орфеум» в Будапеште, второй — в зале дворца князя Веглерсхейм в Вене.

Если попытаться по клавиру «Сильвы» проанализировать последовательность этапов раскрытия драматургического замысла, то можно сделать вывод, что первые пять номеров представляют собой экспозицию персонажей, финал первого акта служит завязкой драмы, номера второго акта (№ 6а — 12) — ее развитием, финал второго акта — кульминацией, и, наконец, третий акт представляет собой развязку драмы, решенную, впрочем, уже не средствами музыки, а при помощи разговорного диалога.

И вот тут следует подчеркнуть огромную роль системы лейтмотивов в драматической композиции произведения.

Центральный конфликт «Сильвы» типичен для Кальмана и всей неовенской оперетты: это «любовная драма на почве социального неравенства героев»<sup>1</sup>. В соответствии с этим музыкальные темы-лейтмотивы, служащие важнейшим средством воплощения сквозного драматического действия, призваны выразить такие эмоциональные состояния персонажей, как любовь, разочаро-

<sup>1</sup> Орелович А. Что такое оперетта, с. 66.

ваше, счастье, гордость и достоинство артиста, постоянно ощущающего свою униженность и социальную неполноценность.

Все эти чувства и состояния находят в партитуре Кальмана свое многогранное воплощение.

Центральное место в системе лейтмотивов «Сильвы» занимает группа тем любви, выражающая единое эмоциональное начало в различных его оттенках и смысловых вариантах. Среди них — лейтмотив любви Сильвы и Эдвина, представленный тремя темами их первого дуэта (№ 3),

13a Allegretto grazioso



Мож\_ но час\_ то ув\_ ле\_ кать\_ ся,  
но о\_ дин лишь раз лю\_ бить.

б Allegretto grazioso



Кра\_ са\_ виц мно\_ го есть во\_ круг чем я пле\_ ни\_ ла вдруг

а Tempo di Valse



Мно\_ го жен\_ щин есть на све\_ те,  
но од\_ ну да\_ но нам встре\_ тить.

лейтмотив любящей Сильвы, экспонированный уже в лашане ее выходной арии,

14 Adagio



Хей\_ я, хей\_ я.



лейтмотив разделенной любви, впервые звучащий в финале первого акта после подписания брачного контракта,



наконец, лейтмотив торжествующей любви, который появляется во втором разделе дуэта Сильвы и Эдвина (№ 12), дважды звучит в финале второго акта и служит мелодической основой ликующего финала оперетты:



К числу тем, образующих линию сквозного действия оперетты, относятся также лейтмотив счастья, которое стремятся обрести герои,



и теснейшим образом связанный с ним лейтмотив утраченного счастья, воплощенного в знаменитой теме дуэта Сильвы и Эдвина «Помнишь ли ты» (№ 9):



6 Valse lento

Пом- нишь ли ты,  
как счас- тье нам у- лы- ба- лось.

Неотъемлемым элементом этой же линии сквозного действия являются три темы, насыщенные страстностью и темпераментом, образующие группу лейтмотивов гордости и достоинства Сильвы. Первая из этих тем экспонирована во фришке выходной арии героини, две другие — в ее песне (№ 5):

19a Allegro

Там лю- бовь, да развле- чень- я де- вуш- кам чуж- да.

6 Allegro

В ми- ре при- рач- ном ку- лис, где лю- бовь ис- кус- тво,

8 Marschtempo

Ча- сти- ца чер- та в нас за- клю- че- на под- час.

Несмотря на то, что персонажи, олицетворяющие собой силы противодействия, лишены вокальной партии, важным компонентом музыкальной драматургии оперетты служат темы, имеющие самое непосредственное отношение именно к сфере контрдействия. Этим темам две: лейтмотив униженности и социальной неполноценности артиста («Красотки кабаре») и лейтмотив разочарования («Любовь такая глупость большая»):

20a Langsames Marschtempo

Кра- сот- ки, кра- сот- ки, кра- сот- ки ка- ба- ре.



Любопытный парадокс драматургического использования этих тем состоит в том, что обе они легки, каскадны, искрометны и в момент экспозиции служат, казалось бы, единственной цели: музыкальной характеристике образа Бони — персонажа, предстающего перед нами в обличье «гуляки праздного», легкомысленного завсегдатая и участника закулисной жизни заведений, сомнительных с точки зрения высокой нравственности.

Тем более неожидан и поразителен тот драматургический ракурс, в котором предстают эти темы в процессе развития действия в финалах первого и второго актов.

Уже поверхностное знакомство с клавиром «Сильвы» дает основание для вывода о широком и многообразном использовании Кальманом принципа репризности: композитор явно заинтересован в том, чтобы зритель запомнил его мелодии и унес их с собой. Отсюда многочисленные реминисценции отдельных шлягерных номеров. В частности, антракт ко второму действию (№ 6а) служит напоминанием песни Бони «Без женщин жить нельзя на свете, нет!» (№ 4), оркестровое интермеццо (№ 13а) в начале третьего акта — дуэтов Стасси и Бони (№ 11) и Сильвы и Эдвина (№ 12), а уже через номер (№ 15) тот же дуэт Стасси и Бони снова звучит с другим текстом, чтобы в финале третьего действия уступить место заключительной теме того же дуэта Сильвы и Эдвина.

Одним из ярких проявлений «репризной одержимости» Кальмана может служить то, что он повторяет не только шлягерные мелодии кантиленного или каскадного характера, но даже столь мало пригодный для лейтмотивного проведения материал, как речитатив. Пример тому — трижды повторенный на протяжении оперетты текст брачного контракта, изложенный в виде речитативного монолога и исполняемый сначала Эдвином, затем нотариусом Киссом и, наконец, Леопольдом Веглерсхеймом.

Однако высшим достижением Кальмана в сфере воплощения принципа репризности служит повторение

музыкальных тем-лейтмотивов, которые выполняют сразу три функции: служат реминисценциями, являются эмоционально-образными характеристиками персонажей и играют важнейшую действенно-драматургическую роль.

Особенность музыкально-драматургической конструкции «Сильвы» (как и других лучших оперетт Кальмана) состоит в том, что композитор проводит четкую и резко очерченную границу между номерами-шлягерами, где темы-лейтмотивы лишь экспонируются, и финалами первого и второго актов, где эти темы сопоставляются, приходят в движение и становятся важнейшим фактором драматургии, выражая все изгибы и нюансы сценического действия и воплощая всю гамму эмоциональных переживаний героев.

В этом плане серьезный интерес представляет музыкально-драматургический анализ финалов первого и второго актов «Сильвы», где с особой яркостью проявляется действенная функция лейтмотивов оперетты.

Содержание финала первого действия вкратце таково: за кулисами варьете происходит помолвка Сильвы и Эдвина, гости танцуют свадебный танец, представляющий собой оригинальную парафразу «Свадебного марша» Мендельсона.

Свершается то, о чем Сильва не смела и мечтать — ведь она всего лишь «красотка кабаре»! Ее и сейчас, в момент долгожданного и желанного счастья, терзают сомнения, и вслед за робким звучанием в оркестре лейтмотива счастья и текстом брачного контракта, произносимым Эдвином, Сильва (на теме своей любви) призывает его еще раз взвесить свой шаг. Эдвин тверд в своем решении — снова звучит в виде речитативного монолога текст брачного контракта. Однако вслед за этим дважды лейтмотив счастья сменяется темой неполноценности артиста, обнажая перед слушателем смену резко контрастных эмоциональных состояний героини.

Но прочь сомнения! Да здравствует любовь! Широко, с необычайной теплотой и страстью (четыре форте в момент кульминации) звучит тема разделенной любви, сменяемая лейтмотивом счастья и завершаемая радостным свадебным чардашем.

Однако неожиданно, в разгар танца появляется Ронсдорф и увозит с собой Эдвина, но это событие не в со-

стоянии пока разрушить атмосферы восторженного упования — вся сцена прощания Сильвы и Эдвина построена на темах любви, звучащих и в вокальных партиях, и в оркестре.

И вдруг — резкий драматический сдвиг: Сильва узнает, что Эдвин уже помолвлен с графиней Стасси и попросту разыграл за кулисами варьете недостойный, оскорбительный фарс!

Но ведь он клялся в любви и верности (в оркестре тема любви)! Впрочем, стоит ли церемониться с красотками кабаре (лейтмотив неполноценности артиста)! Как далекое воспоминание звучат секвенции начального мотива разделенной любви... И внезапно, резко, как набежавший вихрь, возмущение, негодование, острое желание отомстить за поруганную любовь, выраженное в виде фрагмента, основанного на лейтмотивах гордости и достоинства Сильвы.

Между тем любовь продолжает пылать неугасимым пламенем — об этом говорит нам тема любящей Сильвы, звучащая фортиссимо у валторн в оркестре и после проведения лейтмотивов счастья и неполноценности артиста (счастье ушло, потому что ты — всего лишь красотка кабаре) завершающая весь финал первого действия.

Столь же важную драматургическую роль играют музыкальные темы-лейтмотивы и в финале второго акта «Сильвы», где Леопольд Веглерсхейм пытается объявить о помолвке своего сына со Стасси, однако Эдвин прерывает его и заявляет, что любит Сильву; между тем Сильва рвет брачный контракт и покидает дом Веглерсхеймов.

...Под звуки радостного вальса, открывающего финал, Стасси уводит Эдвина на танец, Сильва остается в одиночестве и предается печальным мыслям; мы слышим в оркестре сопоставление темы счастья с лейтмотивом утраченного счастья, который затем звучит в момент попытки объявления о помолвке Эдвина со Стасси.

Между тем Эдвин заявляет, что «с другой связан давно самой судьбой», и тема утраченного счастья сменяется вдохновенным лейтмотивом торжествующей любви. Однако выясняется, что эта другая — не кто иная, как Сильва, которая вовсе не графиня Кончиану, за которую себя выдавала, а всего лишь княгиня чарда-

ша, и снова мы слышим в оркестре лейтмотивы утраченного счастья, любящей Сильвы, торжествующей любви и, наконец, после уничтожения брачного контракта темы разделенной любви (воспоминание о былом) и разочарования («любовь такая глупость большая»).

Но вот падает занавес, и оркестр завершает финал лейтмотивом счастья, оставляя в душе слушателя луч надежды на благополучную развязку драмы.

Таковы некоторые особенности музыкальной драматургии «Сильвы», послужившие образцом и предметом подражания не только для последующих творений самого Кальмана, но и для произведений множества других композиторов различных школ и направлений. И вряд ли есть смысл сомневаться в том, что «оперетта номер один всех времен и народов» (А. Владимирская) вполне достойна столь высокой чести.

С именем Кальмана связаны высшие достижения зарубежной оперетты первой половины XX века. Лучшие творения композитора вошли в золотой фонд мирового музыкально-комедийного искусства и оказали огромное влияние на пути и судьбы жанра.

Однако оценка творческого наследия Имре Кальмана лишь в ракурсе искусства оперетты должна быть признана слишком узкой и ограниченной: его произведения представляют собой неотъемлемую часть музыкально-театральной культуры венгерского народа. Имя Имре Кальмана стоит в одном ряду с такими корифеями венгерской музыки, как Ференц Лист, Ференц Эркель, Бела Барток и Золтан Кодай с той лишь разницей, что создатель «Сильвы» творил в сфере массовой музыки. И нет сомнений в том, что серьезное и тщательное исследование творчества «князя чардаша» позволит еще вскрыть немало законов и специфических особенностей богатейшего по своим возможностям и перспективам искусства — оперетты.

Предлагаемые вниманию читателя мемуары Имре Кальмана были написаны им в начале 30-х годов по просьбе одного из венских друзей, музыкального критика Юлиуса Бистрона, задумавшего отметить 50-летие

со дня рождения композитора изданием книги о его жизненном и творческом пути. В 1932 году книга Юлиуса Бистрона «Эммерих Кальман» была выпущена в свет издательством «Карчаг-Ферлаг», принадлежавшим директору «Театра ан дер Вин» Губерту Маришке, и именно здесь были впервые опубликованы воспоминания Кальмана «Мой путь в оперетту» (под названием «Неприкрытая правда»), «Мои друзья» и его заметка «Как возникают оперетты».

В 1954 году издательство «Амальтеа-Ферлаг» выпустило в свет книгу Рудольфа Остеррайхера «Эммерих Кальман. Путь композитора», составной частью которой стала вторая редакция мемуаров «Мой путь в оперетту». Именно эта редакция легла в основу перевода воспоминаний. Фрагментами той же книги Р. Остеррайхера являются его заметки «Кальман переходит границу» и «Кальман в личной жизни», а также статья Ганса Арнольда «Значение Кальмана в истории оперетты».

Мемуары Веры Кальман представляют собой главы из ее книги воспоминаний «Моя жизнь с Эммерихом Кальманом», изданной в Байрёйте в 1966 году.

Статья музыковеда К. А. Петровой «О некоторых особенностях музыки Имре Кальмана» была впервые опубликована на страницах журнала «Музыкальная жизнь» № 20 за 1972 год и приурочена ко дню 90-летия со дня рождения композитора.

*В. Савранский*

## МОЙ ПУТЬ В ОПЕРЕТТУ

Вот уже несколько недель я хожу вокруг листа бумаги, как кошка вокруг дымящейся каши, и никак не могу начать... Видимо, я боюсь избитой фразы «родился в таком-то году...» А может быть, это священный трепет перед временем? Вокруг зеленеет и цветет весна, а мне предстоит в зеркале поздней осени размышлять о предстоящей зиме? С печалью разочарования в моей детски наивной душе я должен поведать историю моей юности! Мне придется углубиться в даль воспоминаний — ведь уже почти семь десятилетий прошло с тех пор, как я появился на свет... Впрочем, ничего не поделаешь, мне не избежать шаблонной фразы.

Итак, я родился 24 октября 1882 года в Шиофоке, расположенном на берегу Платтензее. День моего рождения не слишком точен и в связи с этим в моей семье образовались две группировки, из которых одна утверждает, что я родился 24, а другая — 25 числа. В результате я ежегодно получаю телеграммы и поздравления в течение двух дней.

Шиофок расположен на берегу Балатона-Платтензее... В годы моего детства это была большая деревня с железнодорожным вокзалом и паровой пристанью. Местные жители исправно купались в Балатоне. Приезжие были здесь редкими гостями до тех пор, пока в голове предприимчивых смельчаков не родилась идея превратить эту деревню в крупный курорт. В доме моего отца было основано акционерное общество, и в течение нескольких лет Шиофок преобразился в курорт высшего класса. Некогда тихий и спокойный уголок резко изме-

нился: тысячи гостей стали приезжать сюда каждое лето; они купались, играли, флиртовали, ночью звучали серенады... трепетные скрипки с сурдинами...

В Шиофоке я провел первые десять лет своей жизни. Моей первой любовью был Балатон — одно из крупнейших и красивейших озер Европы, протянувшееся на 60 километров в длину и в некоторых местах на 14 километров в ширину. Бесчисленные сказки и легенды, записанные Морицем Йокаи, связаны с этим местом, которое сыграло огромную роль в истории искусства и культуры Венгрии. Мне Балатон подарил тысячу чудес, тысячу радостей. Летом — купанье и рыбная ловля; весной — незабываемые впечатления от ураганных штормов; зимой — тревожное волнение: замерзнет озеро или нет? Когда озеро замерзало, я часто тайком совсем один ходил гулять по льду, надеясь увидеть персонажей легенд о Балатоне, а ночью ожидал Рианаса — так назывался страшный громовой удар, который извещал нас о том, что ледяной покров треснул от одного берега до другого. В такие ночи я не мог спать... Балатон и его зимние штормы доставляли мне и другую большую радость — снежные заносы. Мы, малыши, всегда с большим любопытством рассматривали полные отчаяния лица пассажиров застрявших поездов.

К музыке я приобщился еще совсем ребенком в родном доме. Моя сестра Вильма была хорошей пианисткой, она усердно занималась, а я в это время прятался за пианино, где мог сидеть часами. Это было всем хорошо известно, и никто меня не искал. В результате четырехлетним малышом я мог спеть всю Вторую рапсодию Листа от начала до конца. Это вызывало всеобщее удивление и вскоре привело меня к знакомству с настоящим большим музыкантом.

Это был профессор Лидл, артист Будапештской оперы и Филармонического оркестра. Он жил все лето в нашем доме, целый день ходил со своей скрипкой по комнате и усердно занимался. Я, четырехлетний карапуз, часами простаивал у окна, слушая его игру и глаза на него. Каждый день он прогонял меня и, наконец, пожаловался моим родителям:

— Ребенок вовсе не хочет вам мешать, — ответил на это мой отец. — Просто он любит музыку и слушает ее.

— Так может быть мальчик и в самом деле музыкант! — заинтересовался профессор.

Конец этой истории состоял в том, что я вынужден был, чтобы завоевать место под окном, пропеть Вторую рапсодию. С этого момента я получил право слушать профессора в его комнате. Мы стали друзьями и часто вместе гуляли, не произнося при этом ни единого слова.

Следующим летом мы устроили детский бал. Для этого я приспособил пустовавший склад и пригласил в качестве бального оркестра каменщика, игравшего на гармонике. Разумеется, бал открыл я, но, едва сделав первый шаг, упал вместе со своей партнершей. Я принял это свое падение очень близко к сердцу и никогда более не танцевал. Вероятно, многим миллионам, танцевавшим под мою музыку, будет интересно узнать, что сам я закончил свою карьеру танцора пятилетним кавалером и уже никогда не смог преодолеть препятствие, сделавшее для меня невозможным участие в танцах...

Год спустя в Шиофоке был построен летний театр и, к моему неопишуемому счастью, прямо напротив нашего дома. Отныне я целыми днями пропадал в театре, где присутствовал на всех репетициях и таким образом изучил весь репертуар 1888/89 года. Особенно трудными были репетиции красочного спектакля «Дьявольские игры» и «Летучей мыши». Когда на сцене что-нибудь не ладилось и начинался скандал, первое, что обычно делали — это выпроваживали меня. Я терпеливо ждал, пока улягутся разногласия между режиссером и труппой, и тогда снова прошмыгивал в зрительный зал.

Сейчас я ненавижу репетиции и непостижимо, как я мог быть тогда столь ревностным посетителем их... После репетиций я проигрывал дома на фортепиано все, что там слышал, конечно, в меру своих тогдашних возможностей.

Однажды господин директор строжайше наказал капельдинеру, чтобы тот больше не пускал мальчишек (нас было человек 8—10), и он точно выполнил его приказ. Это было для меня великим несчастьем тем более, что «Прекрасная Елена» (опера Оффенбаха. — В. С.) должна была идти со знаменитым гастролером. Мог ли я при этом не присутствовать! Разумеется, только на репетиции, потому что вечером я не имел права быть в театре без родителей, брата и сестер.

Переговоры с «цербером» дали, наконец, результат: за две герцеговинские сигареты он обещал меня спрятать. Но где же взять эти сигареты? Денег у меня не было, а для этого нужны были три крейцера. И тут мне пришла в голову идея: я решил пойти постричься! Родители выдали мне для этой цели десять крейцеров, и я сразу разбогател, потому что стрижка стоила всего лишь пять крейцеров, впрочем, лишь для детей необеспеченных родителей. Но на эту деталь я решил внимания не обращать, купил две сигареты, а на оставшиеся два крейцера — конфет. Затем я пошел к парикмахеру, который тут же начал обрабатывать мою голову машинкой. Когда половина головы была уже пострижена, я вдруг испугался и сказал парикмахеру, что хочу уплатить ему лишь половину обычного гонорара, потому что слышал, что с остальных детей он берет по пять крейцеров. Парикмахер объяснил мне, что меньше платят только крестьянские дети и что мне за половину гонорара он может постричь лишь половину головы. Все просьбы оказались напрасными и в отчаянии я побежал за помощью к своей тете. Когда я снял шапку и она увидела состояние моей шевелюры — половина головы лысая, как бильярдный шар, другая половина — дремучий лес, — она звонко расхохоталась и дала мне недостающие пять крейцеров. Парикмахер закончил свою процедуру, и я благополучно доставил капельдинеру театра обе сигареты.

На следующий день состоялся семейный суд. Мой старший брат узнал об истории с сигаретами, решил, что курил их я сам, и влепил мне две пощечины. Сквозь слезы я рассказал всю правду, но результатом этого было категорическое запрещение всякого посещения театра.

Таким образом, моя театральная карьера уже в эти юные годы принесла мне немало страданий. Но зато осталась театральная дружба. Моим другом был комик Арпад Дунай, одинокий, печальный человек и в то же время блестящий комик. Мы ходили вместе купаться и ловить рыбу, при этом я должен был заботиться о корбке с дождевыми червями. Я был счастлив и горд тем, что могу быть полезен этому большому художнику и с нетерпением ожидал его бенефиса в пьесе «Обезьяна Доми». Мой друг играл, конечно, главную роль —

обезьяны. Это была трогательная американская история об обезьяне, которая принесла много пользы людям и которую в конце, после того как она спасает ребенка, отец этого малыша бессмысленно убивает. Дунай показал в роли обезьяны блестящую акробатическую работу, и я плакал горячими слезами, когда подстреленная обезьяна Доми упала с дерева.

Я испытал новые радости и новые страдания! Новые страдания и новые пристрастия! Я стал «фабрикантом». Из дикого винограда, который рос в нашем саду, я изготовил чернила и однажды с решительным выражением лица предложил моему отцу обеспечить его канцелярию и ее филиалы натуральными чернилами. Когда же это предприятие не принесло сколько-нибудь существенного успеха, я смело взялся за разведение шелковичных червей и губок.

Затем меня одолела страсть к чтению. Вскоре было прочитано все из числа детских книг, что можно было раздобыть в семье и у знакомых, и больше книг у меня не было. Чтобы достать новые, я решил произвести маленькую революцию. Дело в том, что в школе была небольшая библиотека, но учитель, в распоряжении которого она находилась, книг нам не давал. Но я должен был получить новые книги! И я попытался основать новую библиотеку под собственным руководством. Мне удалось увлечь этим планом всех своих школьных товарищей. Мы, дети, устроили благотворительный концерт с танцами для взрослых! Все удалось на славу, я получил всю выручку, купил на эти деньги книги, и спустя несколько недель библиотека была укомплектована. Учитель даже разозлился на меня. «Ты плохо кончишь, негодяй!» — предсказал он. Но у меня теперь были книги, и, будучи библиотекарем, я имел возможность читать их первым. Мне понадобилось целое лето для того, чтобы укомплектовать свою библиотеку, но я ее все-таки создал!

Пришла осень 1892 года. Прощание с отчим домом, прощание с Балатоном, прощание с Шиофоком! Подошел последний день августа, школьные каникулы окончились, я должен был ехать в Будапешт, в гимназию. Тяжко было расставаться с отцом, матерью, братом и сестрами. Вы, дети города, не знаете, что значит впервые в жизни быть поставленным перед необходимостью

сказать настоящее, серьезное «прощай»! Оставить все, что любишь, быть одному, жить у чужих людей с тоскою в сердце по всему любимому, что тобою оставлено. Видишь мать, упаковывающую маленький чемодан, еще, собственно, не знаешь, что с тобой будет, и вот ты уже на чужбине в большом городе.

Я был лучшим учеником деревенской школы и вдруг в благородной будапештской Евангелической гимназии оказался ничтожным провинциалом, нулем в невероятной провинциальной одежде, оказался брошенным в стаю детей из «порядочных» семей. Из-за своих сапог трубой я вскоре получил прозвище «деревенского олуха». Несколько привычных тумачков и «хороших шиофокских оплеух», которые я отпустил сыновьям тогдашней будапештской финансовой верхушки, сделали свое дело, и вскоре я был оставлен в покое. Больше того, те, кто получил от меня наибольшее количество затрещин, стали моими лучшими друзьями!

Учебный материал первого класса гимназии удовлетворял меня мало. Мне хотелось делать нечто «большое», и я основал детскую газету, которую в 1892 году сам писал, редактировал, размножал и сбывал.

В октябре того же года я услышал первый оперный спектакль — «Валькирию» под управлением дирижера Артура Никиша. Понял я во всем этом произведении не очень много, но испытал в этот вечер страх. На протяжении многих лет я пугался темноты, видя перед собой дуэль Зигмунда и Хундинга, пристрастного судью Вотана, Логе и Брунгильду, охваченную жутким пламенем.

Шесть недель спустя в Будапеште вспыхнула эпидемия холеры, школа была закрыта, и я смог снова поехать домой. Именно тогда-то и возникли мои первые композиции: в длинных песнопениях я заклинал милостивого господа бога изгнать эпидемию холеры, но при этом подольше держать школы закрытыми! Когда зимой пришло ужасное известие о том, что школы вновь открываются, я симпровизировал новые песнопения. Я громко пел и просил милостивого бога: раз уже нет холеры, пошли мне прекрасные снежные заносы, чтобы поезда остановились, и я смог бы еще долго-долго оставаться у матери. Однако холера, просьбы и снежные заносы миновали и лишь ненадолго спасли меня от мук школы.

Вскоре я вынужден был снова распрощаться с домом и ехать в Будапешт.

Я и сейчас могу сказать, что не был счастлив на чужбине ни единого часа, ни единой минуты. Печаль и тоска по родине мучили меня неотступно. Это было вечное ожидание часа свидания с родиной, той минуты, когда я каждому, начиная с матери, мог вручить привезенные с собой подарки и сюрпризы. Найти для этой цели необходимые средства было трудно, потому что отец держал меня в смысле карманных денег — двадцать крейцеров в неделю — в ежовых рукавицах. Но я знал, как выйти из этого положения. Я получал ежедневно 12 крейцеров для проезда на omnibusе — школа была в шести километрах — и 6 крейцеров на завтрак. Но я ходил в школу пешком и ел на завтрак вместо целой — половину булки. Таким образом я вскоре скопил нужные мне деньги.

Приближалось рождество. Необходимые подарки уже были куплены и к ним ежедневно присоединялись новые покупки — шоколад, конфеты, елочные звезды. Ни разу я даже не попробовал сладостей, месяцами испытывал танталовы муки и ожидал с благородным терпением и гордостью часа, когда смогу вручить малышам в сочельник колокольчик...

Вот тут мы явно подошли к тому месту, где ты, дорогой читатель, с полным правом подумаешь: господин Кальман, ваши добродетели и в самом деле очень хороши, но к чему ими бравировать? Так вот, дорогой читатель, подожди еще несколько секунд, и ты познаешь смысл этой рождественской сказки.

Итак, великий день настал! Каникулы! Рождество! Возвращение домой! Мой первый путь — вылазка в лес, где я украл красивую елку. После обеда я заперся со своей елкой и елочными украшениями, и никто не смел войти в комнату. Однако, наряжая елку, я попробовал сначала одну, потом другую вещь и, наконец, съел все вплоть до двух бедных шоколадных мышей, которые в одинокой печали, сильно изувеченные, висели на елке. В течение многих месяцев я был тверд, ничего не тронул, и прямо перед целью произошло мое падение. Когда я взял в руки колокольчик, пригласил всю семью к елке и начал праздничную раздачу подарков, то был поднят на смех так, как никогда до — и слава богу! —

никогда после этого достопамятного новогоднего вечера. Большим количеством сладостей я так испортил себе желудок, что в течение трех ужасных дней получил возможность обдумать глубину своего морального падения. Я ужасно стыдился и дал себе слово впредь быть сильным.

Во время следующих летних каникул меня одолела новая страсть — лошадиные скачки. Для развития международных связей в Шиофоке были организованы скачки лошадей. Я был вне себя от возбуждения и напряжения. Скаковые дорожки и примитивные трибуны были построены, так сказать, под моим «личным руководством». Мне удалось замаскироваться под конюха, и когда однажды князь Макс Эгон Турн-Таксис, лучший наездник того времени, дал мне письмо для доставки, считая, что я один из конюхов, я был на седьмом небе от радости! Я был безмерно горд этим успехом!

Так я перешел в четвертый класс гимназии. Жил я тогда уже у своей старшей сестры, вышедшей замуж в Будапеште. Здесь я занимал хорошую учебную комнату, где мог делать все, что заблагорассудится. Все ночи напролет я читал. Моей новой любовью и страстным увлечением был Йокаи. Именно его романы я и поглощал. Поскольку у меня не было денег на покупку абонемента в библиотеке, я обработал своего товарища по классу, чтобы тот убедил своих родителей купить собрание сочинений Йокаи. В результате я смог получать один роман за другим и жил, как в опьянении, в странном и фантастическом мире героев удивительно прекрасных романов.

Эта страсть к чтению превратилась в болезнь; я был нервным, невыспавшимся, и мне угрожала опасность потерять позиции лучшего ученика, что вскоре и в самом деле произошло. Мои товарищи стали насмехаться над моей необузданной страстью к чтению, из-за чего я, как и раньше, вступал с ними в драку. Вскоре я оказался во вражде со всем классом, у меня остался лишь один друг — владелец романов Йокаи. Но однажды даже он задел меня, и я был поставлен перед выбором: если я буду терпеть его насмешки, то смогу и дальше читать его книги, но буду жалкой, трусливой собакой. Если же «дуэль» состоится, я буду человеком незапятнанной чести, однако с библиотекой придется распро-

щаться. На протяжении двух часов я героически боролся сам с собой и решил пожертвовать всем, чтобы не потерять моего Йокаи. Но из этого ничего не вышло! На ближайшей перемене я так отколотил своего друга, что тот три дня не мог посещать школу.

Весной 1896 года в дни Будапештской выставки я видел императора Франца-Иосифа, императрицу Елизавету, весь двор и предмет моей любви Морица Йокаи. Его благородное, доброе лицо с прекрасными печальными глазами я не забуду никогда.

Если до сих пор в моей жизни все шло гладко, то лето, которое началось столь прекрасно, внесло в мою жизнь тяжкий, почти трагический поворот. Сначала — плохие показатели и потеря положения лучшего ученика. Вдобавок к этому в доме моих родителей воцарилось мрачное, печальное настроение, вызванное тяжелым состоянием дел отца.

Я был весел и беззаботен, когда оставил на несколько дней отчий дом, приглашенный в близлежащее имение родителями одного моего школьного товарища... Это была восхитительная жизнь! Мы правили лошадьми, ездили верхом, охотились, в нашем распоряжении был кегельбан, огромный парк, множество фруктовых деревьев, увешанных сочными, изысканными венгерскими фруктами. Это была поистине сказочная жизнь!

...Я был приглашен на десять дней, а затем меня должен был сменить другой школьный товарищ. Восемь чудесных дней прошли, я был счастлив, весел, полон задора, с утра до вечера без конца смеялся! Лишь изредка, на одну минуту в голову закрадывалась мысль о родителях, о бедном отце, отягощенном деловыми заботами, об опечаленной матери, о трех маленьких сестрах. Я заклинал милосердного бога снова все поставить на свое место, прежде чем я вернусь домой. Но домой я больше никогда не возвратился и никогда больше не видел этого родительского дома.

На девятый день я получил письмо от брата с сообщением о том, что предприятие отца обанкротилось. У нас отняли все: дома, филиалы, магазины, домашнюю мебель, пианино... одним словом, все! Я не должен был больше возвращаться, потому что мать с маленькими сестрами уже покинула дом. К письму была приложена

записка с просьбой к хозяевам, чтобы они милостиво разрешили мне побыть у них в гостях до тех пор, пока выяснится, что мне делать.

Как раз в тот момент, когда я читал письмо, пришла мать моего друга и дала мне понять, что я должен на следующий день уехать, потому что новый гость уже прибыл. Покраснев от стыда, я изложил свою просьбу: мы разорились, нельзя ли остаться еще на несколько дней...

Все было напрасно! Я был вежливо выдворен! Сын крупного богатого дельца был желанным гостем; бедный ребенок, не знавший куда податься, должен был уходить! Обливаясь слезами, я упаковал свой чемодан; обливаясь слезами, я распрощался с прекрасным уголком.

Кучер отвез меня к железной дороге. Я считал свои деньги и думал: куда? Хватало до Будапешта! Именно тогда я и познакомился с новым другом — милым, добрым третьим классом; многие годы я оставался верен ему. В Будапеште меня приняла добрая тетя, у которой я оставался до тех пор, пока мои родители не нашли маленькую квартирку. В это время все наше имущество было продано с аукциона, нам не осталось ровным счетом ничего! Добрые родственники дали моей матери денег, на которые мы смогли купить необходимую мебель, и так мы снова стали жить вместе...

Я всегда тосковал по отцу, матери, маленьким сестрам и мечтал о том, что когда-нибудь мы будем жить все вместе в Будапеште! Теперь мои мечты исполнились, но это было ужасно! Комиссии по описанию имущества работали в нашем доме день и ночь; я не сомневаюсь, что наше жилище было в то время центром описи имущества во всем Будапеште! Простая крестьянская девушка, которая нам прислуживала, называла членов этих комиссий писателями, потому что они составляли списки вещей. Когда я приходил из школы и спрашивал девушку, есть ли кто-нибудь дома, она всякий раз отвечала:

—Писатели снова здесь!

Все мы испытывали великий страх перед этими писателями. Мой отец окончательно пал духом, мать и мы, дети, были беспомощны и только мой бедный, безвременно скончавшийся брат Бела не потерял присутствия духа. В свои 20 лет он взвалил на себя тяжелую

работу, чтобы как-то возродить разбитую, всем светом покинутую семью. Он стал чиновником. Банк, который разорил отца, милостиво дал моему брату маленькую должность.

Я, ученик пятого класса гимназии, вынужден был тоже зарабатывать. Я давал уроки! Стал репетитором! В течение десяти последующих лет я зубрил со своими учениками! А вечером еще помогал отцу справляться с его почтой, переписывал письма и бежал с ними на главпочтамт.

В течение нескольких месяцев на меня свалилось множество тяжких переживаний. И если раньше мне запрещали слишком много смеяться, то теперь я уже не мог этого сделать вообще. Каждый день у нас было ощущение, что мы стоим перед чем-то ужасным. Эта печаль, это страшное ощущение загнанности, отверженности не покидало меня во всей моей последующей жизни. Люди, которые впоследствии видели меня спокойным и тихим в ситуациях, в которых всякий другой ликовал бы от радости и счастья, думали, что я накладывал на себя «меланхолическую позу», как грим! Моя мнимая мировая скорбь встречалась улыбками, о ней рассказывались анекдоты, но никто не знал, сколь печальной была моя юность!

И вот тут-то меня и охватила тоска по музыке! Я стремился забыть в музыке свои каждодневные заботы. Я занимался музыкой с такой охотой!

Раньше, когда родители просили меня заниматься музыкой, я не хотел этого делать; теперь, когда не было ни пианино, ни денег, я захотел во что бы то ни стало овладеть музыкой, стать музыкантом.

В это время у меня появился своеобразный друг, который часами рассказывал мне о своих композициях. Однажды, когда мы прогуливались, он вдруг лег на землю.

— Ты слышишь мелодию земли? — спросил он.

— Я ничего не слышу, — робко ответил я.

— Немедленно ложись! — приказал юный маэстро.

Я сделал то же, что и он, но, к его разочарованию, не услышал ни единой ноты из этой мелодии.

— У тебя нет ровным счетом никакого таланта, — заявил юный композитор, поднялся и добавил:

— Сейчас я слышу, как поют цветы, а теперь слышу мотив насекомых...

Тогда я ему верил, а позднее понял, что он не мог сочинить ни единого звука и просто разыгрывал передо мною комедию.

Бессонными ночами я размышлял о том, как было бы хорошо, если бы я мог слышать землю, цветы, птиц, насекомых и все это переплавить в большую симфонию...

Когда я рассказал об этом моему другу, он ответил:

— Ты должен сначала послушать настоящую симфонию в филармоническом концерте, и тогда твой слух разовьется!

— Как же я смогу попасть на концерт, если у меня нет денег?

— Ничего, — заявил мой друг, — концертмейстер оркестра — мой учитель по классу скрипки, он достанет нам контрамарку.

Я ожидал вечера в трепетном возбуждении. Уже в половине седьмого, за час до начала концерта, я был перед артистической комнатой филармонии. Наконец появился мой друг.

— Стань у входа и жди до тех пор, пока я тебя не проведу. Разумеется, я не могу тебя представить, как «никого», я скажу, что ты молодой композитор. Симфонист! Это звучит!

— Говори что хочешь, — ответил я, — мне нужна лишь контрамарка.

Я все ждал и ждал. Мой друг исчез в артистической комнате и никак не появлялся. Один за другим выходили оттуда молодые люди, ученики музыкальной академии, и у каждого из них была контрамарка. Наконец, пришел и тот, кого я ожидал.

— Где же контрамарка?

— Мне дали всего лишь одну! Я уговаривал профессора Грюнфельда, чтобы он и тебе дал контрамарку, убеждал его, что ты будущий гений, наша большая надежда, что ты работаешь над симфонией! Все напрасно — у него не оказалось больше ни единой, я получил последнюю!

— О, боже, ведь ты же хотел представить меня профессору Грюнфельду!

— К сожалению, у меня уже нет на это времени — концерт начинается, двери закрываются.

— Я прошу тебя... — пробормотал я со слезами в голосе. Но он ушел.

Концерт начался. Я стоял один. Пристыженный, покинутый, обманутый, несчастный. Я прислонился к огромной, запертой двери зала и стал прислушиваться. Весь концерт простоял я перед дверью, прислонив ухо к замочной скважине. Исполнялась симфония Берлиоза «Гарольд в Италии». Слушая, я постепенно забыл о своей горе. Даже сквозь маленькое отверстие мощь огромного оркестра увлекла меня своей красотой.

Впечатление, полученное сквозь замочную скважину, оказалось настолько глубоким, что я окончательно решил стать музыкантом.

Но как начать учебу? Я обратился к указателю «Рекламбиблиотеки», доброму другу столь многих бедных гимназистов. И он помог мне!

Первой книгой, которую я тогда приобрел, были сочинения Роберта Шумана. В то время я даже не подозревал о том, насколько удачной была эта случайность. Сегодня я знаю только то, что волшебный мир шумановских образов окончательно свел меня с ума. Вслед за его сочинениями я познакомился с его биографией, которая тронула меня до глубины души. Особенно сильное впечатление произвела на меня история с болезнью его руки. Затаив дыхание, читал я это место книги и целыми днями размышлял о трагической судьбе моего кумира. Возможно ли, справедливо ли, что молодой музыкант потерпел крушение прямо на пороге исполнения своих мечтаний о карьере виртуоза?

Разумеется, тогда я не подозревал, что несколько лет спустя сам стану жертвой такой же судьбы...

Я бы с великой радостью читал еще больше книг о музыке, но у меня не было денег. Я зарабатывал 20 крон в месяц своими уроками и постоянно вносил их в семейную кассу. Мне из этой суммы не доставалось ничего. Каким образом мог я достать денег для того, чтобы покупать на них книги? Это было величайшей моей заботой. Прежде всего я попытался сделать это путем собирания почтовых марок. Вскоре я был владельцем значительного их количества и получил адрес одного американского коллекционера. Этому неизвестному собирателю я послал множество старых почтовых марок и в один прекрасный день получил толстое письмо из

Америки; там было много прекрасных американских почтовых марок и один доллар! Таким образом, первый доллар я заработал не своей музыкой, а старыми венгерскими почтовыми марками...

Вскоре учебный год завершился, я закончил уже пятый класс гимназии, был в своем классе лишь на третьем месте среди лучших учеников и поэтому был собой крайне недоволен. Это была государственная гимназия; аристократическую Евангелическую гимназию я из-за упрямства и легкомыслия оставил.

Здесь я познакомился с ребятами, которым почти удалось меня основательно испортить. Они склоняли меня к тому, чтобы я обманывал своих родителей. Я уходил из дому с ботанической жестянкой якобы для того, чтобы собирать растения, а на самом деле шел на скачки лошадей, где рвал разную траву, чтобы что-то суметь показать дома. В свободные от школы дни, предназначенные для подготовки к выпускным экзаменам, я брал с собой книги, но вместо учебы играл со своими друзьями в городском парке в карты... Когда однажды я пришел домой после карточной игры, мать сказала:

— Бедное дитя, ты, видимо, сегодня много занимался, у тебя такой усталый вид... Ты не должен так напрягаться — ведь ты продолжаешь оставаться в числе лучших учеников...

Мне стало совсем тяжело на душе: я лгал, обманывал своих родителей, играл в карты, валялся в уличных канавах, ничего не учил, а тут еще мать с добрыми, полными любви словами... Нет, так дальше дело не пойдет! Я должен был уйти из этой школы, я не хотел больше видеть этих испорченных парней, я хотел быть снова порядочным как прежде... Приди, о святая музыка, спаси меня от испорченности, от морального падения!

В конце учебного года я сказал государственной гимназии окончательное «адью» и возвратился в мою старую школу. Во время летних каникул я начал готовиться к поприщу музыканта. Я мечтал стать пианистом-виртуозом и считал, что наступило самое подходящее время для начала занятий на фортепиано. Прежде всего я должен был позаботиться о плате за обучение в музыкальной школе. Для этого я в течение многих месяцев надписывал для одной солидной деловой конторы конверты. За тысячу адресов я получал одну крону гонора-

ра. Таким способом я скопил столько денег, что смог записаться во вновь созданную музыкальную школу. Я купил себе ноты, пальто и галстук, какие обычно носили артисты, вскоре появилась соответствующая прическа—одним словом, все было в лучшем виде, не хватало только фортепиано! Моя добрая тетя разрешила мне заниматься на своем инструменте у нее дома. Уходя, она запирала музыкальную комнату, и мне приходилось часами ждать того момента, когда я смогу сесть за рояль. Мне нужен был свой инструмент — ведь я терял так много времени! И я решил купить себе хорошее пианино.

Ежедневно я давал по четыре урока, спешил от одного ученика к другому, преподавал латинский, греческий (сейчас я не знаю ни греческого, ни латинского), математику и физику. Кроме этого я должен был каждый день посещать музыкальную школу, короче, у меня было дел по горло, но я испытывал удовлетворение и с большими надеждами шел навстречу своей карьере виртуоза.

Моя одержимость музыкой принесла мне в гимназии кличку «фуга», которой, впрочем, я очень гордился. Весной у нас был открытый экзамен, на который была приглашена пресса. Я играл ре-минорную Фантазию Моцарта. Наставник будапештских профессоров фортепиано, седовласый Корнелиус фон Абрани, бывший любимый ученик Листа, тоже присутствовал, и моя игра тронула его до слез. Плача, этот старец обнял меня, поцеловал в лоб, а я в ответ благодарно поцеловал его благословляющую руку. Газеты писали обо мне, пятнадцатилетнем сорванце, как о «двенадцатилетнем вундеркинде», и прочили большое будущее.

Получил я и венок! Но только не лавровый: мои подруги по школе увенчали меня — в знак особого уважения — венком из лука. Этим луком я распорядился по-королевски: отдал его нашей кухарке и заказал гуляш со словами, исполненными гордости:

— Лавры придут позже...

Начиная с этого момента, все шло как по маслу. Я закончил шестой класс гимназии с отличием. Мое имя мелькало в газетах, дела нашей семьи улучшились, у нас была новая, более благоустроенная квартира. А главное, за этот учебный год я накопил столько денег, что

смог купить себе фортепиано — собственное фортепиано!

Великим праздничным событием был тот день, когда я пошел в магазин музыкальных инструментов, чтобы приобрести немного подержанный, но все-таки приличный инструмент! Я попросил отца присутствовать на этой церемонии. Мне было совсем не жаль той тяжело заработанной и трудно скопленной гигантской суммы, которая для этого была нужна — 520 крон — столько, сколько я заработал за год при помощи почти тысячи уроков.

Я очень отчетливо помню торжественный въезд в квартиру Его Величества «моего фортепиано». В каждом из окон были видны фигуры членов нашей семьи. Сам я, сгорая от нетерпения, не выдержал и побежал навстречу маленькой тележке с фортепиано, которую тащила старая, усталая лошададка. Мое сокровище совершало поистине триумфальное шествие!

Когда мы приблизились к нашему дому, мои маленькие сестры замахали руками — одним словом, это было прекрасно и удивительно! Я принимал поздравления и был горд, как испанец! Едва трехногое музыкальное животное стало на свои ноги, я начал изо всех сил колотить по его клавишам...

Для меня наступило счастливое время: как раз начались летние каникулы, школы закрылись, никаких уроков, никаких лекций! Все забыто, все позади, впереди — свобода и музыка, бесконечно много музыки: гаммы, упражнения, инвенции Баха, легкие произведения Шопена, сонаты Бетховена и — мой идеал Роберт Шуман! Целыми днями я сидел за роялем — ведь теперь я мог заниматься дома... И вот после нескольких дней безграничной радости пришла судьба и свершила свое черное дело. Пришла моя маленькая трагедия.

Однажды, дней через пять-шесть, я почувствовал боли в руке. Приняв эту боль за проявление слабости, я стал заниматься еще более настойчиво, но мне становилось не лучше, а день ото дня все хуже. Боли во время игры стали нестерпимыми, и я вынужден был прекратить занятия. Некоторое время я выжидал в надежде на то, что боли во время отдыха пройдут. Напрасно — каждая новая попытка приносила лишь жестокое разочарование. Долгожданные каникулы подошли к концу, я все еще не мог играть. Снова давал я по четыре урока

в день и одновременно бегал от одного врача к другому. Я перепробовал все: цандеровские аппараты, горячий воздух, минеральную воду, фарадический и гальванический ток, укрепляющие препараты — и никакого улучшения! Уроки фортепиано я совсем почти не мог посещать. Лишь один-единственный раз я собрался с силами и сыграл на открытом заключительном экзамене нашей музыкальной школы восхитительно прекрасный ре-минорный Фортепианный концерт Моцарта. После этого с фортепианной деятельностью было покончено навсегда.

Если сейчас вся эта история для меня не более, чем трагикомический эпизод, то тогда я очень страдал и вообразал, что переживаю трагедию моего кумира Роберта Шумана.

Прошел год, и последняя надежда на выздоровление рухнула. Мечты о карьере виртуоза были навсегда погребены, я снова стал всего лишь учеником Евангелической гимназии и уже кандидатом на получение аттестата зрелости. Я был не от мира сего, очень серьезным и очень печальным молодым человеком!

Судьба свела меня тогда с моим другом Альбертом Сирмаи. Он страдал тою же болезнью, что и я, и так же в отчаянии бегал от одного врача к другому. И если сейчас мои наивные и дерзкие мечты о карьере виртуоза представляются мне донкихотскими, то Сирмаи был тогда ослепительным пианистом, одним из лучших учеников Музыкальной академии.

Это знакомство с Альбертом Сирмаи, благодаря общей судьбе, очень сблизившей нас, вылилось в продолжительную, неразрывную дружбу.

Я стал размышлять о том, как продолжать заниматься музыкой, не будучи связанным с инструментом. Можно просто изучать теорию музыки и композицию! Впрочем, в свой композиторский талант я не верил, наоборот, я был твердо убежден в том, что никогда не смогу сочинить ничего путного. Но мне хотелось заполнить то время, за которое моя рука, вероятно, все-таки выздоровеет. И еще кое-что привлекало меня в класс композиции Музыкальной академии: ученики третьего и четвертого класса имели право на каждом спектакле Королевского оперного театра занимать ложу в верхнем ярусе — так называемую Д-ложу. Перспектива проводить каждый вечер в оперном театре была мне очень по душе.

Я пошел к знаменитому профессору класса композиции Гансу Кёслеру. Профессор Кёслер проверил меня и признал пригодным. А поскольку учащиеся средних школ не имели права заниматься в классе композиции, он посоветовал мне первый класс, гармонию, изучить под руководством одного из его учеников, а спустя год после сдачи экзаменов на аттестат зрелости снова прийти и, если все будет в порядке, я буду принят во второй класс — класс контрапункта. Я последовал этому совету и обратился к выдающемуся молодому музыкальному теоретику Альберту Зиклосу. Я изучал под его руководством гармонию, а несколько лет спустя — инструментовку.

Профессор Кёслер рассудил правильно: подготовка к экзаменам на аттестат зрелости отняла у меня столько времени, что для Музыкальной академии у меня бы его и в самом деле не осталось. В то время мне пришлось много учить, а вернее, зубрить. Это было отвратительно, я об этом времени и по сей день вижу дурные сны, но все экзамены я сдал с отличием...

Осенью я был принят во второй класс — класс контрапункта Музыкальной академии и в то же время поступил на юридический факультет Будапештского университета. Отныне для меня наступила чудесная, свободная жизнь: утром час-два в университете, затем бильярд и карточная игра в близлежащем кафе «Централь», после обеда — часы репетиций и Музыкальная академия, вечером — желанная, наконец-то обретенная ложа в оперном театре.

Восемь семестров занимался я в университете, сдал все экзамены, мне оставался лишь экзамен на степень доктора, но я должен сказать откровенно, что очень сожалею о каждом часе, проведенном в университете. И хоть национальная экономика и римское право меня и интересовали, все вместе было ужасно скучным. Я и сегодня доволен тем, что нашел в себе силы в нужный момент объявить о том, что с меня довольно всех юридических вывертов.

— Адьо, университет, — сказал я, — будьте здоровы, профессора! Я больше не боюсь вас, плевать я хотел на свою докторскую степень!

Правда, прежде чем я пришел к этому правильному решению, прошло все же несколько лет. Это была труд-

ная борьба, и победу здесь одержала лишь моя первая оперетта «Осенние маневры». До этого я никогда толком не знал, что, собственно, из меня должно получиться. Маленьким ребенком я хотел сначала быть портным, затем я передумал и решил, что было бы лучше и практичнее стать министром юстиции. Я даже сфотографировался в позе будущего министра с серьезным взглядом и сложенными руками. Но, наконец, мне стало ясно, куда влечет меня сердце — к музыке! Только к музыке!

Конечно, в то время я еще не отваживался думать о том, что музыка меня будет когда-нибудь кормить. «Видимо, я смогу быть музыкальным писателем», — думал я. Еще в гимназии я однажды сделал попытку писать — это был километровой длины этюд о «программной музыке и программной симфонии». Я начал, естественно, с Пасторальной симфонии Бетховена, продолжил симфоническими поэмами Франца Листа, сделал большую остановку на Вагнере и закончил Рихардом Штраусом, чьи «Заратустра» и «Жизнь героя» были тогда еще новинками, вызывавшими горячие споры. Премьера этого этюда состоялась на гимназическом научном обществе, где я прочел всю работу на протяжении многих заседаний. Однако этих лавров мне было недостаточно, и я пошел со своим трудом в жалкую, нищенскую редакцию одной специальной музыкальной газеты. Издатель посмотрел на меня удивленно и недоверчиво взглянул на огромный килограммовый пакет с манускриптом.

— Чем могу служить?

— Я хочу продать вам мое сочинение о программной симфонии.

— Вы что, спятили с ума? Я должен это напечатать, да еще заплатить вам деньги? Такого мне и во сне не снилось!

Глубоко оскорбленный, не говоря ни слова и видя перед собой лишь человека со свирепым взглядом, я решительно швырнул манускрипт — не в его голову, как это следовало бы сделать, — а на грязный письменный стол и, не прощаясь, покинул редакцию.

В ближайшем номере газеты появилась первая часть моей статьи, в течение месяца публиковались продолжения — меня «печатали»!

С этим скудным журналистским багажом я и пошел в одну из крупнейших венгерских газет «Пешти напло».

Я был тогда юристом на стадии первого семестра и испытывал желание учиться писать критические статьи; кроме этого, я хотел посещать концерты, разумеется, бесплатно! Завоевание этой старой, почтенной газеты оказалось, однако, делом не столь уж простым. Нужно было все тщательно продумать: ведь если бы я был допущен к главному редактору и не произвел на него ослепительного впечатления, меня бы более или менее вежливо выпроводили. Поэтому я старался действовать чрезвычайно предусмотрительно, чтобы суметь избежать ошибок.

Прежде всего нужно было найти «базу действий», в качестве которой я избрал «Кафе Эдиссон», расположенное напротив редакции. Каждый день я сидел там, пил черный кофе и курил бесчисленное количество сигарет, тоскливо приглядываясь к зданию.

— Сегодня слишком рано, шефа наверняка еще нет... Сегодня уже слишком поздно, шеф ушел с головой в работу, тебя к нему не допустят, — говорил я себе.

После нескольких недель колебаний я решился, наконец, приступить к атаке. С бьющимся сердцем взобрался я на третий этаж, попросил доложить о себе главному редактору и был немедленно принят.

Он смотрел на меня несколько насмешливым взглядом и пускал из своей трубки облака дыма.

— В чем дело? — был его первый вопрос. Я начал что-то бормотать о работе, о желании писать, о писательском призвании.

— Ну, ну, разве это так уж необходимо? У тебя что, нет другой работы?

Его добрый взгляд, кажется, говорил: чего ищет этот хилый подросток в этой непривлекательной, печальной редакционной комнате?

— Ты сейчас же пойдешь домой, ты не должен дышать этим воздухом!

— Я не пойду!

— Не пойдешь!?. Что же я должен с тобой делать?

— Я хочу писать! — заявил я с неистовой решительностью.

— Что же, собственно, ты хочешь писать, сынок?

— Я хочу стать критиком!

— Ладно, чёрт с тобой, оставайся здесь, будешь ходить на концерты и сообщать руководителю отдела те-

атра и искусства все, что там увидишь и услышишь. Время от времени ты сможешь написать пару строк.

«Браво, — думал я, — он ведь меня не вышвырнул!» Тут же я был представлен «китам» газеты, настоящим сотрудникам:

— Вот вам новый волонтер!

Начиная с этого счастливого момента, я ходил на концерты, бегал с одного торжества на другое и должен был писать об этом маленькие сообщения. Особую гордость я испытывал тогда, когда под моим сообщением о концерте появлялись мои инициалы «И. К.». Постепенно я стал писать информации об оперных спектаклях и разного рода третьестепенных сенсациях. С какой гордостью восседал я на литерных местах у оркестра, принадлежавших «Пешти напло», и посылал рукой приветствия в сторону четвертой галереи, где была наша академическая ложа и где сидели мои товарищи, лопаясь от зависти!

По окончании сезона я все-таки ушел из редакции. Моим профессорам пришлось не по душе то, что ученик класса композиции пишет критические заметки, а моему отцу не нравилось, что я провожу большинство вечеров вне дома. Скрепя сердце, я распрощался с газетой, где отныне стало одним волонтером меньше. Но тоска по коллегам, по своеобразному воздуху редакции осталась во мне жить!

И, окончив Музыкальную академию, я снова явился на службу. Место оперного и концертного критика в это время как раз освободилось, и после нескольких недель пробной работы я был принят на эту должность.

Теперь я был уже настоящим, штатным сотрудником редакции и в течение четырех лет оставался оперным и концертным критиком газеты. Это было счастливое время, связанное со святыми воспоминаниями о моем блаженстве.

К тому времени, когда я завоевал свое скромное место музыкального критика, во главе «Пешти напло» был Франц Мольнар. На повестке дня стояли острые политические и хозяйственные вопросы, так что оперный критик был далеко не первостепенной фигурой. Я казался себе мелкой «балетной крысой», последним партнером в кадрили. Тем не менее, я изо всех сил стремился завоевать своей работой достойное место в газетной иерархии и был

убежден, что важно лишь то, что пишу я. Впрочем, главного я достиг: я получал приличную зарплату в 70 крон. Кроме этого у меня был еще и побочный заработок: я писал статьи, в основном небольшие биографии крупных музыкантов в газету для девушек и получал за каждую биографию по 20 крон.

В субботу утром я получал свой гонорар, а после полудня проматывал его во время карточной игры в нашем артистическом клубе «Оттон». Главный редактор молодежной женской газеты сидел напротив меня и невозмутимо наблюдал, как я поштучно, до единой кроны проматывал Бетховена, Шумана, Шопена и других композиторов.

В «Пешти напло» нас было двое с одинаковой фамилией «Кальман». Второй Кальман писал биржевую информацию, он был «биржевым Кальманом», или по-другому, «толстым» Кальманом. Я был «музыкальным Кальманом», а позднее — «пьяным» Кальманом. Это прозвище я получил по той причине, что иногда после хорошего концерта или увлекательного оперного спектакля приходил в редакцию с блестящими глазами, опьяненный, то есть «пьяный».

В это время (с 1904 по 1908 год) музыкальная рубрика была сферой борьбы. Нам приходилось по-настоящему бороться за новые произведения и в то же время вести своеобразную просветительную работу среди публики, чтобы пробудить ее интерес к серьезным вопросам музыки. Как нелегко написать критическую статью, которая обладала бы всеобщей доступностью, чему-то научила бы среднего слушателя и которую бы публика действительно читала! Я не знаю, удалось ли мне это, писал ли я, как говорят, «хорошо» и правильны ли были мои суждения. Я был молод, чужд предрассудков, несколько самонадеян, но одно могу утверждать с чистой совестью: с беспощадной откровенностью я высказывал собственное мнение. Часто, правда, всемогущие владельцы нашей газеты пытались меня укротить. В таких случаях вся редакция стояла за меня горой, и я по-прежнему писал только то, что считал правдой.

Мы жили в редакции, как одна семья, и по этому поводу можно было бы рассказать бесчисленное множество разного рода комических эпизодов. Так, несмотря на то, что я был самым молодым сотрудником нашей редак-

ции, однажды мне удалось заразить суеверием всех своих коллег.

У меня была давнишняя антипатия к белым лошадям, и я вообразил, что белая лошадь должна непременно приносить несчастье. Напротив нашей редакции как раз находилась конюшня, и вскоре кучера смогли убедиться в том, что я ненавижу белых лошадей и что то же чувство испытывают все мои коллеги. Первым из них мою «каббалу» подхватил Франц Мольнар, который был еще более суеверным, чем я. А через несколько недель и никто в городе больше не хотел садиться в коляску, запряженную белой лошадью. Кучера с коричневыми или черными лошадьми процветали, коляски с белыми лошадьми ходили целыми днями пустые, и их кучера сначала рассвирепели, а потом и вовсе пришли в отчаяние.

— Я хотел бы как-нибудь повстречать этого мерзавца, эту скотину, которая распространила подобную чушь! — сказал мне однажды один из таких пострадавших.

И вдруг в течение нескольких дней все белые лошади исчезли; во всей округе не оказалось больше ни единой белой лошади! Я ломал себе голову над тем, как это могло произойти, но вскоре все понял: кучера перекрасили белых лошадей в коричневый цвет и тем самым белолошадная эпидемия была ликвидирована.

В нашей редакции каждый день рождались новые шутки, и «первое апреля» было у нас до некоторой степени постоянным. Гроссмейстером всех этих розыгрышей был Франц Мольнар; разумеется, во время работы он не знал шуток. Когда он приходил ко мне и говорил «ты хорошо написал», я был счастлив и удовлетворен....

В ноябре 1908 года я явился к главному редактору:

— Господин редактор, я хочу уйти из газеты.

— Вы хотите уйти? Почему? Куда?

— Я хочу ехать в Вену.

— Что же вы хотите в Вене предпринять?

— Я хочу делать то же самое, что Франц Легар.

Главный редактор вызвал коллег:

— Посмотрите на этого парня! С ним больше нет никакого сладу! «Дитя» вдруг заболело манией величия! Он говорит, что должен ехать в Вену, чтобы делать там то же, что Легар!

Коллеги ревели от хохота... Но я все-таки поехал в

Вену. Я был убежден, что всего лишь на несколько недель. Из этих нескольких недель выросли многие годы.

Однако я несколько забежал вперед. В сущности я был двойным студентом — Музыкальной академии и одновременно юридического факультета Будапештского университета. Но, как я уже говорил, занятия в университете отошли постепенно на второй план.

Четыре года я изучал композицию под руководством профессора Кёслера. Академия уже тогда была одним из самых солидных и знаменитых музыкальных учебных заведений всего мира. Всемирная слава этого института была связана с именем его первого руководителя, президента Франца Листа. После него во главе академии стал Франц фон Михалович, высокообразованный, тонко мыслящий художник, который постарался привлечь в Будапешт молодую гвардию профессоров, умноживших мировую славу академии. Ганс Кёслер, руководитель класса композиции, и Ойген фон Хубай, впоследствии ставший директором академии, были опорными колоннами великолепной коллегии профессоров.

Музыкальная академия находилась в то время в чистом, не очень большом доме на улице Андраши. Когда Франц Лист был президентом, лучшие комнаты дома были отведены под его личную квартиру. Теперь наше обучение композиции происходило в бывшей музыкальной комнате Франца Листа. В этих священных стенах работал с нами профессор Кёслер, учитель Донаньи, Бартока, Кодая. Это был человек огромного обаяния, мы любили его и уважали настолько искренне, что почти все без исключения после окончания нашей учебы занимались у него еще целый год. Поэтому учебу обычно завершали вместе сразу два-три курса. Я был свидетелем становления таланта Белы Бартока и взлета Золтана Кодая: Виктор Якоби, Пауль Редль, Рудольф Лавотта, Альберт Сирман, Альфред Шендреи, Эрвин Лендвай, Лео Вайнер были моими соучениками.

Кислые дни контрапункта сменились сладкими днями свободной композиции. Бах, Бетховен и Брамс были теми тремя великими именами, на которых была построена методика Кёслера.

— Когда вы уйдете от меня, можете делать все, что хотите, однако хочу заметить, что без основательного знания контрапункта вы не сможете инструментовать

даже вальса или заурядного марша! — сказал однажды маэстро. Когда впоследствии я сидел над своими опереточными партитурами, я благодарил бога, что следовал этому поучению.

Особенно интересными были те уроки, когда наш учитель анализировал бетховенские сонаты и симфонии и когда в заключение мы показывали собственные композиции.

— Что ты принес, сын мой? — спрашивал маэстро.

Автор садился к роялю, остальные обступали его. Когда игра заканчивалась, начиналось обсуждение. Один за другим молодые композиторы должны были критиковать только что прослушанное произведение. Бедные грешники вынуждены были часто выслушивать в свой адрес жесткие слова, потому что студенты обычно нападали на композицию своего товарища, как разъяренные собаки, бешено критикуя все и вся: форму и содержание, мелодию и контрапункт нового произведения они рвали в клочья. В заключение говорил сам маэстро. Он анализировал и критиковал сначала композицию, а затем разбираал нашу критику.

Кёслер был учеником Рейнбергера, приехал из Регенсбурга и в молодые годы был известным органистом. Брамс был одним из лучших его друзей и своей пышной бородой, своей головой Юпитера он был похож на него. Он преподавал на немецком языке, потому что не мог выучить венгерского. Политики, для которых шовинизм был важнее искусства, начали в связи с этим на него нападки, но ученики и великодушный, мудрый директор академии как один человек встали на его защиту.

Несколько лет спустя после окончания моей учебы все-таки пришло известие о том, что Кёслер должен уйти на пенсию — то есть должен быть выдворен. Я был глубоко возмущен и рассказал читателям «Пешти напла» о том, что Кёслер сумел сделать за более чем два десятилетия, что нация должна быть благодарна ему, и какую несправедливость он вынужден переживать. Разразилась буря негодования. Было сделано все возможное, чтобы склонить Кёслера к тому, чтобы он остался — напрасно! Кёслер ушел. Он возвратился к себе на родину и в течение многих лет я ничего о нем не знал. Лишь в 1918 году я получил письмо от профессора Альтмана, руководителя музыкального отдела Госу-

дарственной библиотеки в Берлине, где он сообщал о том, что маэстро в результате переворота остался без всякой поддержки и испытывает жесточайшую нужду. Я тут же оказал ему помощь и сделал все возможное, чтобы исправить те бедствия, которые были вызваны тогдашними безотрадными обстоятельствами.

Спустя некоторое время в Вену приехал новый руководитель Музыкальной академии Ойген фон Хубай и вместе с благодарностью передал мне сумму, которую я некогда послал Кёслеру. Теперь, однако, на пороге стояла другая опасность: инфляция! Мы опасались, что Кёслер попадет в условия нищеты даже в том случае, если будет аккуратно получать свою пенсию. Я предложил возвратить Кёслера в Венгрию, восстановить на работе и отдать ему его класс композиции. Это предложение было принято, и я был счастлив, что судьба дала мне случай доказать человеку, которому я стольким обязан, сколь бесконечно я ему благодарен.

Мне было пятнадцать лет, когда я пришел на первый урок по фортепиано, а в 18 лет уже был учеником второго класса композиции Музыкальной академии. Это произошло, пожалуй, слишком быстро. Я вынужден был много работать над собой, чтобы восполнить то, что упустил из-за своего упрямства во времена нежного детства, но мне оставалось всего лишь три года для знакомства со значительнейшей частью музыкальной литературы. От «Веселого крестьянина» до последних сонат Бетховена и его Девятой симфонии дистанция огромного размера, и я в значительной мере должен был пройти ее бегом, чтобы не отстать от своих товарищей, которые осваивали эту музыку в течение 10—15 лет.

Далее — изучение партитур. Все изучить, познать все тайны этого замечательного искусства, сегодня испытывать счастье в убеждении, что ты все постиг, а завтра ходить в отчаянии, думая, что все это непостижимо — таковы были заботы, мучившие меня.

Вначале меня восхищали все композиторы, а затем я нашел своих любимцев, позднее снова кое-что отверг и, наконец, оркестровое искусство Чайковского указало мне тот путь, по которому я решил идти. На партитурах этого мастера я, собственно, учился инструментовать.

Ясность, экономия и захватывающая сила оркестровки Чайковского, в частности, трех его последних симфоний, больше всего соответствовали особенностям моей творческой натуры. Сейчас, спустя много лет, эти произведения триумфально шагают по концертной эстраде. Тогда же они были еще новыми, едва ли не революционными. Мои знания, приобретенные путем тщательного изучения этих партитур, образовали для меня тот «спасательный круг», с которым я погрузился в глубокие воды оркестра.

Моими первыми композициями были песни. Я переложил на музыку несколько стихотворений замечательного немецкого лирика Якобовского. «Цикл на стихи Якобовского» — таково было гордое название этого опуса. А поскольку мои подруги по академии, ученицы оперного класса, охотно пели эти песни, то первая из них была даже издана. Это издание вызвало в классе настоящий ажиотаж: все помогали готовить песню к печати и эти подготовительные церемонии были грандиозными.

В результате песня была отпечатана в 100 экземплярах на гектографе, но это означало для меня почти то же, как если бы она была издана в самом деле.

8 июня 1903 года мы организовали концерт из собственных произведений. Среди других были сочинения Бартока, Кодая, Сирмаи, Якоби и Лео Вайнера; из моих произведений было исполнено Скерцандо для струнного оркестра, первая часть фортепианной сонаты и несколько мелких фортепианных пьес. Так впервые я предстал перед публикой в качестве композитора... Это было ужасно! Меня охватило неприятное, удушающее ощущение неловкости — чувство, которое я и по сей день не могу преодолеть!

Пресса встретила нас хвалебными, ободряющими словами. Мне в то время еще не исполнилось 21 года, неполные 6 лет я изучал музыку и уже был на виду... Все мы сочиняли с упоением и между делом еще помогали композиторам-дилетантам.

Однажды я был приглашен к одному знаменитому художнику, чтобы дать уроки гармонии его дочери, сочинившей несколько песен. Ликующий, гордый тем, что я могу, наконец, давать и музыкальные уроки, я пошел на роскошную виллу художника, который специализиро-

вался на баранах, разумеется, рисованных! В его мастерской на меня отовсюду смотрели ягнята, козы, бараны; целая оргия нарисованных животных, казалось, вот-вот обрушится на меня. Художник — великан бычьего телосложения — объяснил мне, чем я должен заниматься с его дочерью.

Первый урок я закончил с удовлетворением — моя ученица была интеллигентной девушкой. На нервы действовало лишь огромное количество скота. Во время второго урока художник — специалист по животным — некоторое время прислушивался к нам и когда увидел, как я исправляю гармонические ошибки, сделанные его дочерью, пришел в дикую ярость и начал на меня рычать. Маленькая комнатная собачонка — злое, мерзкое существо, любимица моей ученицы, которая до извержения отцовской злобы (причина которой мне и по сей день непонятна) сидела спокойно, начала рычать и тявкать.

На мгновение мне даже показалось, что замычали и заблеяли миллионы баранов, ягнят и коз. В заключение отец наотрез отказал мне, и когда я удалялся, маленькая bestия вдруг прыгнула на меня и укусила за щиколотку.

Такова трагическая история моего первого урока композиции. В другой раз я занимался с одним зажиточным дилетантом, сыном крупного директора. Он пригласил меня и попросил записать прекрасную вещь, которую уже сочинил. Произведение было шероховатым, к тому же молодой господин предложил мне жалкий гонорар, но я был беден и пришлось послушно взяться за работу. Когда после бесчисленных поправок и замен я придал произведению относительно приемлемую форму, то пошел к своему заказчику и сыграл ему «его» композицию.

— Восхитительно! — восклицал он от раза к разу. — Какую замечательную музыку я сочинил!

Я сыграл ему произведение в варианте с триолями. Это понравилось «композитору» еще больше.

— Я хочу в этой редакции, — был его приказ и неподражаемо щедрым жестом он залез в карман жилета, чтобы вручить мне нищенский гонорар в 5 гульденов.

— Этого слишком мало, — сказал я и отклонил деньги.

— Почему же, ведь мы так и договорились! — возразил он.

— Уважаемый господин, если вы хотите получить триоли, вы должны их дополнительно оплатить, — ответил я.

«Любитель триолей» с кислой миной снова полез в карман жилета и с тяжким вздохом вручил мне остальные 5 гульденов. Я поспешил с деньгами в академию, пригласил друзей и подруг в близлежащую кондитерскую, и в течение получаса все «триоли» были съедены.

1904 год принес мне значительное событие. 29 февраля, то есть в високосный год, да еще в високосный день, моя музыка была исполнена в первый (и я убежден, что в последний) раз на сцене Оперного театра в Будапеште. Это был концерт из произведений выпускников академии. Играл Филармонический оркестр, руководил концертом один из крупнейших венгерских дирижеров Стефан Кернер. Из моих произведений было исполнено симфоническое скерцо «Сатурналия» для большого оркестра. С этого дня я вообразил, что високосный год играет в моем творчестве особую роль. (Впрочем, я не только себе это вообразил, но это действительно так: в 1904 году 29 февраля — официальный дебют в качестве композитора; в 1908 году — «Осенние маневры», в 1912 году — «Цыган-премьер», в 1916 году — «Мисс Спрингтайм», имевшая в Америке огромный успех, и всемирный триумф «Княгини чардаша»; в 1920 году — «Голландочка» и две большие премьеры в Англии; в 1924 году — «Графиня Марица», в 1928 году — «Герцогиня из Чикаго», в 1932 году — «Дьявольский наездник», в 1936 году — «Императрица Жозефина»).

Дебютом в оперном театре я завершил свою учебу у маэстро Кёслера.

— Теперь ты уже больше не ученик, — сказал он. Но еще в течение нескольких месяцев я продолжал занятия с Кёслером пока не был принят на работу в «Пешти напло».

Моим следующим сочинением была симфоническая поэма в форме большой увертюры; называлась она «Андре и Жанна» и была в 1905 году исполнена в филармоническом концерте.

Летние месяцы 1904, 1905 и 1906 годов я провел в Мюнхене. И случилось это так. В 1904 году я получил

стипендию, дававшую право посетить вагнеровские спектакли в Байрёйте. В компании нескольких товарищей я начал свое путешествие, однако покинул Байрёйт уже после двух спектаклей и поехал в Нюрнберг. Оттуда я повернул на Мюнхен.

Это был, наконец, город, действительно, в моем вкусе! Я поселился в маленьком пансионе для артистов, посещал моцартовские и вагнеровские фестивали и чувствовал себя так хорошо, как никогда в своей жизни.

Там нашел я и покровителя — это был Артур Никиш. Я показал ему партитуру своей «Сатурналии» и никогда не забуду того часа, когда великий дирижер и я, маленький начинающий композитор, сидели рядом в отеле «Четыре времени года». Он читал партитуру, а я сидел притихший, как мышонок.

— Хорошая работа, но нужно и впредь быть прилежным, мой сын! — сказал он, и я смущенно поблагодарил его. — Как тебя зовут, я забыл твое имя?

— Меня зовут Имре Кальман...

— Так вот, мой дорогой Кальман, завтра я дирижирую «Мейстерзингерами» в «Принцрегент-театре». Приходи, я хочу, чтобы ты услышал спектакль.

Все билеты были распроданы, Никиш велел поставить мне стул в оркестре, и с этого дня я должен был посещать каждое представление «Мейстерзингеров». Сажал меня Никиш всегда в оркестре. То к скрипкам, то к духовым. Видеть дирижирование Никиша было райским наслаждением.

Следующим летом я завоевал в академии премию Роберта Фолькмана. Композитор, увенчанный этой премией, обязан был совершить шестинедельную учебную поездку. Я собрал свои вещи, партитуры и поехал в Берлин. В этом городе я был впервые и растратил свою стипендию в несколько дней. В сущности, я деньги проездил: в Берлине впервые в жизни я сел в такси! Езда на этом новом виде транспорта доставляла мне такое большое наслаждение, что уже через неделю я обнаружил почти полное отсутствие денег, а ведь мне еще оставалось по меньшей мере пять недель «учебы»! С жалкими остатками моей столь легкомысленно растратченной стипендии я поехал сначала в Лейпциг, а потом снова в Мюнхен, где в это время, к счастью, еще не было такси.

В Берлине, Лейпциге и Мюнхене я предпринял первые попытки найти издателя. Однако ни один из них не дал мне положительного ответа, а все вместе даже не подозревали, насколько были правы! Сейчас я знаю, что в то время еще недостаточно созрел для публикации. Но тогда я был глубоко уязвлен. Я сказал своим товарищам:

— Подумайте только, друзья, эти проклятые издатели вообще не стали со мной разговаривать. Неужели же такие произведения, как «Сатурналии» и «Принц Андре» должны валяться ненапечатанными в моем письменном столе?

— Неслыханно! — гремел хор моих товарищей.

— Если так дальше пойдет, я сделаю что-нибудь ужасное, — заявил я мрачно.

— Что же, что же здесь можно сделать? — спрашивали потрясенные друзья.

И я отвечал беззвучным голосом:

— Я напишу оперетту!

Глубокое потрясение, нескрываемый ужас — таково было действие моих слов на аудиторию.

Жалкий простак, я тогда еще не подозревал, что придет время, когда моим единственным желанием будет писать оперетты. Я попросту не осмеливался загадывать вперед, и прежде всего написал 20 песен. Серьезные, печальные «Осенние песни», «Песни судьбы», баллады...

Они появились даже в печати, и за эти новые композиции я был удостоен Большой премии имени Франца-Иосифа города Будапешта.

Но вслед за этим я обратился к драматическим композициям. Моим первым сценическим произведением была комедия с музыкой, историческая пьеса, действие которой происходило во времена Ракочи и в то время звучало очень современно. Дело в том, что венские и будапештские политики находились тогда в жестокой вражде, и на будапештских сценах одна за другой ставились пьесы, рожденные этой борьбой. В моем произведении, которое называлось «Наследство Перешлени», это актуальное политическое положение было обрисовано чрезвычайно выпукло! Ракочи и его генералы «швыряли» патриотические фразы, а в оркестре звучали дикие, воинственные песни.

Подошел день премьеры, и как раз в этот день между обеими странами монархии состоялось долгожданное примирение. Таким образом, политический горизонт вдруг прояснился, и все кончилось очень хорошо; свободно и легко вздохнувшая публика премьеры пришла в театр... Но громогласные тирады, которые еще три дня назад вызывали бурный восторг, звучали на сей раз пусто. Патетические, патриотические призывы не находили отклика — пьеса с треском провалилась! Не помогло и то, что моя музыка имела успех и что меня вызывали после каждого акта по двадцать раз. После шести спектаклей пьеса — жалкая, невинная жертва высокой политики — сошла со сцены.

Едва успев испытать радость премьеры, я снова оказался в глупом положении. В отчет доме царили трудности. После моего блестящего экзаменационного показа мои родственники были уверены, что я стою на пороге большой карьеры.

— Еще маленьким он предсказывал, что станет министром юстиции, — говорили дяди и тети, ожидая, что скоро я вместе с кольцом короля получу ученую степень доктора. Однако кандидат в юристы не желал знать ни о юриспруденции, ни о должности министра. Мои родители были милы и терпеливы, но друзья и родственники не давали им покоя. Особенно дядя, чей сын уже был юридическим светилом, подстрекал моего бедного отца, который и так был несчастен из-за моего музыкального дурачества. Я обещал исправиться, и мое музицирование терпели еще на протяжении некоторого времени. Затем наступил неожиданный крах.

Другой дядя однажды застал меня врасплох в конторе отца, где я, сидя во фраке, писал партитуру.

— Что ты делаешь, дитя мое? — спросил дядя, который был одновременно моим крестным отцом. Это был темпераментный господин, наделенный провидением фантастически громким голосом, которому он обычно находил щедрое применение. Меня, крестника, он очень любил и со мной разговаривал на нежнейшем пианиссимо. Его гигантская фигура склонилась над моими ногами.

— О, ты, конечно, готовишься к экзамену на степень доктора, браво, браво, очень мило.

— Нет, дядя, я работаю над симфонией.

Крестный отец произнес что-то неодобрительное и испытующе посмотрел на меня.

— Ты не должен сидеть во фраке и вместо занятий писать ноты.

— Я приглашен на домашний бал к знакомым, но идти еще рано и поэтому я работаю.

Дядя становился все более мрачным.

— Иди сюда и сейчас же сыграй мне то, что ты там «сочинил».

Я нехотя повиновался и, не желая обижать старого господина, начал играть первые тяжелые аккорды «Андре и Жанны».

Уже на первой минуте разразилась буря. Дядя орал как бешеный сначала на меня, потом на моих родителей.

— Это же не музыка! Я не знаю, чего он хочет! Это сплошная бессмыслица, это сумасшедшая суতোлка без мелодии. И вы допускаете это! Что из него выйдет? Оборванец, бездельник! Ваша обезьянья любовь погубит парня!

И так продолжалось в течение битого часа. Мои родители печально слушали, я притих, совсем сник и выскользнул из комнаты белый, как моя фрачная рубашка!

Уже на следующий день началось следствие. Во-первых, мне было запрещено музицирование. Во-вторых, я должен был занять место кандидата в адвокаты. В связи с этим я был устроен к депутату парламента — будущему министру Самуэлю Бакони.

Это был золотой человек, который предпочитал политику своей канцелярии, что очень соответствовало моим склонностям. Когда шло заседание парламента, я оставался совсем один, работал над своими партитурами, а когда приходил шеф быстро хватал какой-нибудь акт и начинал его интенсивно изучать. Клиенты приходили редко, лишь иногда — избиратели из его округа. Это позволяло мне быть непунктуальным. В связи с этим каждое утро между моим отцом и шефом происходил долгий телефонный разговор, который заканчивался словами:

— Пожалуйста, будьте добры, разбудите вашего сына и пусть он немедленно придет ко мне, я срочно должен ехать в парламент!

Я бежал в бюро, где мой шеф, добродушно улыбаясь, встречал меня словами:

— Ничего! Все еще будет хорошо!

Затем он брал свою шляпу, шел на заседание, а я шел в суд в качестве его представителя.

Бедные клиенты! Ваши дела были совсем не в надежных руках!

Однажды я вынужден был замещать моего шефа в Верховном суде при Королевской курии. Это был политический процесс, и я был встречен на сей раз инструкциями:

— Прочтите акты и будете выступать. Вы должны ругать правительство (это была защита оппозиции), расскажите обстоятельства дела и... да что там, вы хорошо справитесь!

Не вполне уверенный в себе, я ответил:

— Я боюсь, что недостаточно подготовлен. Умоляю вас, выступите сами, вряд ли я смогу помочь бастующим железнодорожникам!

— Ладно, если будет возможность, я приеду и смею вас.

С сильно бьющимся сердцем я переступил порог Дворца юстиции. Здесь было много адвокатов, и у меня была лишь одна надежда на то, что они будут подольше говорить! Но их выступления оказались сравнительно короткими. Вскоре очередь дошла до меня. Я с ужасом смотрел на дверь. Мой шеф все не шел! Наконец, очередь дошла до меня. Я пробормотал несколько неловких фраз, сказал о справедливости, затем о правительстве, которое никогда не поймет страданий моих бедных клиентов, с отчаянием взглянул в зал и оборвал свою речь на полуслове. Мое выступление закончилось.

Слово взял президент сената. Он говорил о деле в целом, затем о защите, и из уст старого достойного президента, строго смотревшего на меня, я вынужден был услышать следующие слова:

— Такой детской, смехотворной защитительной речи, которую мы только что услышали из уст нашего юного друга, этот зал вообще не помнит...

Я сделался кроваво-красным от стыда и с отчаянием озирался вокруг, думая, как бы мне исчезнуть.

— Это позор... — сказал далее президент сената, повысив голос...

Больше я уже не слушал, вскочил и бегом покинул зал.

С карьерой кандидата в адвокатуру было, таким образом, покончено. Я обратился к своему шефу с просьбой об отставке.

— У меня нет никакого таланта для этого дела, — сказал я. — Я не могу больше, отпустите меня. Только прошу вас ничего не говорить моему отцу, он не должен страдать, пусть он и дальше верит, что я служу у вас!..

Добрый человек исполнил мою просьбу, и я был свободен!

Но теперь у меня появилась новая забота: где мне проводить время, чтобы никто не заподозрил, что я больше не кандидат в адвокаты? И я решил снять комнату, поставить туда фортепиано и там спокойно, без помех работать. Вскоре я нашел такую комнату на Драйморгенгассе. Здесь было и приличное фортепиано, только цена была слишком высокая. Я посоветовался со своим закадычным другом Виктором Якоби, и он сказал:

— Ты должен найти себе партнера, который бы пользовался комнатой пополам с тобой и вносил бы половину платы.

— Но такое бывает только в романах и опереттах!

— Не говори, пожалуйста, глупости! Спокойно снимай квартиру под мою ответственность! Я непременно найду человека, который будет вносить половину платы.

Он сдержал свое слово, и на другой день партнер был найден.

— Итак, дорогой друг, — объявил он мне с сияющим лицом, — я разговаривал со знаменитым либреттистом X, он готов разделить с тобой комнату: в понедельник, среду и пятницу комната принадлежит тебе, во вторник, четверг и субботу — ему, воскресенье вы должны поделить между собой по-братски.

Я был удивлен:

— А что, разве господин X не хочет работать дома?

— Дело не в этом. Просто ему необходимо маленькое гнездо, где бы он смог без помех обделывать свои любовные аферы.

Сначала я не мог вымолвить ни слова, затем возмутился.

— Ты отважился, — сказал я, — сделать мне столь грязное предложение! А ты убежден, что я пойду на то, чтобы профанировать те священные места, где я хочу сочинять свои бессмертные творения?

— Ты скотина, — ответил он с достоинством. — Ну и заботься о пустом звуке. Тебе ведь непременно нужно помещение, где бы ты мог работать без помех, и это главное!

Я защищался еще некоторое время, но затем согласился. Так начался мой «Драйморгенгассе-период». Все дополуночное время полностью принадлежало мне, а кроме этого еще и каждая вторая послеполуночная часть дня. По воскресеньям я показывал друзьям то, что написал за неделю.

Иногда моя послеполуночная работа нарушалась: внезапно появлялся мой партнер, чаще всего тогда, когда я воображал, что нахожусь в порыве вдохновения.

— Старик, — говорил господин Х смущенно, — прошу вас, не сердитесь, мне сегодня нужна комната.

— Что вы, с величайшим удовольствием, дорогой маэстро! Вы, кажется, большой Дон-Жуан...

— По возможности, по возможности...

Темпераментный партнер удовлетворенно улыбался, я хватал свои ноты и уходил. «Этот жрет женщин, как спелые вишни», — думал я и с нетерпением ожидал следующего дня.

В это время я получил первый заказ от театра: я должен был написать праздничную музыку к торжествам в честь Ракочи для Венгерского театра в Будапеште. Работа должна была быть выполнена за шесть дней. Мой друг, д-р Александр Мечей написал текст — прекрасную, глубоко волнующую сцену, которая мне необычайно понравилась. Я сочинил музыкальное сопровождение для большого оркестра и хора, а затем лично разучивал и дирижировал мелодрамой. Большой любимец опереточной публики Акош Ратони читал текст. Я думаю, что мелодрама публике очень понравилась.

Во время этого события я познакомился с двумя известными венскими либреттистами Лео Штайном и Карлом Линдау. Они пришли в театр по инициативе одного из будапештских издателей с целью поиска молодых талантов. Этот издатель предложил Якоби, Сирман и мне по очереди, отдельно друг от друга и тайком прийти к нему и каждому из нас сказал в точности одно и то же:

— Оба знаменитых господина пришли сюда, чтобы прослушать многих композиторов. Однако я поверну

дело так, что предпочтение будет отдано вам при условии, что вы сейчас подпишете этот договор.

Я подписал, потому что думал: «Из этого дела все равно ничего не выйдет».

Вечером мы встретились все трое и вначале вели себя таинственно, потому что каждый из нас подписал контракт и дал тысячу клятв не говорить никому ни единого слова. Но уже через пять минут тайна была открыта и мы ревели от смеха над тем, что каждый из нас троих был убежден в своей особой избранности.

На следующий день мне исполнилось 24 года, а поскольку раньше мне не везло в мои дни рождения, то я ничего хорошего не ожидал от своего прослушивания. Прежде чем уйти из дому, я вынужден был пообещать матери быть снова дома и точно к ужину, чтобы не сердить напрасно отца.

Прослушивание началось спустя много времени после полудня и длилось несколько часов. Затем меня выпроводили, и в кабинете шефа началось долгое обсуждение. Наконец господ из Вены сказали мне несколько ободряющих слов и откланялись. «Ну, все кончено», — подумал я и хотел уходить, но издатель удержал меня.

— Вы очень понравились господам. Вчера они подписали договор, вот тут встречный контракт и тысяча крон — первая доля гонорара.

Я поблагодарил и ушел. Было уже 9 часов, когда на лестнице я услышал печальный голос моей матери:

— Он придет, он ведь хороший! Мой сын не может быть плохим!

Тишина. Затем голос отца:

— Твой сын! Ты его избаловала! Теперь он заставляет ждать даже в день своего рождения.

Тут я открыл дверь. Сестры смотрели на меня с укором, но я подошел к отцу и, не говоря ни слова, передал ему договор и тысячу крон:

— Это я сейчас заработал! Заработал своей музыкой! Пожалуйста, не сердитесь, что я из-за этого опоздал.

Тут воцарилась истинная радость. Но на другой день для меня наступило разочарование. Я впервые как следует прочел договор и увидел, что дал обязательство на три произведения. Я продался телом и душой. В отчаянии я просил издателя взять деньги обратно.

— Не выйдет, дорогой друг, — заявил он, — контракт не игрушка, я не возьму назад денег и не подумаю освободить вас от обязательств!

Целый год я боролся за то, чтобы освободиться от контракта. После нескольких сотен посещений издатель, наконец, изрядно разозлился.

— Черт вас побери! — кричал он на меня, — отдайте мне мои деньги и вот вам ваша подпись. Я, собственно, рад, что отвязался от вас!

Отныне я был свободен и ничем не связан, но именно поэтому оказался без либретто, без контракта, без денег и без надежды. Разум уже подсказывал: «Вероятно, я допустил ошибку».

Я искал либретто и не находил его! Я осаждал всех известных драматургов и журналистов своей просьбой, однако получал лишь пустые обещания или наивно-дилетантские произведения. И вот тут случилось неожиданное: меня вызвал к себе издатель.

— У меня есть великолепный текст Ойгена Хельтаи, — сказал он мне. — Если написать на этот текст хорошую музыку, он может стать большим шлягером. Я объявляю конкурс: кто лучше всех сочинит песню, тот получит 40 крон. Право издания принадлежит мне!

Я прочел текст, рефрен которого начинался словами «Я домашняя кошечка Сари Федак» — и был им восхищен. Тем не менее, я заявил издателю, что из-за сорока крон не желаю вступать в борьбу со своими друзьями.

Однако текст не давал мне покоя. Я сочинил мелодию и пошел с манускриптом к издателю, но играть ему отказался. Случайно оказавшийся здесь поэт вмешался в наш спор, и в конце концов было решено конкурс отменить. Моя музыка была утверждена. Спустя несколько дней песня вышла в свет под псевдонимом: я считал ниже своего достоинства признаваться в том, что сочинил куплеты.

Вскоре открылось первое венгерское кабаре. Главным шлягером его первой программы была моя песня. Лишь посвященные знали о том, что эту песню написал я. Ее исполняли уже целый месяц, когда в один из вечеров пришла сама Сари Федак, чтобы послушать песню. Увидев на сцене карикатуру на себя, она громко рассмеялась:

— Это великолепно, это я должна петь сама!

В ближайшем ревиу Королевского театра для моей песни была специально написана декорация, Федак сделала забавную, необычайно смешную маску, вышла на сцену с собственной собачкой, и публика каждый вечер встречала ее и старую таксу по кличке «Буберль» бурными аплодисментами.

Итак, песня сразу стала популярной, стала самым настоящим шлягером! По желанию дирекции я вынужден был открыть свое инкогнито. Моя следующая песня с Хельтай завоевала еще больший успех и тоже нашла путь из кабаре на сцену. В Будапеште оказалось два больших шлягера, и оба были моими. Теперь, думаю я, мне наверняка удастся получить либретто!

Ко времени моих первых опереточных замыслов в Будапеште было три театра оперетты высшего класса: Народный театр, Королевский театр и Венгерский театр.

Новые постановки там были редкостью, так что молодые композиторы имели достаточно возможности для сценического воплощения своих произведений. В то же время творения венгерских опереточных композиторов почти никогда не пересекали границ Венгрии, так что работа в жанре оперетты не приносила высокого гонорара. Лишь любовь к театру и по-настоящему выдающиеся исполнители, которыми в то время располагала Венгрия, были тем магнитом, который властно притягивал молодое поколение музыкантов. Зависть, недоброжелательство и интриги были для нас понятиями совершенно чуждыми.

Либреттисты, композиторы, исполнители и директора составляли одно большое целое. Духовным вождем всей этой гигантской семьи был директор Королевского театра Беоти.

Каждый вечер либреттисты и пять тогда уже апробированных композиторов — Хуска, Качо, Буттикаи, Сирмаи и Якоби — собирались в Королевском театре и ожидали Беоти. Около десяти часов он появлялся и вел всю компанию в один из бесчисленных великолепных кабинетов, где обсуждались разного рода планы. Заканчивался вечер обычно в музыкальном салоне кафе. Композиторы садились к фортепиано и новые творения обретали «сценическую форму»; музицирование продолжалось до самого утра.

Франц Мольнар, молодой и восторженный, был режиссером этих прекрасных ночей, которые длились, казалось, бесконечно. Мне было дозволено на них присутствовать. Ввел меня в это изысканное общество деятелей искусства мой друг Виктор Якоби, за плечами которого было уже четыре или пять премьер, в то время как сам он был еще далеко не пожилым человеком. Я еще не был апробированным театральным композитором, я был всего лишь «пришельцем» для уже известных авторов и сидел тихо, как чибис. Для этой бурной темпераментной компании я был странно тихим участником. Ни разу всемогущий Мольнар не смог усадить меня за фортепиано. Вступать в разговор я не осмеливался, к спиртному только притрагивался. Я был поистине пятым колесом в телеге и в то же время был несказанно счастлив, что мог при всем этом присутствовать.

Добрый Вики бил ради меня в рекламный барабан, и только его уверениям в том, что я способен создать нечто полезное в области театральной музыки, я был обязан тому, что никто не ломал себе голову над тем, чего мне, собственно, нужно на этом Олимпе деятелей искусства. Якоби и я были настолько неразрывными друзьями, что мысль о том, что один из нас может провести вечер без другого, была попросту непостижимой. В музыкальном отношении мы были антиподами. Он писал нежную, прекрасную музыку во французском духе и восхищался Парижем, где проводил свои летние каникулы. Я же, напротив, писал сугубо венгерскую музыку и не признавал Парижа; меня влекло в Германию, а еще больше — в Вену. И когда я позднее туда переехал, мне очень не хватало моего друга. Мы часто приезжали друг к другу до тех пор, пока первая мировая война не разделила нас окончательно.

В конце июля 1914 года в Лондоне начались репетиции его «Сибиллы». Когда Англия вступила в войну, репетиции были прерваны, а ему самому грозил арест.

Но он смог выехать в Америку, где в 1921 году временно скончался. Когда 13 декабря я получил телеграмму, сообщавшую о его смерти, то никак не мог и не хотел этому верить. И еще на протяжении нескольких недель я жил надеждой на то, что телеграмма основана на недоразумении.

Возвращаюсь ко временам моей будапештской молодости. После появления на свет произведения-первенца найти новое либретто оказалось делом нелегким. То, сколь важно получить именно сценически-действенное либретто, я испытал на собственной шкуре и теперь был преисполнен твердой решимости работать лишь с первоклассным драматургом.

Лучшим автором песенных текстов в Венгрии того времени был Ойген Хельтаи. Лучшими опереточными либреттистами — Франц Мартос, Франц Райна и Карл фон Бакони.

Получить от Хельтаи настоящее опереточное либретто не удавалось ни единому человеку, в том числе и мне; однако мне посчастливилось написать музыку на некоторые из его песенных текстов, вероятно и на самые веселые и действенные из всех созданных им.

К Францу Мартосу я не мог подступиться, потому что он состоял в прочном авторском содружестве с Виктором Якоби, а такие постоянные содружества у нас в Венгрии строго уважались коллегами. Франц Райна работал тогда исключительно с Альбертом Сирмаи, да и Бакони тоже был несвободен. Что мне оставалось в такой ситуации?

На помощь пришел случай. После ряда больших успехов Бакони потерпел неудачу: его музыкальный спектакль «Ракочи» провалился. После фантастического для Венгрии успеха его «Яноша-витязя» публика ждала его следующего произведения с огромным нетерпением. Впрочем, первый акт понравился необычайно, однако остальные картины подкачали. После этой неудачи Бакони и его композитор Качо расстались друг с другом и Бакони вдруг оказался без соавтора. Эту ситуацию мы обсуждали с другом Якоби:

— Сейчас как раз удобный момент, и ты должен получить от Бакони либретто, — заявил мой друг Якоби, — я тебе все это организую.

— Но ведь он снова будет работать со своим апробированным композитором, — возразил я неуверенно.

— Ты же не вникаешь в театральные дела, — взорвался Вики, — и ничего в них не смыслишь! А происходит вот что: два или три автора собираются вместе и в единодушии пишут свое первое произведение. Оно ставится, и вот тут они начинают ссориться. Если спектакль

имеет успех, каждый автор уверен в том, что своими победными пальмами он обязан лишь ему одному. Если же произведение проваливается, то снова каждый валит вину на другого. Так уж всякий раз бывает! Эти авторы, например, вначале завоевали очень большой успех, но уже в прекрасные времена постановки начали ссориться. Сейчас они блистательно провалились и продолжают ссору. Короче: Бакони нужен новый композитор и этот новый композитор — ты! Если в своей неповоротливости ты не можешь этого понять...

— Моя неповоротливость все же лучше твоей сомнительной морали игорного дома! — закричал я, глубоко оскорбленный, в лицо остолбеневшему доброму Вики.

Спустя несколько дней Вики ошеломил меня сообщением о том, что с Бакони все «олл райт», и уже сегодня вечером я могу официально «просить его руки».

Разумеется, я был очень возбужден. Я понимал, что должна как-то решиться моя судьба. Однако все красивые вступительные фразы, которые я оттачивал дома в разных вариантах, вдруг показались мне банальными и преувеличенными, когда я предстал перед Бакони. Мой язык отказался их произносить и, едва открыв дверь в дом, я лишь тихо выдохнул:

— Дорогой господин фон Бакони, я хочу вас попросить написать для меня хорошее либретто!

— Ваше предложение делает мне честь, — улыбнулся Бакони, — и я не отклоняю его! Только вы должны мне приблизительно объяснить, что вы считаете хорошим! Вы ведь знаете, вкусы бывают разными.

— У меня есть определенный план: я бы с великим удовольствием получил либретто, которое бы принесло на сцену красочно-радостное, веселое и одновременно романтическое настроение маневров!

— Оперетта о маневрах, — сказал Бакони задумчиво, — неплохо...

— И никто не может сделать это так хорошо, как вы, господин фон Бакони, бывший офицер и сын генерала...

— Ладно, я подумаю, господин Кальман...

Так выглядела наша «помолвка». Я был сверхсчастлив! Наконец-то я получу долгожданное либретто! Но спустя несколько дней появились тяжелые грозовые облака и дело, казалось, пошло на попятную.

Однажды вечером мой будущий соавтор сказал:

— Я занимался идеей, о которой мы с вами договорились и мне пришли в голову некоторые интересные мысли. Но, к сожалению, меня сковывает другая срочная работа, этот план придется отложить до другого раза, не сердитесь на меня!

Мне показалось, что я услышал сообщение о конце света.

— Ради бога,— пробормотал я,— что же я должен теперь предпринять?

Я ведь знал, что так оно и будет ...именно так ...именно другая срочная работа... именно слова «в другой раз»...

Бакони безмолвно ходил вокруг меня, все дело казалось ему слишком нудным. Однако я не ударился в панику из-за его отказа сотрудничать и рассказал ему историю, которая, как казалось мне, могла стать основой либретто:

«Однажды мой добрый друг приехал после полевых маневров домой.

— Бедняга,— сказал я ему,— это было, вероятно, ужасно!

Ты, человек искусства,— и на военных учениях!

— Напротив! — ответил мне на это мой друг. — Было очень хорошо и к тому же полезно для моих нервов.

— Брось ты! — сказал я недоверчиво. — Неужели ты не тосковал по театру и кафе?

— Напротив! Именно вечера были лучше всего. Мы все лежали у лагерного костра, командир взвода рассказывал нам какую-нибудь историю. После каждой третьей-четвертой фразы он вдруг прекращал рассказ и говорил: «Точка!» Тот, кто еще бодрствовал, должен был отвечать словами «Солома и песок». Кто уже спал, тот спал крепко. Число тех, кто отвечал, становилось все меньше, все тише становился рассказ и, наконец, никто больше не отвечал. Вскоре был слышен храп самого командира взвода, а издали доносились звуки сигнала вечерней зори — одним словом, это было прекрасно!»

Бакони сначала едва внимал, затем стал прислушиваться с растущим интересом, и когда я кончил, воскликнул:

— Это великолепно! Я буду писать либретто и немедленно! Вы можете быть абсолютно спокойны! То,

что вы мне рассказали, будет происходить и в пьесе. Вы даже не подозреваете, насколько это здорово...

Бакони сдержал свое слово. Несколько недель спустя я получил первый акт, спустя еще три недели — второй. Бакони никогда не делал набросков — он писал пьесу сразу начисто. Передав мне второй акт, он сказал:

— Дорогой друг, теперь я уеду на несколько недель; для создания текстов музыкальных номеров я вам дам одного одаренного молодого человека.

Дальше все произошло следующим образом. Я поехал в Грац, снял там маленькую комнату на чердаке в соседнем Кройсбахе и сочинял. Осенью мы снова встретились в Будапеште.

— Ты работал? — начал Бакони допрос (мы в это время уже были с ним на «ты»).

Я: — Все готово!

Бакони: — Где клавиш, где партитура?

Я: — У меня в голове, я еще не записал ни единого звука...

Бакони: — Как же можно быть столь легкомысленным?

Я: — Но ведь у нас еще нет ни театра, ни постановщиков.

Бакони: — Здесь ты, пожалуй, прав... Дело не столь уж просто. Из наших трех театров оперетты два потеряны для этого жанра.

Я: — Да, как раз сейчас, когда я должен выйти на сценические подмости, директора вдруг обнаружили, что у нас слишком много опереточных и слишком мало драматических театров!

— Но ведь Королевский театр все-таки остается! Единственный опереточный театр, который у нас еще уцелел! — сказал Бакони подавленно. — Но там ставится «Грезы вальса» (оперетта Оскара Штрауса. — В. С.), и она будет идти до бесконечности... у нас мало шансов.

— И все-таки я попробую, может быть все уладится!

— Ладно, — сказал мой соавтор, — иди к директору Беоти и скажи ему, что мы готовы передать оперетту Королевскому театру, но он должен ее поставить не позднее 15 февраля.

Я пошел к Беоти, который заявил мне, что он готов поставить нашу оперетту после «Грезы вальса». Однако точного срока он установить не мог.

— Дольше 15 февраля мы, к сожалению, ждать не можем, господин директор! — заявил я.

— Мне тоже жаль, — ответил он, и с этим я ушел.

Таким образом, моя первая дипломатическая миссия закончилась полным провалом. Бакони был мною крайне недоволен.

— Не вешай носа, — утешал я его, — я хочу попробовать кое-что другое, но ты не должен меня об этом спрашивать, потому что это, видимо, химерическая идея.

Я взял либретто и пошел с ним к директору Будапештского театра комедии — лучшего и уникального театра Венгрии. Здесь еще никогда не ставилась оперетта; лишь однажды в летние месяцы здесь был сыгран водевиль с несколькими вставными музыкальными номерами. Некоторые из таких номеров некогда написал и я.

Директор встретил меня очень приветливо.

— Что вы принесли, дорогой друг?

— Опереточное либретто!

— Что же мне с ним делать?

— Пожалуйста, прочтите его! Вы наверняка сможете поставить эту оперетту, конечно, во время основного сезона!

Директор несколько иронически улыбнулся:

— Мы? О-пе-рет-ту?.. Наш репертуарный план уже укомплектован — мы будем ставить Мольнара, новые произведения Бернштейна, Броди...

— Итак, никакой надежды, господин директор?

— Оставьте, на всякий случай, либретто здесь! Я прочту его и в течение двух-трех недель дам вам ответ.

Я пошел домой, не питая никаких надежд. Как мог я быть столь легкомысленным, выдвинув эту безумную идею? Мы наверняка получим отказ! Счастье еще, что никто не подозревает о том, что я затеял! Но, как известно, секреты в театральной жизни остаются секретами лишь на протяжении 24 часов.

Вскоре я узнаю о том, что уже во второй раз вылетел из театра вместе со своей опереттой. Во всяком случае, в ожидании неопровержимого отказа я заранее настолько устыдился, что три дня скрывался в квартире моей замужней сестры. Когда же на третий день я, наконец, отважился пойти домой, то узнал от нашей домработницы о том, что директор Театра комедии уже трижды

спрашивал меня по телефону и просил передать, чтобы я немедленно явился в театр.

— Теперь все кончено! — думал я.

Однако в директорском кабинете меня встретили восторженно.

— Мы прочли вашу пьесу, либретто очаровательно; музыку мы, правда, еще не слышали, однако мы питаем доверие к нашему постоянному композитору.

— Я должен вам что-нибудь сыграть? — спросил я. — Ведь вы не хотите покупать кота в мешке!

И я сел за рояль и сыграл всю оперетту. Директор был доволен.

— Вот контракт, сказал он, подавая мне руку. — Какой аванс хотят получить господа?

— Договоримся таким образом: две тысячи гульденов при подписании, все остальное посмотрим позднее. (Да, я был порядочным наглецом!).

В пять минут контракт был готов, деньги выплачены, и вот уже я бегом мчусь к Бакони!

— Что ты принес, сын мой? — встретил он меня.

— Я ведь сказал тебе несколько дней назад, что кое-что предприму с опереттой. Получилось нечто сногшибательное. Я отдал ее в Театр комедии.

Бакони побледнел.

— Боже мой! — закричал он, — как ты мог это сделать? Кончится тем, что ты будешь торговать моим либретто вразнос! Если так дело пойдет, ты сделаешь из меня всеми отвергаемого автора...

Теперь я мог торжествовать.

— Ты ошибаешься, дорогой друг! Мы победили! Оперетта принята! Вот контракт и задаток!

И я с гордостью положил ему на стол две тысячи гульденов наличными.

— Это ты можешь получить сейчас, и только я буду страдать, если позднее что-нибудь будут высчитывать из авторского гонорара!

— Bravo, малыш, это ты хорошо сделал.

Бакони удовлетворенно потирал руки. Он был счастлив. Этого благородного, странно-сентиментального, принципиально-пессимистического человека я редко видел столь удовлетворенным, как тогда.

— Но теперь ты должен начать запись! — напомнил он. — На сей раз уже не может быть никаких отговорок!

Я и не искал отговорок. Напротив. Я немедленно окунулся в работу с таким восторгом и интенсивностью, что не заметил, как однажды этажом ниже произошел пожар. Я обратил на это внимание уже тогда, когда с шумом подъехала пожарная команда со всевозможными приспособлениями для тушения пожара. Слава богу, мне удалось еще своевременно спасти страницы своей партитуры, так что репетиции «Осенних маневров» смогли начаться как раз незадолго до рождества.

Огромную радость в связи с этим испытал очень одаренный капельмейстер театра Ладислав Кун, которому было приятно дирижировать, наконец, чем-то более значительным, чем обычная междуактовая музыка.

— Ваша оперетта задумана как произведение большой музыкальной формы? — спросил он. Я объяснил ему, моя работа — это скорее водевиль.

— Жаль, жаль, — произнес он разочарованно. — Я бы с большим удовольствием продирижировал большой, настоящей опереттой!

Получив первые номера, он заявил:

— Вы слишком скромны, это вовсе не водевиль, это настоящая большая оперетта!

Когда я принес финал первого акта, он констатировал:

— Это не оперетта, это лирическая опера!

Наконец, получив большую хоровую сцену третьего акта, сокращенную впоследствии во время репетиций, он удивленно объявил:

— Это уже не опера, это оратория!

Репетиции шли в течение многих недель, потому что на сцене были не опереточные, а драматические актеры, и только для обеих главных женских ролей были приглашены гастролеры из оперетты. Тем не менее вскоре разразился репетиционный скандал, какой себе трудно даже представить.

Наша субретка Берта Корнаи, которая репетировала роль Мароши, потребовала для себя еще один музыкальный номер. Я обещал ей, но Бакони заявил, что первый акт и без того затянут, так что вставка еще одного номера невозможна.

— Как же мы выйдем из этого положения? — спросил я озабоченно.

— Дипломатически, — ответил Бакони. — Сыграй ей

что-нибудь, а я скажу, что номер слишком слаб для такой большой артистки, и ты должен сочинить что-нибудь получше. А потом тебе попросту ничего не придет в голову — а это может случиться с каждым композитором.

Между тем Корнаи увидит, что ее роль и без выходной песни достаточно велика и будет ее играть так, как мы написали.

Однако расчеты Бакони оказались построенными на песке. Артистка проявляла нетерпение и на каждой репетиции требовала все еще недостававшего номера. Я уже ощущал приближение катастрофы, но Бакони все время меня успокаивал:

— Только не бойся, все будет в порядке!

Премьера была назначена на 22 февраля. Наступило семнадцатое, восемнадцатое, напряжение все возрастало, примадонна становилась все более нервной. За три дня до премьеры партитура была готова, а поскольку я работал всю ночь, то позволил себе немного отдохнуть и пришел на репетицию на час позже. Я был удовлетворен и находился в хорошем расположении духа.

Но в театре меня встретила гробовая тишина. Хегедюс — исполнитель одной из главных ролей — был тих и молчалив.

— Жаль хорошей оперетты, — сказал он разочарованно. — А ведь мог бы наверняка быть солидный успех.

Я не принял его слов всерьез. Я решил, что со мной хотят сыграть одну из тех бесчисленных шуток, которые обычны по отношению к молодым авторам накануне их первого творческого испытания. Поэтому я ответил тем же разочарованным тоном:

— Ты прав, жаль бедной оперетты! — и начал громко смеяться.

— Ты смеешься, разве ты не знаешь, что произошло полчаса назад? — спросил Хегедюс.

— Понятия не имею, я только что пришел.

— Так вот, послушай. В начале репетиции примадонна снова потребовала выходную песню. Ее не было... И началось нечто неопишное: сначала она брюзжала, потом начала бушевать и, наконец, швырнула роль, ворвалась в кабинет директора, устроила там ужасный скандал, во время которого не обошлось и без пощечин. Примадонна была немедленно уволена и теперь она злит-

ся на всех и все. Мы уже искали ее дома, но найти ее невозможно — она уехала...

— Блестящая шутка... ха-ха-ха. — Я смеялся, — что мне еще оставалось. — Вы хотите меня разыграть!

— Ты все еще не веришь? Ну так, пожалуйста, иди на репетицию и все увидишь сам.

Мне стало как-то не по себе. Я вошел в зрительный зал. На сцене в костюме Мароши репетировала другая актриса — молодая, неопытная воспитанница театральной школы. Итак, это была правда... Не театральная шутка, а ужасная, жестокая действительность!

Я решил все снова поставить на свое место. Но как? Прежде всего я нанял фиакр — я считал, что справиться здесь смогут лишь две лошади. Еду к примадонне. Вполне понятно, что дома ее нет. Уехала! Чаевые горничной! Справка: вероятно, что в кафе X! Скорее в кафе! Результат: она была здесь, но уже ушла! Чаевые метрдотелю! Справка: видимо, она у своего жениха доктора X! Да, она была здесь, но уже ушла! Куда? Никакого представления! Чаевые слуге! Справка: вероятно, она снова у себя дома! Еду снова домой! Дива здесь, но никого не принимает! Еду в ближайший цветочный магазин! Букет цветов, две строчки: «Берта, я не виноват, я должен с тобой поговорить!» Снова на квартиру! Цветы и письмо передаю горничной! Наконец, получаю возможность поговорить с ней.

Примадонна лежит на диване, обливаясь слезами, возмущенный жених ходит по комнате.

— Здравствуй, Берта! Добрый день, господин доктор! Вот твоя выходная песня!

Я сажусь за фортепиано и играю какой-то эскиз.

— Очень хорошо, но уже поздно! Я никогда больше не переступлю порога этого театра!

Целый час уговоров! Никакого результата! Снова поездка в театр! Катастрофическая ситуация! Еду к моему другу доктору Миксе Мартону, доброму ангелу всех театров. Застаю Миксу спящим, бужу его! Драматически-трогательный рассказ о несчастном случае!

— Это все? — спрашивает Микса. — Смешной пустяк! Иди работать, номер должен быть уже сегодня готов, все остальное я улажу.

Быстро еду в редакцию к автору текстов Габору! Вместе с ним едем в музыкальный салон кафе «Магьяр

Вилаг» — коляска ждет! Я играю номер, он тут же подтекстовывается! Везу Габора назад в редакцию! (Хорошо еще, что я арендовал фиакр! Одна лошадь не справилась бы!).

Итак, за работу! Сначала звонок метрдотелю:

— Прошу вас никому не говорить о том, что я здесь! Каждые полчаса присылайте мне, пожалуйста, черный кофе и британскую сигару!

Пиджак долой — написан клавир! Звонок Миксе. Ответ: при закрытых дверях идет совещание адвокатов театра и примадонны!

Начата партитура, инструментована первая часть, снова звонок Миксе. Ответ: к переговорам привлечены сыновья директора Фалуди и жених!

Инструментован первый рефрен! Звонок Миксе. Ответ: переговоры закончились банкетом примирения, на котором были персонально представлены обе стороны! Слава богу! Час ночи! Еду в кафе «Упор»! Там ожидают меня друзья. Короткая пауза: полный драматизма рассказ о случившемся. Затем — в музыкальный салон! Инструментован танцевальный рефрен! Якоби и хозяин кафе «Упор» сидят рядом. Присматривают, чтобы я не уснул от усталости! Половина четвертого! Надзиратели устали, они идут спать, их сменяют дежурные, две женщины, которые охраняют меня! Половина пятого утра! Партитура готова! Женщины едут в моем фиакре к переписчикам! А кучер — назад! Все в порядке! Блестящее разрешение! Я падаю в кровать! Финиш!

На следующее утро состоялся общественный просмотр. Корнаи играла увлеченно! Выход, едва срепетированный с оркестром, имел колоссальный успех! Хегедюс, Шаркади, Вендреи, Юлиска Келети — все играли удивительно! Я был очень доволен, только уж слишком устал!

Уже в последующие часы я понял, что настоящая премьера — это не детская игра, и даром успех не дается! Одну за другой получал я эстафеты курьеров неудачи: ругали либретто! Оркестр мал, не слышно музыки! Либретто хорошее, музыка — слабая! Актеры играют слишком рационально! Они не могут петь, зато совершенно явственно показывают, что играют в неполноценном спектакле! Директор Беоти пошел в церковь, чтобы помолиться святому Антонию! Он так счастлив, что от-

рекса от оперетты! Провал! Катастрофа! Театральный скандал! Величайший крах за последние годы!

Я все это слушал, покорный своей судьбе. Я поехал в «Модерн-театр» к своим друзьям! Они набросились на меня, пророчествам не было конца! Наконец, я вытянулся на широком диване и сказал:

— Здесь лежит мой труп — все остальное принадлежит вам.

На следующий вечер премьера принесла сенсационный успех! Актеры превзошли себя! Почти каждый из них сумел завоевать персональный успех! Дело шло блестяще! Уже на другой день к одиннадцати часам все спектакли были распроданы! И на протяжении первых пятидесяти представлений кассы вечером ни разу не были открыты.

Я наслаждался счастьем! Но уже в этот момент, будучи наделен пессимистическими задатками, я со страхом стал считать, учитывая численность населения Будапешта, сколько еще могут продлиться спектакли, если а) каждый житель сходит на спектакль один раз, б) если он сходит два раза, в) если он ни разу не посетит спектакля. Однако в разгар этих математических вычислений произошло событие, которое внушило мне веру в будущее.

В один из вечеров прямо посреди спектакля ко мне ворвался старый театральный портье и возбужденно, прерывающимся от волнения голосом сообщил, что меня искали три господина из Вены. Из Вены, — повторил он. Видимо, здесь он видел сущность всего высшего! — Они сидели в первом ряду — в первом ряду! — и хотели во время перерыва срочно с вами поговорить. Срочно!

И действительно, после окончания первого акта они прибежали ко мне с раскрасневшимися лицами и представились: Вильгельм Карчаг и Карл Вальнер — директора «Театра ан дер Вин», и Лео Фалль — автор «Принцессы долларов». Уже первый акт понравился им необычайно! — Если бы и дальше было так («тьфу-тьфу-тьфу»!). После второго акта они появились снова, отчаянно жестикулируя, и заявили, что после окончания спектакля я должен немедленно прийти к ним в отель — они хотят непременно приобрести оперетту. От либретто они были в восторге, а музыку Лео Фалль хвалил в таких тонах, в каких композитор обычно никогда не хвалит своего конкурента. Из-за юношеской неопытности и незнания безмерного тщеславия людей театра я еще не

смог тогда оценить, какую колоссальную службу мне тем самым сослужил Фалль.

Дирекция «Театра ан дер Вин» стояла перед выбором, кому поручить немецкий вариант либретто «Осенних маневров». Выбор пал на молодого Роберта Боданcki, который эту работу выполнил блестяще.

В конце мая я поехал в Вену, потому что обещал Лео Фаллю быть на премьере «Веселого крестьянина». Этим великолепным произведением Лео Фалля я был очарован еще больше, чем его «Принцессой долларов». Спектакль был грандиозен, игра молодого, еще не известного мне актера прямо-таки очаровывала! Это был лучший комик из тех, кого я вообще когда-либо видел. Как же имя этого молодого человека?

Молодого человека звали Макс Палленберг... После генеральной репетиции я побежал в кабинет Вильгельма Карчага:

— Дорогой дядя Вильмос, я вне себя от восторга, я видел молодого комика по фамилии Палленберг. Прошу вас, сделайте мне одолжение и пригласите его участвовать в моей оперетте. Вот увидите, он будет неподражаем в роли Валлерштейна!

— Я попытаюсь это сделать, только не говори ему, ради бога, о том, что он тебе так понравился, иначе он потребует двойного гонорара...

Удовлетворенный обещанием, я возвратился в Будапешт. Однако прошло много недель, а я не получил ни единой строчки известий. И когда однажды я прочел в газетах программу «Театра ан дер Вин» на 1908/09 год, я упал духом. Была запланирована постановка не менее 18 оперетт. Где-то на шестнадцатом месте стояла и моя. «Хороший подарок, — подумал я, — так я могу ждать своей постановки по крайней мере лет пять».

Я сел в поезд и посетил Карчага, чтобы излить ему безмерную печаль своего сердца.

— Прошу тебя, излей ее в другой раз, — сказал он нервно. — Через несколько минут начинается премьера «Храброго солдата» (оперетта Оскара Штрауса по комедии Б. Шоу «Шоколадный солдатик». — В. С.), а у меня ужасно высокая температура. Ты не представляешь себе, насколько жалка и страшна наша профессия!

В последующие годы мне приходилось часто вспоминать эти слова. Как прав был дядя Вильмос!

На следующее утро, когда я еще нежился в сладчайшем сне, раздался стук в дверь моей комнаты в отеле.

— Кто там? — спросил я сонно.

— Мориц — ответили снаружи.

— Какой Мориц?

— Мориц из «Театра ан дер Вин».

Я встал и впустил посетителя; это был действительно Мориц — Мориц Вессели, самый значительный из театральных служащих всех времен, с которым я впоследствии завязал самую тесную дружбу.

— Директор послал меня к вам, вы должны немедленно одеться и ехать домой. Внизу ждет экипаж! Я должен вас доставить на вокзал и проследить за тем, чтобы вы действительно уехали.

— Что это значит? Я не позволю выпроваживать меня из Вены. Я останусь здесь столько, сколько мне захочется, вернее, сколько позволят мне мои деньги.

— Пожалуйста, не возмущайтесь, господин Кальман, вы должны, сказал директор, поехать в Будапешт и привезти оттуда музыкальный материал «Осенних маневров». Да, да, потому что следующая постановка ваша и в понедельник должны начаться репетиции. А сейчас не смотрите так озадаченно и одевайте брюки!

И вот он уже схватил мой чемодан, бросил туда самое необходимое, едва дал мне одеться и эскортировал меня на Восточный вокзал. Час спустя он гордо докладывал директору:

— Приказ выполнен — преступник уехал!

Приехав в Будапешт, я собрал все необходимое и в установленный срок снова появился в Вене. С двумя скромными чемоданами я вступил в город, которому отныне предстояло стать моей второй родиной. Я не верил тому, что смогу остаться здесь, что мне, маленькому, чужому удастся надолго утвердиться среди грандиозной композиторской гвардии Вены. Только один человек это знал и чувствовал — моя мать. Она храбро помогала мне во время подготовки к отъезду. Крупные слезы текли по ее лицу, три полных дня и три ночи она проплакала.

— Не плачь же, мамочка, я приеду сразу же после премьеры к тебе назад.

— Ты больше никогда не вернешься, дитя мое! — сказала она тихо и печально покачала головой.

И она оказалась права. В Вене на вокзале меня встретил Боданcki:

— Наконец-то ты приехал! У нас еще масса работы, а репетиции уже на носу!

— Первое, что мне необходимо, дорогой Роберт — это квартира! Я хочу жить прямо возле театра, чтобы иметь возможность вовремя посещать все репетиции.

— Подходящая квартира для тебя уже есть, — сказал Боданcki, — прямо возле «Театра ан дер Вин», у одной дамы — моей родственницы.

В экипаже мы поехали с Восточного вокзала в город. Дело было вечером. Комната оказалась красивой и большой, я снял ее тут же. Альзерштрассе 18! На другой день, когда я хотел идти в театр, то увидел, что добрый Роберт обманул меня! Квартира находилась от театра на расстоянии полчаса езды экипажем! В соседней комнате жила молодая скрипачка, которая целыми днями занималась! Это было ужасно. И когда я работал, то должен был затыкать уши ватой!

Всю музыку я переработал, заново переинструментировал, а также написал несколько новых номеров, среди которых известная песня «Это, мой друг, похвала», идея текста которой принадлежала Палленбергу и была блестяще сделана Боданcki.

Репетиции были великолепными, премьера имела шумный успех, пресса была холодной, почти отрицательной, зато публика была роскошной и заключила маленького парня из Будапешта в объятия своего сердца — так я и остался в Вене!

*Имре Кальман*

## **МОИ ДРУЗЬЯ**

Самым священным для меня всегда было чистое чувство дружбы. На протяжении всей жизни я стремился возвести подлинную дружбу в настоящий культ. Во времена юности у меня было много настоящих друзей, позднее дело обстояло не столь просто. Некоторые из добрых друзей уехали в дальние страны, и слишком многих у меня вырвала смерть.

### **ОТЕЦ, МАТЬ, БРАТ, СЕСТРЫ**

Первыми и лучшими моими друзьями были родители — отец и мать, два человека, которые шли ради меня в огонь и воду, два человека, для которых все, что я делал, было правильно, все, что я писал — хорошо. Отец мой обычно говорил: «Не потому, что он мой сын... но ведь самую прекрасную музыку пишет мой Имрике!» Мы были с ним настоящими товарищами. Маленьким ребенком я испытывал перед ним языческий трепет; в последние годы его жизни он выражал по отношению ко мне гигантское почтение. Эти последние годы он провел у меня, мы часто сидели за черным кофе, за хорошей сигарой, я с непреклонной строгостью следил за тем, чтобы он точно соблюдал диету, предписанную врачами, и курил не больше того, что ему дозволено. Было очень забавно, когда он нарушал этот запрет, закуривал «непозволенную сигару», а я случайно появлялся. Так же как

некогда я прятал от него запрещенную сигарету, так отец пытался скрыть эту сигару от меня.

Он всегда был необычайно нежен по отношению ко мне. Как к маленькому ребенку! Его радость по поводу моих успехов была безмерной. Он застал лишь часть моих оперетт, его любимым произведением был «Цыган-премьер». Эта оперетта всегда трогала его до слез, и после каждого спектакля я получал от него поцелуи. Это всегда было удивительно приятно, потому что ведь мы, «суровые мужчины», подобных нежностей получаем, как правило, не слишком уж много.

Он умер спустя несколько дней после премьеры «Баядеры». Он уже не мог видеть этого произведения, однако еще до огромного успеха этой оперетты слышал ее, и это было его последней большой радостью. Как жаль, что он — венгр душой и телом — не смог увидеть «Графини Марицы»! Всякий раз, когда в театре я вижу сцену, в которой мой герой, безбилетный зритель счастья, поет свою печальную песню перед освещенными окнами замка, я думаю: «Если бы только это видел мой отец, это бы ему особенно понравилось».

Я каждый день благодарю милостивого бога за то, что моя мать все это смогла пережить. Я мог бы рассказать о ней много трогательного и веселого — ведь ни у единого человека нет лучшей, более драгоценной матери, чем у меня!

Одним из лучших моих друзей был брат Бела. Герой романа, огненный дух, тысячекратно одаренный, герой чести и рыцарственности! Из-за многолетней болезни он тяжело страдал и в 1915 году умер. Он верил в меня больше, чем я сам, но не дожил до большого успеха «Княгини чардаша». В то время, когда я инструментовал веселый рефрен «Без женщин жить нельзя на свете, нет!», я получил известие о том, что он ушел навсегда.

У меня есть еще четыре самых лучших друга — мои сестры Вильма, Розика, Милика и Илонка, все четверо — мои любимые сестры. Впрочем, самую младшую сестру Илонку я уже давно назвал своим младшим братом. Она мой секретарь и посол в Венгрии, и для меня она чудесным образом решила множество самых трудных дипломатических вопросов, постоянно возникающих в театральной жизни.

## КАРЧАГ, САВАДЖ, ШУЛЬЦ

Я знал немало людей, принадлежащих к более ранней истории театра; многие из них были благосклонны ко мне, и одним из лучших в их числе был Вильгельм Карчаг. С того первого дня, когда судьба привела меня в Вену, он, по-отечески добрый, стоял за моей спиной, он меня, так сказать, открыл для большого мира. У него всегда находилось для меня хорошее, приятное слово, я мог в его «Театре ан дер Вин» всегда чувствовать себя, как дома, на протяжении многих лет мы виделись ежедневно. Разговаривал он со мной всегда по-венгерски. Я услышал из его уст множество умных слов, немало его знаменитых выражений стали в свое время крылатыми. В первые мои трудные венские годы он был, вероятно, единственным из тех, кто верил в меня.

К числу моих добрых друзей относится также знаменитый американский директор Генри Савадж, невзрачная фигура с прекрасными белыми волосами и сияющими голубыми глазами. Мы много путешествовали вместе, он видел все постановки моих оперетт. Он выглядел, как германский бог, который держит во рту американскую трубку и беспрестанно плюет. Когда ему нравилась музыка — он плевался, когда мы сидели в купе железнодорожного вагона и он был особенно восхищен природой — он плевался; мы не могли сказать друг другу ни единого слова и, вероятно, именно поэтому блестяще понимали друг друга.

Рихард Шульц, всемогущий директор берлинского «Метрополь-театра», был одним из тех театральных руководителей, к которым я питал особое почтение. По сей день я не встретил более способного театрального деятеля, чем Рихард Шульц. Необходимость быть с ним вместе я воспринимал как счастье, его желаниям и приказам следовал слепо. Великий творец берлинского метрополь-стиля был диктатором: ему следовало повиноваться без возражений. Он поставил в Берлине мои «Княгиню чардаша» и «Фею карнавала», и огромная доля заслуги в успехе этих оперетт принадлежит ему. Для меня было тяжким ударом сообщение о том, что он ушел из театральной жизни. Но позднее мы все-таки еще были вместе.

Чтобы угодить ему и по его категорическому желанию я еще раз полностью переработал «Фею карнавала»

и сделал это с радостью, потому что он этого желал. Все было перевернуто, каждая сцена написана заново, каждый номер переделан. Но в конечном счете он оказался прав, потому что «Фея карнавала» имела в Берлине еще больший успех, чем в Вене.

Эта оперетта была последним спектаклем, который Рихард Шульц выпустил в «Метрополь-театре». После этой успешной премьеры, во время которой публика особенно тепло чествовала уходящего директора, Рихард Шульц покинул Берлин и уехал в Баварию, где купил себе большое поместье.

### ЭРИХ МЮЛЛЕР

Эрих Мюллер был на протяжении многих лет моим интимнейшим другом. Ежедневно я проводил с ним многие часы. Мы познакомились с ним 28 декабря 1908 года после премьеры «Разведенной жены» (оперетта Лео Фалля. — В. С.). Мой издатель Эмиль Бертье представил меня Эриху Мюллеру. Как он мне впоследствии рассказывал, я не произвел в то время особого впечатления. В «Театре ан дер Вин» в то время готовились мои «Осенние маневры». Мюллер сказал себе: этого конкурента нам нечего бояться!

Вторая моя встреча с Эрихом Мюллером произошла в 1909 году в Бад Ишле. Мюллер был в то время директором ишльского «Курт-театра». Я посетил представление и после второго акта пошел за кулисы, чтобы пожелать коллегам доброго завершения спектакля. Когда директор увидел меня в этом запретном месте, он тут же принял мину строгого властелина и столь же вежливо, сколь определенно призвал меня покинуть сцену. «Ну, погоди, — подумал я, — для твоего театра я никогда ничего не напишу!»

Уже в следующем году я получил заказ написать для «Иоганн Штраус-театра» большую новинку с Гюнтер и Тройманом в главных ролях. Я принял на себя эту миссию и через два дня возвратил работу назад: третий акт либретто мне не понравился, а рана последнего лета еще не зарубцевалась.

Однако вскоре вслед за этим я получил снова приглашение работать для «Иоганн Штраус-театра». На сей раз я не смог его отклонить — мне предлагали написать

«Цыгана-премьера»! Директор Мюллер проявил тогда обо мне такую заботу, что я стал благодарным и восторженным другом его персоны и его своеобразия и остался таковым по сей день.

### ЛИБРЕТТИСТЫ

Роберт Боданcki был моим первым венским либреттистом. Это был блестящий, умный театральный писатель и верный, настоящий друг. От Виктора Леона я научился бесконечно многому. Юлиус Вильгельм и Фриц Грюнбаум написали мне одно из моих лучших либретто — «Цыгана-премьера» и с тех пор остались добрыми друзьями. Бела Йенбах, соавтор «Княгини чардаша» и «Голландочки», был на протяжении многих лет моим закадычным другом. Рудольф Шанцер вот уже 25 лет один из моих интимнейших друзей; он, так же как и его театральный спутник жизни д-р Велиш — прекрасный соавтор, и оба — что в театре можно встретить редко — джентльмены с головы до ног!

Моими главными соавторами были Юлиус Браммер и Альфред Грюнвальд. Пять произведений написали мы вместе, это были успехи мирового масштаба. Десять лет мы жили, так сказать, общим художественным домашним хозяйством. Много прекрасных часов провели вместе, много трудных боев честно выдержали. Мы втроем были крепки, нелицеприятно сильны, поэтому и вынуждены были разойтись; наши общие успехи многим людям действовали на нервы! Браммер и Грюнвальд понимали меня блестяще, и мы понимаем друг друга еще и сегодня точно так же, как и 12 лет назад, когда написали наше первое произведение — «Баядеру»!

И вот тут я хочу рассказать о моем любимейшем товарище — Лео Штайне. Мы с ним познакомились в Будапеште, и с тех пор Лео Штайн был моим другом, моим защитником. Несмотря на это, прошло почти 10 лет, прежде чем мы смогли приступить к совместной работе. Но зато это была «Княгиня чардаша», которая нас свела и, будучи нашим совместным произведением, смогла в короткое время завоевать весь мир!

В близости с ним, в его обществе я чувствовал себя в безопасности, слушать его рассказы было для меня наслаждением, работать с ним было для меня безмятеж-

ной радостью! Работать в атмосфере радости — этому научил меня мой дорогой друг Лео Штайн; я был счастлив, когда мог сыграть ему новую мелодию, его оценка была для меня мерилom, потому что при всей любви я никогда не мог забыть, что передо мной был умнейший, великолепнейший театральный деятель своего времени!

Когда он затем ушел от нас, остался его последний привет мне и его последние мысли о нашей новой задуманной оперетте, которая никогда не была написана. «Мое решение твердо, как скала, — писал он мне, — послезавтра я еду к тебе и радуюсь нашей новой работе, как ребенок!» В тот день, когда он хотел ехать ко мне в Ишль, он покинул нас навсегда. Его смерть пробила в венской оперетте большую, невозполнимую брешь; я потерял верного, преданного друга и испытанного, гениального соавтора.

### ВЕНСКИЕ ДРУЗЬЯ

Мои венские друзья? Я живу настолько замкнуто, что многие из тех, кто встречается меня в Вене, удивленно спрашивают:

— Когда вы приехали в Вену?

Они, таким образом, попросту не знают, что вот уже 24 года я живу в Вене. Лишь очень маленький круг знает меня лично, да и в этом узком кругу лишь некоторые являются моими друзьями в том смысле, как я представляю себе слово «дружба». Франц Легар, чемпион мира, к которому я привязан детской любовью, д-р Вальтер Пагельшток, рыцарственный, настоящий друг; Георг Руткаи, чье общество, кажется, возмещает мне потерянную родину; Геза Герчек, мой маленький Гезушка, Алекс и Фрицль — вот мои венские друзья, к которым в последнее время присоединился Юлиус Бистрон — музыкальный критик, крестный отец и автор этой книги.

### МОЙ ДРУГ ГУБЕРТ

Я должен еще рассказать о Губерте Маришке! В какой ряд я должен его поставить? Мы ведь как два брата, так что он относится к числу членов моей семьи! Он мой директор — значит он принадлежит к группе дирек-

торов; он мой советчик, мой сотрудник — должен ли я его упомянуть среди своих соавторов? Да, но ведь он мой издатель, так может быть, я должен говорить о нем, как о своем издателе? Он — главный исполнитель, главный режиссер моих оперетт, но он также один из лучших моих друзей и инициатор, и духовный отец этой книги<sup>1</sup>, так что он должен получить особо почетное место в моем собрании. Таким образом, Губерт Маришка как бы сконцентрировал в себе все, что связано с именем Кальмана.

Впервые я увидел Губерта Маришку в 1908 году. Молодой симпатичный артист понравился мне чрезвычайно. Он рассказал мне, что работает актером в Брюнне, но на следующий сезон приглашен в Вену в «Театр ан дер Вин». Ура! Я нашел настоящего артиста на главную мужскую роль своих «Осенних маневров»! Я бегу к директору Карчагу:

— Дядя Вильмос, я сейчас нашел капитана Лоренти! Я имею в виду артиста, который у вас должен исполнять эту роль. Его зовут Губерт Маришка, он вами ангажирован! Я его, правда, еще нигде не видел в роли, но я чувствую, я знаю, что он — это тот человек, которого мы ищем!

— Хорошо, дитя мое, — сказал дядя Вильмос, — он будет играть роль.

Пока «Осенние маневры» ставились, Маришка долго работал в «Карл-театре» и играл главную роль в «Разведенной жене». Затем я написал в Унтерахе «Хорошего товарища». С каждым новым номером я бежал сначала к Губерту. Он был первым, кому я играл новую мелодию еще в «теплом виде». Мы были восхищены друг другом. Ему нравилась моя музыка, мне — его неслыханная музыкальность, его роскошное пение!

— Никто не будет играть эту роль, только ты, дорогой Губерт! — воскликнул я восторженно.

Когда «Хороший товарищ» был поставлен в «Бюргер-театре», Маришка был куда-то ангажирован, но как друг он был рядом со мной и аранжировал танцы в «Бюргер-театре».

Затем я написал «Маленького короля». Губерт, теперь я пишу большую партию, которая как будто созда-

---

<sup>1</sup> Губерт Маришка был инициатором издания книги в честь 50-летнего юбилея Кальмана (примеч. редактора-составителя).

на для тебя — этого персонажа не может играть никто другой, кроме тебя! Губерт был снова несвободен, он играл в другом театре, роль была исполнена Тройманом, который после второго представления бросил меня на произвол судьбы.

Наконец появилась оперетта «Золото я отдал за железо». На сей раз Губерт Маришка был в «Театре ан дер Вин», он играл теперь «Товарища». Его достижение в этой оперетте для меня незабываемо.

Несколько лет спустя я снова написал роль индийского принца в «Баядере» — категорически для него! При каждом звуке я думал о нем. Но теперь он был в «Театре ан дер Вин», а я — в «Карл-театре», мы снова не могли соединиться. Затем появилась «Марица» — Губерт уже был директором «Театра ан дер Вин»... «Марица», «Принцесса цирка», «Герцогиня из Чикаго», вторая венская премьера «Фиалки Монмартра», «Дьявольский наездник» — таковы станции, большие ферматы нашей дружбы.

Прошедшим летом я написал ему новую песню для фильма «Марица». Губерт был уже на съемках в Берлине, и я вынужден был отправить новое танго по почте. Я писал ему тогда:

«Мой дорогой Губерт, я только что отослал твою песню. Можешь себе представить то странное чувство, когда впервые в жизни песню, которая тебе предназначена и для тебя написана, нужно выпустить из рук, не имея возможности тебе ее сыграть»...

У меня был некоторый страх — понравится ли ему песня? Поймет ли он меня? Будет ли он петь так, как я это себе представляю?

Подошла лейпцигская премьера фильма «Марица». Мы сидели рядом друг с другом, я напряженно ждал своей новой песни, которую должен был услышать впервые... Песня зазвучала — Губерт пел ее роскошно, точно так, как я ее себе мыслил; каждая фраза, каждый нюанс были на месте. Он меня понял так, как мы всегда понимали друг друга и, с божьей помощью, будем понимать всегда.

Друзья моей молодости? Бакони, Якоби больше нет среди живущих, Сирмаи уже почти целый год в Америке, мы видимся редко; Виктор Альберти живет в Берлине, Франца Мольнара я вижу, к сожалению, раз-два в год;

Андор Миклош живет в Будапеште... Я остался почти один, совсем один... Друзья юности покинули меня... А затем ушла Паула, мой лучший, благороднейший товарищ, и я со своей разочарованной, печальной детской душой остался действительно одиноким.

Тут милостивый бог послал мне новую молодость, новых друзей: жену, сына и маленькую, совсем крошечную девочку — мою жену Веру, моего сына Чарли и мою дочь Лилику, чтобы я не был один... Они пришли, чтобы раскрыть тяжело занавешенные, затемненные окна моей души, чтобы стало светло и сияло солнце... И эта троица принесла мне сияющий свет... трое моих драгоценных детей, которые наполняют все мое существование, все мои мысли!

*Вена, 21 октября 1932 года*

*Имре Кальман*

## КАК ВОЗНИКАЮТ ОПЕРЕТТЫ

Моя младшая сестра рассказала мне однажды:

— Сегодня меня снова спрашивали: «Как возникают оперетты вашего брата?» Я ответила так: «Мой брат и его либреттисты, господа Браммер и Грюнвальд, встречаются ежедневно. Они выпивают несколько литров черного кофе, выкуривают бесконечное множество сигар и сигарет, рассказывают анекдоты, говорят о погоде, о красивых женщинах, о хозяйственном положении, о политике, ссорятся, смеются, спорят и кричат. Это продолжается день за днем в течение многих месяцев... И в один прекрасный день оперетта готова...».

Но, конечно, все далеко не так просто... Для этого еще необходимы несколько тысяч часов тяжелой работы. Мы все трое ведь принадлежим к категории работников, занятых тяжелым трудом.

С трудом решаемся мы приступить к работе, с трудом решаемся сесть за письменный стол, с трудом решаемся обмакнуть перо в чернила — поэтому мы все трое работаем карандашами; с трудом решаемся выпустить произведение из рук — поэтому часто месяцами шлифуем готовую работу; с трудом решаемся подписать новый контракт — поэтому каждое новое произведение мы сочиняем раз в два года; с трудом решаемся обратиться к новому сюжету — поэтому сюжет должен быть крепким и надежным; с трудом решаемся мы уйти из театра — поэтому театр, который ставит нас, должен быть лучшим...

Мы тяжело страдаем, когда наши произведения снимаются с репертуара — поэтому мы вынуждены писать такие оперетты, которые долго играют...

Но, конечно, самым трудным было написать оперетту после «Графини Марицы». Уже много недель провели мы тогда в бесплодных размышлениях, когда я сказал своим соавторам:

— Дети мои, вы, очевидно, помните, как однажды в 1923 году мы гуляли в Пратере. Я сказал тогда: гоп! У меня есть прекрасная идея — мы должны написать хорошую оперетту. Вы тогда оба на меня разозлились (либреттисты ведь не ценят даже самых удачных шуток композитора и обычно считают его человеком слабоумным и духовно неполноценным), и после приступа бешенства один из вас сказал мне:

— Да, но где же, о боже, должно происходить действие этой оперетты?

— Где? В цирке! Я уже писал оперетты, действие которых происходило в театре, *перед* театром, за кулисами театра; теперь я хочу избрать местом действия цирк.

Браммер и Грюнвальд воскликнули:

— А мы уже ее делаем и оперетта называется «Принцесса цирка»!

На следующий день (30 мая 1925 года) мы поехали в Гаштейн и в марте 1926 года состоялась премьера.

То, что для написания и инструментовки этой оперетты мне пришлось на протяжении восьми месяцев работать по 16 часов — это мелочь, о которой не стоит и говорить.

*Вера Кальман*

**ИЗ КНИГИ  
«МОЯ ЖИЗНЬ С ЭММЕРИХОМ КАЛЬМАНОМ»**

**НАША ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА**

Нет!

Это было для меня совсем не блестящее общество. Я и сама это знала слишком хорошо. Но у меня не было иного выбора. В этом ужасном году досталось каждому. Мир уже располагал деньгами, но не везде они были там, где в них нуждались. В Вене у одних их было очень много, у бесчисленного множества других — слишком мало. Или не было вообще. К числу последних принадлежала и я.

Я была в числе тех девушек, которые искали счастливого случая. Девушки из моего пансиона — артистки драмы, цирка, варьете, танцовщицы ночных клубов — предлагали себя в качестве статисток, хористок, а некоторые и в качестве бар-дам и спутниц для развлечения в злых местах. При этом я уже стояла на самой нижней ступени лестницы успеха.

В моей потертой сумочке лежал настоящий контракт с кинокомпанией «Саша». Я уже снималась в «Егере императора». Однако он так и остался моим последним фильмом. В контракте шла речь о гонораре в 1500 шиллингов. Он был снабжен подписью президента графа Коловрата. Но графская подпись стоила немного, потому что кинокомпания «Саша» стояла на пороге банкротства и не выплачивала денег, так как сама искала их.

Мы жили в пансионе «Централь» на углу Кернтнерштрассе и Йоганнесгассе. Моя комната находилась на четвертом этаже между лифтом и общим туалетом. Без

гардин на окнах. С потолка свисала лампочка на шнуре. Шкафа не было. Его роль исполняла ниша. В нее вешала я свои вещи. На несколько гвоздей. А воду для стирки приходилось носить со двора в жестяном тазу.

Часто подходила я к содрогавшемуся окну и пристально смотрела вниз на грязный пепельно-черный двор. Иногда вместе со своей подругой Ниной.

— Из этой дыры, — сказала я однажды, — я либо выберусь в замок, либо брошусь вниз головой в этот двор!

Нина только усмехнулась. Она приехала из замка в Будапеште. Граф, ее отец, по-прежнему жил там. Мать разошлась с ним. От матери она и убежала.

— Пойдем же, — сказала она в тот летний день 1928 года, — биржа открыта. Ты не должна заставлять своего банкира ждать.

Биржей для нас было маленькое кафе «Захер» на Кернтнерштрассе. Мы, молодые актрисы, танцовщицы, а заодно и женщины, которые искали лишь приключений, сидели там вчетвером, по двое или даже поодиночке за столиками в поле обозрения большого артистического стола, который обслуживал почтенный оберкельнер в старом, не одно десятилетие ношенном фраке с высоким стоячим воротником и грязновато-белыми манжетами. Этот оберкельнер был похож на полководца, его картой генерального штаба был огромный бумажник. Он растягивался как гармоника. Шелест банкнот заменял звуки. Для него это, очевидно, была музыка.

Мы сидели там ежедневно после полудня. Вначале я ходила туда со своей матерью, потому что не хотела сидеть рядом с девицами известного рода. Но мать неожиданно уехала в Румынию, чтобы там выйти замуж.

А я вынуждена была зарабатывать деньги. Я уже настолько погрязла в долгах, что мне было, собственно, все равно. Даже их уплата. Это продолжалось уже много недель. Когда я заглядывала в свою сумочку и не находила там ни геллера, мне непреодолимо хотелось бежать.

В это время господин оберкельнер кивнул мне — наполовину сочувственно, наполовину презрительно. Он знал толк в своем деле. Многие задолжали ему. Но я думаю, никто не был столь безнадежен, как я.

— Скажите-ка, фройляйн, когда же вы, наконец, оплатите свой кофе? — спросил он меня точно так же, как спрашивал ежедневно на протяжении последних четырнадцати дней.

— Завтра,— еле слышно ответила я,— завтра.

И посмотрела на него так, что он лишь покачал головой, и как и в предыдущие дни, подал мне кофе, к нему стакан воды и маковую булку, которая заменяла мне ужин.

Нина оставалась еще минут двадцать.

— Желаю хорошо повеселиться с твоим банкиром! — сказала она на прощанье. И убежала, потому что у нее был шанс попасть в танцгруппу «Бург-театра».

Банкир... мой банкир... Я знала, что другие тайком смеялись надо мной, потому что я уже три недели ежедневно приходила сюда, садилась на одно и то же место и печально смотрела на артистический стол. На человека с усиками и симпатичным лицом. Когда я увидела его впервые, он был в черном котелке. Он пожимал руку автору оперетты «Грезы вальса» Оскару Штраусу, и я сказала девушкам за столом:

— Это, наверное, банкир.

Вокруг него все выглядели совсем иначе. Франц Легар, Штраус, либреттисты Браммер и Грюнвальд, писатели в широких куртках с густыми волосами.

— Что ты! — девушки захихикали. — Это не банкир. Это ведь Кальман, Эммерих Кальман.

— Да нет же!

Я потеряла самообладание, и никто из девушек не мог понять причины этого.

— Это же вовсе не Кальман, не композитор!

«Княгиня чардаша»... «Марица»... уже много лет я была неразлучна с его мелодиями.

— А сейчас он пишет произведение, которое пойдет в «Театре ан дер Вин», — «Герцогиню из Чикаго», — сказала одна из девушек. Она безуспешно предлагала себя в качестве статистки.

Я онемела и слегка устыдилась, потому что не узнала его.

Я могла бы сказать тем за столиком, что не только видела великого Кальмана, но и однажды уже разговаривала с ним. Два года назад. Они бы, конечно, высмеяли меня. «Вначале, — сказали бы они, — она спраши-

вает, кто этот господин в котелке. Вероятно, банкир! А затем хочет уверить нас, что была с ним за кулисами «Метрополь-театра» в Берлине. и что он спрашивал ее. не венгерка ли она».

— Нет, русская!

— О, боже! Что за судьба! Так молода и уже вдали от родины!

Но ведь всего этого я теперь уже не могла сказать. Это было мимолетное мгновенье, которое оставило лишь воспоминание. Да ведь и я его не узнала. Впрочем, где-то что-то осталось — тень, близкая тень, отзвук далекого голоса...

И вот теперь день за днем я сидела и смотрела на него. Может быть и он вспомнит маленькую русскую из «Метрополь-театра»...

Резким и гневным движением руки оберкельнер отодвинул батарею стаканов со свежей водой на моем столике, и набросился на меня:

— Завтра, фройляйн, лучше не приходите, если не оплатите мне булки и кофе за все недели.

В это мгновение я как будто пробудилась ото сна. Я вдруг увидела кафе с его потертой плюшевой мебелью, грязноватые манжеты обера, пятна кофе на скатерти и мое выцветшее, двадцать раз штопанное платье.

У меня было такое ощущение, как будто вокруг меня образовалась пустота. Я встала и пошла сквозь эту пустоту как пьяная или больная. Мое сознание вдруг помутилось. Я готова была сделать нечто отчаянное.

— Мое пальто, пожалуйста, — пробормотала я гардеробщице.

— Подождите, — резко оборвала она меня. — Я должна сначала обслужить маэстро.

И она потянулась за мужским пальто и черным котелком.

— Да нет же, нет, обслужите-ка сначала фройляйн!

— Ну да, фройляйн пусть подождет, она же ничего не платит.

Я стояла и смотрела на Эммериха Кальмана. Он медленно подошел ко мне.

— Должен ли я представиться? — спросил он. — Меня зовут Эммерих Кальман.

Гардеробщица держала его пальто и котелок. Из двери, которая вела в зал кафе, раздавался шум голосов, звон

чашек и тарелок, а из двери, которая вела на улицу, доносились стук копыт и скрип велосипедов. И на этом фоне прозвучал его голос с прекраснейшими из тех слов, какие я когда-либо прежде слышала:

— Что я могу для вас сделать?

У меня было такое ощущение, что это как раз та знаменитая соломинка, за которую я должна ухватиться. И я выпалила свой крик о помощи:

— Маэстро Кальман, я бы с такой радостью выступила в вашей оперетте «Герцогиня из Чикаго». Я знаю, что уже идут репетиции и все места во-от так заняты. Но может быть... может быть найдется еще какая-нибудь совсем маленькая роль статистики? Пожалуйста!

— Как вас зовут, фройляйн?

— Макинская. Вера Макинская.

— Где вы живете?

— В пансионе «Централь», Иоганнесгассе, 10, на углу Кернтнерштрассе. Совсем недалеко отсюда.

— Хорошо. Завтра я пошлю за вами свой автомобиль. Мой шофер в 4 часа будет у вас. Я сам представлю вас директору Маришке.

Это было так, как будто кто-то отворил мне дверь в праздничный рождественский зал.

Я прошептала:

— Маэстро, благодарю вас.

Он велел подать мою кофту и помог одеть жалкую, ощипанную кроличью шубку так, как будто это был по меньшей мере горноста́й.

— Не благодарите меня. Я был бы рад, если бы смог помочь вам.

В большом городе, где едва ли не каждый дрожал, ощущая приближение страшного экономического кризиса, в этот день был по меньшей мере один человек, который видел мир в розовом свете. Разумеется, все будет сделано без сучка и задоринки: завтра, уже завтра он представит меня Маришке, тому самому Губерту Маришке, который исполняет главную мужскую роль в новой кальмановской оперетте и одновременно является директором «Театра ан дер Вин». Конечно, он пригласит меня не на главную роль — я ведь совсем не умею петь. Но это будет началом, я буду зарабатывать деньги.

Переполненная счастьем, я врвалась в пансионе в каждую комнату и обнимала всех девушек.

— Да, но что ты собираешься завтра одеть?—отрезвила меня Нина.

В своем платье и поношенной кофте, в штопаных чулках и туфлях на картонной подошве я, конечно, не могла быть представлена директору театра. Но эта проблема могла снизить высоту моего полета лишь на считанные секунды.

— Да что там! Вы мне поможете! Ты одолжишь мне свое платье, ты — чулки. А ты — свои туфли! Пожалуйста!

Они были увлечены этой идеей так же, как и я. Семеро девушек на следующий день снарядили меня всем лучшим из того, что имели. Я не могла никак оторваться от зеркала и пританцовывала, кружилась, как манекен, одергивала себя то тут, то там. И уже за час до условленного времени стояла наряженная, как кукла.

Пробило четыре. Минуты начали медленно ползти. Наконец-то: в пять минут пятого показался шофер.

Девушки гроздьями свесились из окон, когда я, ощущая дрожь в коленях, шла по тротуару к машине. Втайне я лелеяла отважную надежду на то, что Кальман ждет меня в автомобиле. Мне хотелось продемонстрировать этот спектакль хозяйке пансиона. Однако машина была пуста. Тем не менее уже сама роскошь двенадцатицилиндрового лимузина была достаточной для того, чтобы собрать на улице вокруг люкс-автомобиля и нарядной девушки в праздничных одеждах множество соседей и мальчишек. Золушка на сей раз при помощи не феи, а семи девушек, которые и сами-то обладали немногим, превратилась в принцессу.

— Вот мы и приехали,—объявил шофер и затормозил перед зданием театра. А поскольку выходила я нерешительно, то он добавил:

— Я должен доставить вас к двери артистического подъезда.

Про себя я подумала, что в эту дверь входит Рита Георг, которая будет исполнять главную роль в «Герцогине из Чикаго»; в эту дверь входят и Ганс Мозер, и Маришка, и все остальные участники спектакля; в эту дверь входит и маэстро Кальман.

— Вам куда? — прозвучал ворчливый голос за дверью. Это была старая Пепи, портье. — Ах, вот оно что, вам к маэстро Кальману? Тогда извольте присесть и подождать.

И вот тут они и поползли на меня — несколько десятков кошек. Их было не меньше пятидесяти. Большие, маленькие, черные, белые. Меня охватила паника.

— Если вы боитесь кошек, то лучше сразу поворачивайте назад. Эти кошки — мои друзья, и тому, кто их не любит, здесь в театре делать нечего.

А кошки и коты ползали вокруг меня, мяукали и ходили по моим чулкам, взятым напрокат.

Прошла бесконечность прежде чем перед ложей портье прозвучал нетерпеливый голос Кальмана:

— Фрау Пепи, разве фройляйн не приехала?

— О, да, маэстро. И она боится кошек!

— Почему же вы не проводили фройляйн наверх?

— Так ведь я же не знала.

Когда Эммерих Кальман подал мне руку, я заметила, что в глазах старой дамы я сразу выросла от нуля до значительной фигуры.

— Директор Маришка ждет вас.

Губерт Маришка и в самом деле ждал. Маришка, директор, человек, который ставил «Герцогиню». Он был очарователен и любезен.

— Итак, дитя мое, что вы умеете делать? Откуда вы?

— Из кино. Я как раз только что закончила съемки.

С Иго Сим.

— Ах, так. Это известное имя. Я позабочусь о вас.

Он взял обе мои руки. Он сиял точно так же, как на сцене или в фильмах со своими партнершами.

— Да, вы молоды и красивы. Мы убаюкаем дитя.

Кальман прервал эту сцену.

— Губерт! Здесь не надо никого убаюкивать. Девушка — моя протеже. Для тебя она табу!

— Ну, ну. Пожалуйста. Только не вспыхивай! Я же не собирался ничего делать. Все уже в порядке.

И он достал контракт, уже заполненный, и положил его на стол. По его условиям я получала 165 шиллингов — не так уж много, но Кальман заметил:

— Я думаю, вы сможете на эти деньги прожить.

— Разумеется, — согласилась я. — А главное, у меня теперь есть возможность двигаться дальше.

Один пансион обходился мне в 200 шиллингов. Я прикинула, что смогу еще немного подзаработать на стороне. И сказала:

— Приношу вам, маэстро, глубокую благодарность.  
— Репетиции, — деловито сообщил Маришка, — начинаются в девять. Итак, завтра в девять утра.

— Какую я получу роль?

— Роль? Вы будете в хоре. Петь, я надеюсь, вы умеете!

— Нет.

— В таком случае вы будете статисткой.

— Благодарю вас, — сказала я и покинула директорский кабинет.

Я не шла — я бежала, я мчалась. И вовсе не потому, что меня опьянили 165 шиллингов. Дело в том, что меня ждали девушки в пансионе. Все длилось гораздо дольше, чем я предполагала.

Семь девушек вздохнули с облегчением. Они бросились на меня и мгновенно раздели. Потому что одной нужно было ее платье, другой — чулки, третьей — туфли. Для рандеву, для выступления в театре, для чего-то другого. Они так торопились, что едва слушали меня.

И вот я снова лежала одна на скрипучей кровати, я снова была Золушкой и мечтала о неслыханной карьере. Кальман в этих мечтах тоже играл свою роль. Но не сам Кальман, не человек, которому я была бесконечно благодарна, а его мелодии — очаровательная «Я хочу мечтать» из «Марицы» и блестящая «Это любовь» из его «Княгини чардаша».

— Фройляйн, — внезапно раздался голос в моей комнате. Хозяйка. — Фройляйн, телефон! Композитор Кальман хочет поговорить с вами.

Завернутая в покрывало я помчалась за дверь и прокричала:

— Алло!

Хозяйка стояла на пороге и прислушивалась. А я изо всех сил прижимала трубку к уху. В голосе Кальмана звучали отеческие нотки:

— Послушайте, дитя мое, почему вы так быстро убежали? Вы даже не сказали мне «адью».

Я не знала что ответить.

— Мне нужно было уйти. Да, то есть, я должна была быстро возвратиться в свой пансион.

— Ах... А я сегодня вечером с такой радостью пригласил бы вас. Чтобы отпраздновать ангажемент.

— Я... я вам очень признательна. Но... произошли события. И я... я должна была возвратиться.

— Что за события? — В трубке было слышно его нетерпение. — Так вы сегодня вечером свободны? Или дали кому-нибудь обещание?

Мы в России либо восторженны до небес, либо охвачены смертельной тоской. В этот момент я вдруг ощутила горькое чувство принцессы, которая снова обернулась Золушкой.

— Да, да. Я обещала. Мизелю. Это, право, несчастье, печаль, досада и страдание. Вместе взятые. Мизель сопровождает меня повсюду. Но... если вы хотите отпраздновать со мной — с радостью! Только... я уже не буду столь элегантна, как сегодня в театре.

Это откровение не произвело на него никакого впечатления. Напротив, его голос вдруг снова зазвучал весело:

— Это мне совершенно безразлично. Я еду за вами!

Сидя в его гигантском автомобиле, я старалась не дышать. И вовсе не потому, что испугалась его, а из-за боязни, что платье мое лопнет.

— Вера по-венгерски будет Верушка, — произнес Кальман. — Можно вас называть Верушкой?

На мгновение он умолк. Я слышала, как он перевел дыхание.

— Вы можете тоже называть меня Имре, — прибавил он.

— О, нет, маэстро. — Теперь дыхание перехватило у меня. — Этого я не могу. Но, разумеется, вы — вы можете называть меня Верушкой.

Автомобиль свернул на Кернтнерштрассе. В витринах сияли красные, желтые и голубые огни. Я, родившаяся в Перми на далеком Урале, потерявшая родину и бедная, как церковная мышь, сидела рядом с великим композитором Кальманом.

Задумавшись, я чуть было не пропустила мимо ушей его вопрос:

— Ну, так куда же мы пойдем, Верушка?

— Я бы с радостью поехала в ресторан, где меня никто не сможет видеть.

— Вы стесняетесь быть со мной?

Он произнес это медленно, подчеркивая каждое слово.

Неужели он не понял? Разве он не видел, как я была одета, когда вышла из дверей дома? Я не знала, что ответить. Я молчала.

— Тогда давайте поедим в погребок Оперы. Там мы встретим моего зятя из Будапешта. Я думаю, Йозеф вам понравится. И ресторан тоже.

Это было бы для меня сказочным волшебством, если бы не мое старое жоржетовое платье — множество раз стиранное, глаженное и потому такое ветхое. Наконец-то и он заметил это:

— Что за одежда была на вас сегодня в театре?

Пришлось признаться, что моего там ничего не было.

— Так вот, дитя мое. В таком случае может быть только одно — «Цвибак»!

«Цвибак» был одним из самых знаменитых магазинов одежды в Вене.

— Завтра вы пойдете в «Цвибак» и оденетесь!

— Нет, — сказала я упрямо. — Этого мне не нужно. Я только не хочу показываться в больших ресторанах. До тех пор, пока не смогу достаточно заработать, чтобы купить все это самой.

— При 165 шиллингах вряд ли вам это удастся, — произнес Кальман как раз в тот момент, когда появился его зять Йозеф.

Он сделал вид, будто говорит нечто обычное и обязательное, вроде «сердечный привет от всей семьи» или что-нибудь в этом роде. На самом деле он шептал Кальману:

— О, боже, Имре, это же невозможно. В этом платье девушка не может показываться на людях рядом с тобой! Ты посмотри хотя бы на эти заштопанные рукава!

Он не подозревал, что я понимала смысл его слов. Во время дальних странствий и скитаний я нахваталась немало венгерского. Во всяком случае, я поняла. У меня потемнело в глазах. Я медленно встала и сказала:

— Сейчас приду.

Я вышла в гардероб, велела подать мою кофточку и покинула ресторан. Лил проливной дождь.

«Ах ты, дрянной парень из Венгрии! Милый зять! Я никогда больше не взгляну на тебя! Никогда! Никогда! И никогда больше на Эммериха Кальмана!»

Когда я дошла до угла, силы покинули меня. Слезы катились по моему лицу наперегонки с дождем. Гроза прогремела над Веной и ушла. Осталась лишь буря, которая бушевала во мне. Никогда, никогда, никогда больше! Покончено с театром! Покончено с Кальманом!

Я промокла до нитки. А поскольку у меня даже не по что было переодеться, то я повесила сушить платье и белье к окну, а сама легла туда, где не нужны никакие платья — в постель.

За окном сияла луна. И когда я сомкнула глаза, то услышала волшебную выходную песню из «Марицы».

Энергичный стук хозяйки прервал мое романтическое настроение. У телефона был господин Кальман. Я сказала, что разговаривать не буду и залилась горькими слезами.

Я проплакала целых двадцать минут, пока голова не начала раскалываться. Мне вдруг показалось, что я уснула, сплю и слышу во сне голос Кальмана. Он прозвучал в моей жалкой каморке откуда-то издалека:

— Я хочу поговорить с фройляйн.

Голос, который ему ответил, принадлежал хозяйке:

— Да, господин композитор! Сюда, господин композитор! Пожалуйста, сюда!

Голоса звучали все ближе, и я открыла глаза. Я увидела себя в своей постели, а сон был действительностью. Я услышала шаги в прихожей перед моей комнатой. Дверь резко распахнулась. На пороге стояла моя венская хозяйка. На сей раз она даже не удосужилась постучать. Торжествуя держала она дверь открытой. Это был явно единственный человек, которому спектакль доставлял истинное наслаждение.

Эммерих Кальман вошел в комнату, посмотрел на мокрую одежду у окна и потом на меня. Я натянула повыше покрывало и отвела взгляд. Он осторожно положил на ночной столик коробку конфет и вначале не смог произнести ничего, кроме:

— Да, так что же случилось?

При этом он очень медленно обернулся к хозяйке. Та пробормотала что-то невнятное, на ее лице появилось какое-то почти беспомощное выражение. Наконец, она пожала плечами и вышла из комнаты. Мы услышали ее шаги: тапп-тапп, тапп-тапп...

Кальман снял шляпу и задумчиво произнес:

— Вы живете в святой бедности!

Я понимала, что его слова не требовали никакого ответа. Но у меня было такое чувство, как будто я должна себя защитить.

— Вот видите, ваш зять сказал то же самое. Я его хорошо поняла. У меня рваные платья, и мне не место в ресторане. И если даже он прав, если он десять раз прав — он не должен был этого говорить!

Я начала рыдать. Слезы потекли ручьем.

— Этого... этого он не должен был говорить. Если бы у меня были друзья, — я имею в виду, если бы у меня были мужчины, — то, конечно, были бы платья и не было бы лохмотьев. Вон, оглянитесь, там в картонной папке газетная бумага, я засовываю ее в туфли вместо кожаной стельки. Но я не продаюсь! — выпалила я резко и отчаянно.

— Ах, дитя мое, я это знаю, мне очень жаль, я сожалел об этом и там.

Он был не только в десять тысяч раз знаменитей, но и в три раза старше меня. Его взгляд остановился на нише с гвоздями, на окне без гардин, на убогой кровати. Я вдруг обратила внимание на то, что у него не только симпатичное, но еще и доброе лицо.

— Йоша, сказал я ему, как же можешь ты так себя вести! У меня с ним был большой скандал. И он из-за этого очень расстроился. Он просит у вас прощения.

— Да-да-да, но только... я не хочу никогда, никогда снова видеть его.

От одной мысли о зяте Кальмана во мне все кипело.

— Он сидит внизу. В машине. Пожалуйста, оденьтесь и пойдите со мной. Вы ведь голодны. Вы так ни к чему и не притронулись.

— Это не имеет значения.

Я села и потянулась за коробкой на моем столике.

— Мне нечего одеть. Но ведь вы принесли мне конфет. Так что теперь все хорошо, господин Кальман.

Если бы его друзья Оскар Штраус или Франц Легар присутствовали при этой сцене, они, вероятно, сделали бы из нее оперетту или, по крайней мере, опереточный фрагмент. Мне же было не до оперетты и Кальману яв-

но тоже. Насколько искрящейся и удивительно легкой, подчас даже легкомысленной выглядит его музыка, настолько трудно и серьезно воспринимал он жизнь...

Легкая рука — и тяжелое сердце. То же, что и у Иоганна Штрауса, творца «Летучей мыши».

В этот вечер Кальман отказался от мысли постигнуть меня еще глубже. Он оставил меня одну, убежденный, что на следующее утро я пойду в магазин одежды «Цвибак» и выберу себе новые платья за его счет. Это его убеждение не оправдалось.

На следующий день я была не в «Цвибаке», а в девять утра в театре на репетиции.

Четыре года назад в Вене была поставлена «Графиня Марица», два года назад — «Принцесса цирка». Новая его оперетта уже расценивалась как событие, хотя едва ли кто-либо знал ее содержание. За 20 лет Кальман завоевал мир. Некоторые из статистов «Театра ан дер Вин» разбирались в его карьере столь же свободно, как и признанные опереточные критики.

Этот «Театр ан дер Вин» был его трамплином на пути к большому успеху: в 1909 году здесь стартовали «Осенние маневры». Правда, настоящая премьера состоялась на венгерском языке за год до этого в Будапеште. Представители старшего поколения все еще восторженно вспоминали исполнителей главных ролей Бетти Фишер, Грету Хольм и Отто Шторма, и прежде всего незабываемую комическую пару Луизу Картоуш и Макса Палленберга.

Я пыталась представить себе, что ощущает человек, который одерживает один триумф за другим: в 1912 году «Цыган-премьер», три года спустя — очаровавшая всех «Княгиня чардаша», в 1917 году — «Фея карнавала», в 1919 году — «Голландочка», в 1921 году — «Баядера». Звезды, о которых говорил весь мир, праздновали триумфы в его опереттах; Александр Жирарди — в «Цыгане-премьере», Фрици Массари — в «Княгине чардаша» и «Фее карнавала», Клара Дукс — в «Баядере». Когда я слышала обо всех этих именах, то меня удивляло, с чего это он проявил заботу именно обо мне.

Кое-кто не верил, что «Герцогиня из Чикаго» будет иметь такой же успех, как «Марица» или «Княгиня чар-

даша». Но для меня она была стартом в новую жизнь. Стартом. Не более.

Я должна была с одиннадцатью другими девушками ходить взад и вперед, а для разнообразия в одной из сцен стоять. Это было режиссерское задание для самых настоящих статистов, так называемая проходная роль: мы должны были все время проходить там, где другие что-то пели или говорили.

— Кальман здесь, — прошептал кто-то рядом со мной. Я сделала вид, что ничего не слышу.

Впереди на сцене репетировали Рита Георг и Губерт Маришка, Ганс Мозер, Гуго Тимиг и Фред Хеннингс из «Бург-театра». В это время пришел Кальман, пришел совершенно незаметно, и сразу стало так, как будто на сцене появился король. Они прервали репетицию — Георг, Мозер и Маришка. С дружеской улыбкой переходил Кальман от одного к другому — сначала к звездам, затем к рядовым солистам.

Я спряталась. Я отступила так далеко, что он не мог меня сразу увидеть. И все-таки он нашел меня. Когда солисты собрались снова и дискутировали о продолжении репетиции, он подошел ко мне, подал руку и спросил громко:

— Доброе утро, как ваши дела?

— Спасибо, — ответила я, — мои дела всегда хороши.

Когда он ушел, вокруг меня сгрудились статисты.

— Дружище, вставь свою руку в рамку, — посоветовала одна из коллег.

— Да, я так и сделаю, — ответила я.

В это утро репетировали третий акт.

Ганс Мозер играл балканского князя, который прогуливался с двумя красивыми кокетками и в порыве тщеславия мечтательно провозглашал:

— Я гуляю с двумя прелестными парижанками. Взгляните на них — парижанки! Они говорят не иначе, как только по-французски.

Вслед за этим одна из них спрашивает по-французски, чего они еще ждут, они ведь голодны. С удвоенной гордостью Мозер показывает на них и повторяет:

— Вы видите, они говорят только по-французски.

Это повторяется еще несколько раз до тех пор, пока одна из девушек не теряет терпения. Она выпаливает — на сей раз по-немецки:

— Дружище, в чем дело? Ты что не видишь, что мы голодны? На что Мозер в своей неподражаемо смешной манере пожимает плечами и, обращаясь к публике, мямлит:

— Они говорят только по-французски.

Зрители впоследствии встречали этот эпизод смехом.

Девушка, которая должна была произносить французские фразы, никак не могла их выговорить. Вдруг я услышала, — и все остальные столь же отчетливо, — как Кальман обратился к Маришке:

— Губерт, моя протезе говорит по-французски. Попробуй это с ней.

Мне пришлось выйти вперед.

— Вы говорите по-французски! И хорошо?

— Да... в прошлом.

— Хм, если это правда, то прочтите-ка разок эти фразы.

Их было ровно три. Они не представляли для меня никакой трудности. Тем более, что эти слова подходили мне. И хоть это было по-французски, но я убежденно воскликнула:

— Почему вы заставляете нас ждать? Мы ведь голодны!

— О, великолепно! — Маришка зааплодировал. — Вы играете с Мозером. Эти фразы будете говорить вы.

Таким было мое первое утро на сцене «Театра ан дер Вин». Я снова на низшей ступени большой и длинной лестницы славы. На сей раз она была, надо полагать, сделана из более прочного материала, чем лестница кинокомпании «Саша».

Ликование до небес! Я парила на розовом облаке. Меня направили в портняжный цех, чтобы там для меня сшили костюм с пестрой мантильей. Лилиан Карчаг, жена Губерта Маришки, оформляла тогда все оперетты в «Театре ан дер Вин».

Я получила новый контракт: как солистке-стажеру мне было установлено месячное жалованье в 365 шиллингов вместо прежних 165.

По-видимому, тон, которым я произнесла слово «голодны», был виной тому, что Эммерих Кальман до-

стал из своего кармана сверток, в котором были две булки с ветчиной, и поделился ими со мной. Тут, однако, выяснилось, что поговорки не всегда точны. Говорят, что когда творишь добро, оно приносит проценты. Увы, Эммериху Кальману из-за своего добросердечия и из-за того, что он поделился своим завтраком с маленькой солисткой-стажером, пришлось на много месяцев отказаться от половины своего завтрака. Это продолжалось даже в те времена, когда маленькая солистка уже не выходила на сцену ни «Театра ан дер Вин», ни какого-либо другого театра.

Репетиция затянулась до пяти часов. После этого я еще побежала в портняжную посмотреть свой театральный костюм. Он был уже наполовину готов. Когда я шла к выходу, старая Пепи высунула свою голову из ложи портье с ужасными кошками и вкрадчиво прошептала:

— Поздравляю! Вы быстро продвинулись!

Она и без телевизора была в курсе. Она, конечно, знала, что Кальман уже ждет меня.

В этот вечер мы пошли в маленькое кафе «Шперль», которое располагалось рядом на углу. Уходя, Кальман коротко сообщил портье место, где нас можно будет найти. Я подумала, что таков обычай. Великие люди всегда должны быть в поле досягаемости. Однако на сей раз адрес был предназначен для его зятя.

В кафе «Шперль» я заказала два яйца и ломтик ананаса. И вовсе не из скромности, а просто потому, что не знала других блюд в меню. Вскоре после того, как был принят наш заказ, перед нашим столом появился его зять Йозеф.

Я хотела тут же вскочить и убежать. Однако он не позволил мне этого. Он взял мою руку, поцеловал ее и сказал:

— Верушка, я хотел только хорошего.

Он даже не спросил, может ли называть меня Верушкой.

В этот вечер я впервые ощутила, что означает слово «семья» для этих людей из Будапешта — в особенности для медлительного, серьезного Эммериха Кальмана. Из родственников у меня был только один человек — моя мать, и я порхала по свету, словно бабочка. Для этого

человека, у ног которого лежал весь мир, маленькое селение на берегу Платтензее в Венгрии было воплощением настоящего, своего мира. На берегу Платтензее в Шнофоке он родился. В 1882 году, 24 октября.

Шнофок сегодня — это курорт. Его превращение из рыбацкой деревушки в модное место отдыха и развлечения произошло в первые десять лет жизни Эммериха Кальмана. Его отец, будучи членом акционерного общества, сыграл решающую роль в расцвете и развитии Шнофока. Однако то, за что торговец зерном Кальман с энтузиазмом взялся, впоследствии его разорило: фантастические проекты, среди которых были ипподром и театр оперетты, превосходили средства общества. Весь свой капитал Кальман-отец вложил в это предприятие. Он потерял его до последней кроны.

Но для школьника Кальмана великое озеро с его прекрасными пляжами летом и страшными буранами зимой осталось первой большой любовью. Прощание с Балатоном (так в Венгрии называют Платтензее) казалось десятилетнему мальчику прощанием со счастьем. Кальманы-родители и шестеро детей на протяжении всей своей жизни считали 1892 год самым черным годом в истории. И не только по той причине, что обанкротился отец, и они вынуждены были переселиться из любимого дома в наемную квартиру в Будапеште, но и потому, что это вынудило их распределить детей среди родственников, чтобы как-то существовать.

В 1928 году отца Кальмана вот уже семь лет не было в живых, его старшего брата Белы — целых одиннадцать. Матери в это время было, по-видимому, около семидесяти, и она жила в Будапеште с младшей дочерью Илонкой. Трое остальных, три сестры — старшая Вильма и младшие Розика и Милике — жили там же в замужестве. Йозеф, или как называл его Кальман, Йоша — муж Розики, сидел с нами за столом маленького кафе и дружелюбно говорил:

— А завтра, Верушка, мы пойдем в «Цвибак»!

Но с Йошей я не пошла.

Этот день начался точно так же, как и предыдущий. В девять утра — репетиция. В одиннадцать появился Кальман, снова развернул свой пакет с ветчиной и по-

делился им со мной. И только после репетиции он спросил, долго ли придется ждать, когда мы пойдем в магазин одежды.

— Разумеется, — успокоил он меня, — все это останется в тайне. И вы возвратите мне деньги как только заработаете их. Итак, долго ли придется ждать?

Я ответила, что минут десять-двенадцать. Он решил подождать меня внизу. Это еще было золотое время для автомобилистов, на Кернтнерштрассе можно было остановиться в любом месте.

Я одна поднялась на первый этаж. Я точно знала, чего хочу. Платье из плиссированного шелка. Цвет — голубой. К нему — соответствующие сумочка, туфли, перчатки. Кроме этого я выбрала себе изумительную косынку с тремя разными оттенками голубого.

Прошло не десять, а добрых тридцать минут.

— Счет направьте господину Кальману, — бросила я небрежно и как бы между прочим.

Свое старое платье я выбросила в корзину и продавщица смотрела то на него, то на голубое чудо роскоши.

— Но, — возразила она, — это ведь каждый может сказать. Могли бы вы удостоверить свою личность?

Я подошла к окну, к одному из огромных, широких, сверкающих стекол и указала на автомобиль.

— Там внизу его машина. И когда я сяду в нее, вы во всем убедитесь! Удовлетворяет вас это?

Это ее не удовлетворило. И прежде чем выпустить меня, она сначала спустилась вниз.

Кальман вначале не издал ни единого звука по поводу голубого шелка. Он спросил о моих старых вещах — ведь где-то у меня должен был быть сверток с ними. Это тоже был Кальман: он никогда ничего не выбрасывал.

— Маэстро, здесь старые акты, которые следует уничтожить, — сказала однажды его секретарша.

— Не возражаю, — произнес он после паузы. — Однако прежде сделайте с них, пожалуйста, копии.

Из моего старого хлама просто невозможно было сделать копий — я была так рада сбросить с себя оригинал.

— Вы, маэстро, выбросили его в мусорное ведро. Там ему и место, — ответила я.

Это не укладывалось в нормы его экономного бюргерского мира.

— Ну что ж, — ему понадобилась четверть минуты, чтобы побороть себя. — Хорошо, дитя мое. Но ведь вы же не сможете каждый день...

Я не дала ему договорить.

— О, я смогу. Я буду носить это ежедневно.

Лишь в этот момент до него, казалось, дошло, сколь хороши на мне платье, шаль и остальные вещи. Он засмеялся, как юноша.

— Так пойдем мы сегодня в погребок Оперы? В этой «голубой симфонии»?

Я кивнула:

— Сегодня — да!

Весь путь на репетицию я проделала пешком. От угла Иоганнесгассе где-то на полпути между собором св. Стефана и Оперой, по Кернтнерштрассе через Ринг, пока слева не появилась Карлkirхе, а отсюда вдоль речушки, которая дала имя городу, до Линкен Винцайле 6. В VI район. Это был подход к «Театру ан дер Вин», знаменитому опереточному театру города.

Здесь правил Вильмос Карчаг, который в 1909 году выпустил «Осенние маневры», а напоследок в 1924 году — «Графиню Марицу». Губерт Маришка, который ставил «Герцогиню из Чикаго», был зятем Карчага и его преемником. Талантливые драматурги Грюнвальд и Браммер написали либретто; Кальман работал с ними уже десятилетие, они создали вместе еще и «Баядеру», и «Марицу».

Вена лихорадочно шла навстречу событию в оперетте. И в тени, которую отбрасывало это событие, Кальман и маленькая русская солистка-стажер стали добрыми друзьями.

Каждое утро он продолжал делить со мной свою булку с ветчиной, и каждый вечер мы шли вместе ужинать. Несколько человек в театре говорили об этом. Всерьез нас никто не принимал.

В его жизни происходили в это время совсем иные события. Всего лишь несколько недель назад он поставил на Гринцигском кладбище надгробие на могиле своей жены. Это была мраморная скульптура, где она

была изображена парализованной, сидящей в кресле и устремившей свой взор на мир из дома, который она в последние годы уже не могла покидать. Такой смертельно больной осталась в его памяти Паула Дворжак — человек, который в течение долгих лет очень много для него значил, о которой он самоотверженно заботился.

Однако в Вене уже давно шептались о другой любовной афере. Она началась не в маленьком кафе. Место ее действия было там, где встречалось светское общество. Салон в доме барона Йозефа Конрада фон Гётцендорфа, двоюродного брата главнокомандующего австрийской армией в первой мировой войне генерала Конрада фон Гётцендорфа.

«Когда смотрят на жизнь сквозь бокал с шампанским» — так начинается песня, которую Кальман посвятил очаровательно-преlestной баронессе Конрад. Любовная песня из «Принцессы цирка».

Вряд ли мог Кальман более ясно выразить свои чувства:

«Белые руки, розовые губы, и вдруг на дне бокала сияют два сказочных глаза, прекрасных, точно звезды...».

Под своей девичьей фамилией — графиня Агнес Эстергази — баронесса со сказочными глазами была талантливой звездой немого кино. О том, сколь серьезно почитал ее Кальман, знал каждый.

Знала об этом и я.

В том году, когда умерла супруга Кальмана, графиня разошлась со своим «Пеппи».

О, мечта любви, которой я некогда пылала.

О, мечта о счастье, которое я некогда упустила.

Таково продолжение песни о сказочных глазах. Теперь в этой мечте не было ничего недостижимого.

«Герцогиня из Чикаго» занимает среди кальмановских оперетт особое место; это самое американское и в то же время наименее венское из его произведений.

Несмотря на это, на сей раз он был не столь пессимистичен, как прежде. Ведь даже после блестящей премьеры «Княгини чардаша» он сбежал от публики и

прессы. Лишь четыре дня спустя друзьям удалось напасть на его след и сообщить о том ошеломляющем воздействии, которое оказала на венцев «Княгиня чардаша».

На сей раз он смеялся:

— Верушка, завтра премьеры.

— Я знаю, — сказала я. — Ваша прелестная графиня Эстергази здесь.

— Да, она здесь.

Он посмотрел на меня задумчиво.

— Вы проведете вечер с нею?

— Не знаю... этого я еще не знаю.

Но я знала, что самым заветным желанием его семьи было соединить их навсегда.

В этот день я получила свои первые 365 шиллингов жалованья. Я уже не могла больше видеть себя в своем голубом шелке. Я прошла по нескольким магазинам и купила себе другие вещи — более дешевые, бежевые — цвет, который сегодня я терпеть не могу. К ним я хотела в обувном магазине купить пару подходящих туфель. Но... деньги были на исходе.

— Вы ведь поставляете обувь для новой кальмановской оперетты, — сказала я.

— Совершенно верно, — откликнулся владелец магазина.

— Я играю в этом спектакле. Главную роль в третьем акте. И мне нужна пара туфель. Я заплачу вам за них при первой возможности.

— Нет.

Он развел руками.

— Я не продаю в долг. Не продаю.

Я начала уговаривать:

— Пожалуйста!

— Не продаю, — повторил он. За моей спиной не было Кальмана.

Теперь у меня было новое платье, но не было к нему туфель.

Вероятно, думала я, после премьеры он пригласит меня. И взяла туфли в займы у своей подруги Нины. С клочком ваты в носках они сидели на ноге как влитые.

Подаренные и взятые в займы туфли — так гласит поговорка — растаптывают дружбу.

«Театр ан дер Вин» вмещает 1336 зрителей. Столько же пришло на премьеру, если не считать сверх того тех, кому пришлось возвратиться домой ни с чем.

Я должна была появиться в третьем акте, но уже к первому была в гриме и костюме. Настроение было превосходным, и я не знала, чем бы мне занять время.

В ложе портье я обнаружила в пепельнице три сигарных окурка, а поскольку знала, что кроме его здесь никто сигар не курит, то спросила Пепи:

— Это курил маэстро Кальман?

— Да.

— Могу я их забрать?

— Что же вы будете с ними делать?

— Я их сохраню.

Пепи наблюдала, как я заворачивала окурки в бумагу. Она видела в театре так много сумасбродств, что только сочувственно покачала головой и пробормотала:

— Вы возьмете себе сигарные окурки. А Эстергази — Кальмана.

Я решила забраться в тихий угол и сконцентрироваться на своих трех фразах. И вместо этого бродила по театру. Мне хотелось хоть раз рассмотреть Эстергази вблизи. В антракте после второго акта я увидела ее перед дверью ложи — высокая, крупная, в великолепном горностае, со сверкающими драгоценностями. Она показалась мне поразительно красивой и в то же время настолько отмеченной явной печатью скорби, что я на какое-то мгновение забыла о своей печали.

Девушки в гардеробе рассказывали о любовной аванюре огненной венгерской графини с каким-то кинопродюсером. И мне казалось, что перед дверьми ложи они говорят как раз об этом. Он сказал:

— Аника, слишком поздно.

А она:

— Я люблю тебя, Имре.

А он:

— Я не могу этого забыть, Аника.

Вероятно, вместе со мной подслушивала моя фантазия, потому что они стояли далеко и говорили по-венгерски. Несмотря на это, я танцевала от радости в проходе за кулисами, и ничто не могло погасить моего оптимизма. В том числе и Кальман, который после моего выхода в третьем акте вдруг появился за кулисами.

Я знала, что мои несколько слов звучали настолько свободно и вызывающе, что даже мой партнер Ганс Мозер был удовлетворен.

— Получилось у меня?— спросила я.

— Получилось?— воскликнул Кальман.— Вы были великолепны, дитя мое.

— А вы, маэстро, вы довольны?

— Нет, ответил он,— я никогда не бываю доволен.

— Но ведь публика аплодировала так, что крыша едва не провалилась. А завтра об этом будут писать газеты.

Я никак не могла постигнуть причины того, что он становился все более угрюмым, в то время как зрители в зале надрывали глотки от восторга.

— Газеты будут меня ругать,— произнес Кальман мрачно.

— Но... но если бы вы писали только хорошее... были бы вы тогда довольны, маэстро?

Он был счастлив, как получивший подарок мальчик, когда поздравлял меня с моим маленьким успехом. Теперь он выглядел несчастным.

— И тогда тоже нет,— пробормотал он.— И если даже крыша провалится от оваций, я никогда не буду собою доволен.

Я не приняла этих слов всерьез. Я считала эту мрачную мину позой, настроением великого человека.

Впрочем, у меня не было времени размышлять об этом. Я все прикинула, и по моему расчету он не должен был праздновать этот вечер с прелестной графиней. Я быстро разгримировалась и встала в двери «кошачьей ложи» Пепи. Свет падал на проход, тень— на меня. Я терпеливо ждала. Мимо пробежали хористки, статисты. В зале публика все еще аплодировала. Она вызывала Риту Георг, Мозера, Маришку и Кальмана. Прошло еще добрых 15 минут, прежде чем они вышли— Мозер, Маришка, Георг, Эстергази. Прелестная Агнес Эстергази в своем белом горностае. И рядом с нею— Эммерих Кальман.

Я не видела никого другого. Я видела только их двоих. И никто из них не видел меня.

На улице открылась дверца автомобиля. Дверца захлопнулась. Подъехала вторая машина. Для матери истры Кальмана. Снова хлопнула дверца.

И снова проливной дождь. Отъезжали автомобили. Подавленная стояла я у дверей театра.

— Фрау Пепи,— жалобно произнесла я,— у вас, наверное, найдется зонт?

— Конечно, но только для себя. А девочка думала, что Кальман будет праздновать премьеру с ней?

«Он снял костюм, и вся роскошь вдруг исчезла». Это из «Принцессы цирка». Там это слова героя. Они вполне подходили и мне, если не считать того, что после своей первой премьеры я ни в коей мере не чувствовала себя героиней.

Старая Пепи попыталась утешить меня стаканом молока. Собственно, молоко было предназначено для кошек. И оно не смогло утолить моего похмелья.

Платье, которое я сняла, можно было теперь, пожалуй, назвать платьицем — настолько оно село от ночного дождя. Текстильная продукция времен инфляции сжималась и сужалась точно так же, как и валюта.

А ведь это было мое единственное платье. Голубое — я дала в том священную клятву — я не одену больше никогда! Ни разу! Я брошу это платье ему под ноги! Или его...его графине!

Уже рано утром зазвонил телефон. Но это был не Кальман. Это был инспектор. В одиннадцать мне надлежало быть в театре. Я нужна была для сократительной репетиции. Спектакль оказался слишком длинным. Мне он таковым не показался, поскольку я ушла всего лишь в половине двенадцатого ночи. А ведь премьерные бисы впоследствии тоже отпадут. Во всяком случае, часть их. Да и какое отношение все это имело ко мне? Я вспомнила слова Кальмана: «У вас получилось. Вы были великолепны».

Директор и режиссер Губерт Маришка не нашел в это утро ни для кого из нас хвалебных слов. Он просматривал фрагменты и по поводу многих из них бросал: «Долой!»

Когда настал черед моим несколькими фразам, он заявил:

— Две нужно выбросить! А третья...

Я оборвала его на полуслове:

— Но ведь они звучали лишь секунды!

— У нас лишних час двадцать минут. У вас есть ещё одна фраза — ее будет достаточно!

Он сидел за столом, перед ним лежал постановочный план «Герцогини из Чикаго». А я печально стояла перед ним.

— Кроме того, вы должны быстрее проходить, быстрее уходить! Вы делаете это слишком медленно. Вы слишком долго находитесь на сцене.

— Но, господин директор, я ведь должна по меньшей мере выговорить фразу...

— Нет! Впредь вы будете с ней уже выходить!

— Но ведь ее же никто не услышит!

— Пусть ее никто и не слушает!

Кальман, как всегда, появился позднее. Я чувствовала, как он приближался. И делала вид, будто не имею к нему никакого отпоянения. До тех пор, пока он не протянул мне руку.

Все другие были в это утро рассеянными, переутомившимися или возбужденными. Лишь он один нисколько не изменился.

— Доброе утро, Верушка,— сказал он. И когда я в ответ лишь коротко бросила «Доброе утро», он внимательно посмотрел на меня и спросил:

— Что с вами?

Я сделала то, что делает большинство девушек моего возраста, когда чувствуют себя оскорбленными и не хотят этого показать. Насмешливым топом я ответила:

— Со мною ничего!

— Хм... Но вы недовольны. Чем?

— У меня отняли роль. Ее сократили.

— Ах! И ваши три фразы? Вы должны это понять. Получилось очень длинно. Вы еще никогда в театре...

Мне стало неловко — я оказалась в центре внимания. Маришка закончил сократительную репетицию, все начали расходиться. Лишь мы все еще оставались на сцене.

— Да-да-да,— ответила я ему.— Пусть будет так, это не играет никакой роли.

Он смотрел на меня мечтательным, изучающим взглядом, так, как будто хотел прочесть на лбу то, чего не мог понять. И затем прозвучал вопрос, которого я очень боялась:

— Что вы делали вчера?

— О, вчера? Вчера я испытала нечто сногшибательное.

Он не дал мне высказаться до конца.

— Вы бежали домой в дождь без зонта. Мне рассказала об этом Пепи. Я так сожалею.

Это было той каплей, которая переполнила мою чашу. Я не желала его состраданий. И вообще мне ничего не было нужно от него. Ничего... ничего! И надменно, подражая диве на сцене, я заявила:

— Я не нуждаюсь в ваших сожалениях. Я восхитительно провела время.

— Вот как.

— И сегодня утром я для вас все упаковала. Ваши конфеты и все, что получила от вас. Все это я возвращаю вам. Можете подарить своей графине. Голубое платье и все остальное. Хоть ей это и не подойдет!

Мое извержение произвело, казалось, на Эммериха Кальмана несравненно меньший ошеломляющий эффект, чем на меня.

— Послушайте, дитя мое...

Тон, которым это было сказано, вдруг напомнил мне укротителя хищников.

— ...Я должен объяснить вам... — Он оглянулся. — Пойдемте в фойе.

Он шел впереди, как настоящий стратег, задумавший стремительный, ошеломляющий маневр. Мы сели в кресла.

Он наклонился вперед со странным выражением внутреннего удовлетворения и внешнего участия.

— Вы ревнивы?

— Я? Ревнива? Я хочу вам вот что сказать. Я не ждала, что вы возьмете меня с собой в свой бешеный автомобиль. Я не ждала, что вы поведете меня в ресторан — вы ведь были со своей семьей, с графиней и другими. Но я ждала, что вы, проходя мимо меня, по крайней мере, скажете «Доброй ночи!»

— Я не видел вас. Моя голова была так забита...

— Ах, вот как? А ведь я стояла. И видела, как вы выходили.

— Но я вас не видел.

Его спокойствие привело меня в бешенство.

— Потому что вы постеснялись!

— Постеснялся? Чего?

— Вам было неловко, потому что... потому что я бедна. Но знайте: у меня есть своя гордость. И мне не нужно от вас ничего. Вы получите обратно все, все! И знайте: я бежала под дождем и промокла, как кошка. А здесь, в театре, я еще сыграю несколько раз пока не выпутаюсь из долгов. И когда я покончу с ними, я покончу со всем. Навсегда!

Я тогда еще не знала, что такое извержение как раз выдает то, что хочешь скрыть. Кальман спокойно дал мне выговориться.

— Вера... Верушка! Зачем вы так много говорите! Разве вы не знаете...

Он встал и сделал несколько шагов к окну. Вдруг он резко обернулся и стал медленно приближаться ко мне.

— Она приехала на премьеру «Герцогини из Чикаго», потому что... хотела снова все уладить.

Мне понадобилось время, прежде чем я смогла постигнуть смысл сказанного. Хотела? Хотела уладить? Значит она ничего не смогла уладить!

И тут снова зазвучал его глухой, напряженный голос:

— Верушка, разве вы не знаете: вы выиграли битву при Чикаго!

Я порывисто вскочила и бросилась ему на шею!

Это был год, когда я услышала в небесах скрипки. И играли они мелодии Кальмана: «О, милый боже, смотришь ты», «Это любовь, о, глупая любовь», «Тысяча маленьких ангелочков поют» и очаровательно легкую и захватывающую «Поедем в Вараздин!»

«Поедем в Вараздин»... С кем бы мне ни приходилось беседовать по ту или эту сторону Атлантики, всякий знал эту мелодию и начало песни Зупана из «Марицы». Но никто не знал, есть ли этот Вараздин вообще в природе. Разумеется, за исключением венгров. А он существует! Это термальный курорт юго-западнее Платтензее, особенно обворожительный весной. Во времена юности Кальмана городок принадлежал Венгрии, сейчас он находится на территории Югославии. Тысячи, десятки тысяч людей напевали и насвистывали прелестную старую

и вечно молодую песню, которой теперь уже свыше сорока лет.

В Вараздин мы тогда не поехали. Цель наших прогулочных устремлений находилась перед воротами Вены. Здесь был, прежде всего, прекрасный курорт. Тоже термальный, построенный всего лишь два года назад и рассчитанный на 20 тысяч гостей.

Однако композитору Кальману было больше по душе показать мне дом № 10 по Ратхаузгассе, в котором Бетховен писал свою Девятую симфонию, и Реннгассе 4, где Моцарт сочинил свою «Аве Верум».

Шуберт, Иоганн Штраус, Зуппе и Миллекер охотно отдыхали на курортах и Эммерих Кальман тоже, вместе со мной, вскоре после того, как мне исполнилось семнадцать. Там он торжественно наградил меня званием «жизнеспасителя», потому что однажды я подхватила его, когда он поскользнулся на центральной площади у колонн.

Такие маленькие эпизоды он никогда не забывал. Таким был он по самой своей сущности: поскольку он сам так много для меня сделал, то хотел чем-то быть обязанным и мне.

О нашей жизни в те счастливые дни он написал письмо моей матери. Робким, почти беспомощным выглядел он в свои 46 лет перед лицом любви, переживая наплыв собственных чувств и не смея верить в чувства другого. Он постоянно ломал себе голову над причинами даже там, где не могло быть никаких причин.

«Она хотела принадлежать мне — может быть, в силу любви, возможно, из-за уважения, вероятно, также, в силу естественного инстинкта самосохранения, потому что могла предположить, что узы дружбы, видимо, не столь крепки, как узы любви. Ее симпатией я был, с одной стороны, безмерно осчастливлен, с другой — глубоко напуган. Я был счастлив, потому что любил ее; я был напуган, потому что еще никогда в жизни не вторгался столь глубоко в судьбу человека. И мысль о том, что в основе своей я точно таков же, как и многие другие мужчины, которые ее желали, была для меня прямо-таки ужасной».

Сколь чарующе-легкомысленно звучит «Поедем в Вараздин» и насколько внутренне серьезным и пессимистичным был подлинный Кальман.

Когда я схватила в результате голода и холодной комнаты последних лет катар верхних дыхательных путей, он, чрезвычайно встревоженный, немедленно повез меня к врачу. Моей матери он писал:

«Я велел ее исследовать и хотел отправить на несколько недель, а может быть и месяцев в санаторий, чтобы там окончательно восстановить здоровье... И... чтобы она меня забыла...»

И он называет причину:

«Разница в возрасте между нами так велика».

Эммерих Кальман приближался к пятидесяти, а я была еще полурребенком. Он видел это. И поэтому решил отступить.

Он не жил в мире грез своих оперетт — для этого он был слишком серьезен и тяжел на подъем. Однако он разделял чувства своих благородных, отрекавшихся героев. То, что он тогда сказал мне, могло принадлежать и его мистериу Иксу в «Принцессе цирка», и Тассило в «Марице»:

— В своей личной жизни я никогда не был счастлив. Я и дальше пойду по прежнему пути — по пути одинокого человека...

### 1928—1938 ГОДЫ. СЛАВА И ЛЮБОВЬ

Наступила весна. С солнцем и голубым небом. Он глянул вверх и произнес:

— Верушка, мы поедem на Ривьеру!

Эммерих начал работу над новой опереттой — «Фиалкой Монмартра». Он сказал мне:

— Фиалка — это ты. Это твоя оперетта.

Работа была еще в самом начале и ему хотелось на несколько дней уехать из Вены.

Мы поехали на поезде через Зальцбург, Райхенгалль, Южную Германию, Швейцарию и Францию в Ниццу. Затем по берегу Комер-Зее через Бозен в Венецию. [...]

...О Венеции я буду вспоминать всегда... Она и сегодня у меня перед глазами: кафе на площади Марка, куда мы пришли после прогулки по широкой улице, усеянной голубями.

Разумеется, я сфотографировалась на фоне голубей. А затем пошла одна во Дворец дождей. Он все это уже видел — прекрасные потолочные фрески Веронезе, картины Тинторетто, мосты вздохов.

...Я не могла есть. Горло было, как зашнурованное... Мы говорили наперебой, и он сделал мне брачное предложение — на свой манер пессимистическое и трогательное:

— Я долго размышлял и боролся с собой... Никак не могу тебя забыть... Я люблю тебя... и женюсь на тебе. Хотя и боюсь, что этот брак будет неудачным. Да он и не может быть счастливым. Потому что Шиофок на берегу Балатона, где я родился, слишком далек от Перми в Сибири, где родилась ты. И у нас с тобой прямо противоположный склад ума. А как совместить твою сумасшедшую мать с моими семейными представлениями! Потому что своих детей я буду любить, баловать и только портить, а не воспитывать...

Ко всему этому я уже привыкла. Он всегда рисовал будущее серыми и черными красками. Но в этот момент его слова проходили мимо меня, как дуновение ветра в поле.

Эммерих не мог сочинять на готовые тексты — они писались на его музыку.

— Как вы это делаете? — спросили его однажды. — Нужны ли вам рояль, абсолютная тишина?

Он покачал головой.

— Мне не нужны никаких вспомогательных средств. Сочинение идет само по себе здесь — он прикоснулся ко лбу, — и в сердце. [...]

Он любил деревья в весеннем цвету — краски и ароматы вызывали в нем прилив вдохновения. Впрочем, с таким же успехом он мог внезапно во время прогулки или в кафе выхватить записную книжку и самозабвенно строчить ноту за нотой, заставляя окружающих терпеливо ждать того момента, когда найденная мелодия будет занесена на бумагу.

Однажды, когда он ехал за матерью и сестрой в Карлсбад, в дороге на крутом подъеме ему пришла в голову мелодия, а в кармане не оказалось блокнота. К счастью, он носил по тогдашней моде жесткие крахмальные манжеты, на которых и записал ноты.

Больше всего он любил сочинять ночью, когда весь дом спал и только луна на небе бодрствовала. [...]

Впрочем, я не знала, сияла ли в небесах луна, когда в два часа ночи открывалась дверь в мою спальню [...]. Рука опускалась на мое плечо. Я сбрасывала ее во сне. Я чувствовала себя смертельно уставшей. И тут рука начинала меня трясти.

— Верушка,— шептал голос Эммериха.— Проснись же, Верушка. Ты должна это послушать.

Мой муж не отступал до тех пор, пока я не поднималась с постели и, качаясь, как пьяная, не направлялась в его рабочий кабинет. Там стояло особое пианино с приглушенным звуком, на котором он играл мне то, что сочинил в эту ночь.

Я бормотала: «Восхитительно!» Но его это не удовлетворяло.

— Нет, нет! Ты должна послушать второй вариант!

Он сердился не на шутку, и мне приходилось терпеливо выслушивать и вторую, и третью редакции, пока я, наконец, и в самом деле не просыпалась.

Потом мы шли в столовую — после работы он всегда ощущал чувство голода. Во время трапезы и после нее он еще отшлифовывал свое произведение, и этот процесс длился до 4—5 часов утра...

### 1938—1939 ГОДЫ. БЕГСТВО

...Вечером играл граммофон. Он звучал каждый вечер — иначе наш принц не желал засыпать. По утрам у него была другая игрушка — его отец.

Неприветливо, ворча, в дурном настроении начинал Эммерих Кальман каждый свой день. Никто не смел к нему приблизиться. Один лишь Чарли, наш малыш, не имел никакого понятия о тех грозных тучах, которые едва ли не каждое утро висели над отцовской спальней. Он смело входил в «логово льва», и лицо отца сразу светлело. Два шаловливых ребенка — большой и маленький — затевали в постели веселую борьбу.

Для меня это воспоминание начала 30-х годов неизбежно.

К концу 30-х годов Чарли и его сестра Лили, которая младше его на два года, уже были школьниками. С нами оставалась маленькая, полуторогодовалая Ивонка, с которой мой муж затевал нежные и в то же время темпераментные игры.

Но теперь тучи висели уже не над его спальней — они опустились на наш дом и угрожали раздавить его.

Эммерих любил своих детей беспредельно. Он думал о них больше, чем о себе, ставил их превыше всего, и поэтому был готов на тот шаг, который сам, вероятно, никогда бы не сделал. Он принял решение покинуть свою родину.

...Поездка была разрешена, она считалась легальной. На самом деле это было бегство.

Это был 1938 год, когда Эммериху исполнилось 56. Нашей целью был Цюрих. Мы остановились в отеле...

— Мы остаемся жить в Цюрихе, — объявил Эммерих. Он любил этот город, восхищался озером. Мы прожили там несколько недель.

— Я считаю, что мы должны купить себе здесь виллу, — сказал мой муж.

Я была против.

— Ну что такое Цюрих? — Он казался мне маленьким, заштатным городишкой. — Мы поедем в Париж.

Ради меня он переселился в Париж. Мы сняли дом на авеню Фох. Я, русская, любила Париж безмерно, я была там счастлива.

Он настаивал:

— Мы должны ехать дальше!

В его ушах уже звучали фанфары войны. [...]

Мы пытались жить, как прежде. Я устраивала приемы, у нас образовался круг друзей. В их числе был министр иностранных дел Франции Жозеф-Поль Бонкур.

— Мы никогда не уедем из Парижа, — говорила я.

— Я должен спасти детей, — настаивал мой муж. [...] — Я не останусь в Париже. — Он принял твердое и окончательное решение. — Я поеду в Америку. С детьми. И если ты этого не сделаешь — наши пути разойдутся.

Он так и сказал: «Тогда наши пути разойдутся!»

Это было средством давления, своеобразным предостережением. Но вскоре эти несколько слов обрели свою живую плоть, воплотившись в ужасную форму реальной жизни.

Поль Бонкур был солидарен с Эммерихом:

— Ты должна с мужем и детьми ехать в Америку! Ты обязана это сделать!

Он был министром иностранных дел и видел надвигающуюся на всех нас катастрофу.

За месяц до начала войны Эммерих обратился в американское консульство. Визы были выданы незамедлительно.

### 1939—1949 ГОДЫ. АМЕРИКА

История свидетельствует о том, что когда в середине XVII столетия некий французский иезуит посетил город Нью-Амстердам, то обнаружил здесь представителей не менее 18 национальностей.

Сейчас Нью-Амстердам носит название Нью-Йорк. И мы тоже прибыли сюда из Франции. Однако нам показалось, что представлены здесь не 18, а все нации мира.

Все вокруг мчалось, жестикулировало, толкалось и извергало потоки слов. Впрочем, вполне возможно, что причиной всего этого была одна из обычных ярмарок, устроенная в это время в городе.

Все хорошие отели были забиты до отказа. Преследуемые ужасным шумом этого города, мы поселились в ужасной гостинице.

Эммерих и я занимали спальню с двумя кроватями. Легли мы рано, скорее измученные, нежели восторженные. У меня в ушах все еще стоял неистовый вой улиц. Несмотря на это, я вдруг испуганно вскочила от страшного грохота в самой непосредственной близости от меня. Кровать под Эммерихом сломалась.

Мой муж собрался с силами.

— Это плохое предзнаменование, — заявил он саркастически. [...] Здесь, в этой стране, мне придет конец.

Такова была натура Кальмана. Каждое тринадцатое число и каждую пятницу он начинал со страха и испуга.

А первую ночь в США он не мог забыть до конца своих дней.

— Ни единый человек в этой шумной неприветливой стране никогда не поинтересуется нами.

Он произнес эти слова — и тут же зазвонил телефон. У аппарата была Грет Мур, известная певица и кинозвезда.

— Вы в Америке! — воскликнула она. — В воскресенье жду вас с визитом в моем доме в Коннектикуте —

это в нескольких милях от Нью-Йорка. Разумеется, я пришлю за вами свой автомобиль!

Спустя несколько дней мы пили кофе на великолепной террасе с видом на темно-голубой бассейн и холеный парк.

— Кальман, — заявила Грет Мур, — вы написали «Императрицу Жозефину». Я была бы безмерно счастлива сыграть ее. Но лишь в режиссуре Эрнста Либича. Согласны ли вы?

Разумеется, Эммерих сказал «да», и она тут же набросала телеграмму Либичу в Голливуд: «Музыка просто божественна. Роль столь удивительна, что я готова перестроить все планы. Согласна стать изящной в той мере, в какой вы потребуете, чтобы играть совершенного ангела. Кальман прибудет к вам. 28 мая вылетает в Голливуд. Всего вам доброго. Грет Мур».

— Поезжайте в Голливуд, — сказала она на прощанье.

Это был последний дружеский совет этой великодушной женщины. Смерть внезапно оборвала ее мечты и наши надежды. Самолет, на котором она вылетела, потерпел катастрофу.

Мы направились через весь огромный континент в Калифорнию, в кинорай Голливуд. После телеграммы Грет Мур нас пригласил туда Луис Б. Мейер, шеф «Метро Голдвин Мейер»... МГМ уже обладала правами на экранизацию «Марицы». [...]

В ателье МГМ мы увидели и услышали Жанетт Макдональд, которая должна была исполнять в фильме роль Марицы. Тут к нам подошел маленький человек с толстой сигарой во рту и воскликнул:

— Кальман! Ты здесь! И ты меня не известил?

Они бросились друг к другу в объятия, и прошло некоторое время, прежде чем Эммерих смог представить нас:

— Моя жена Верушка, а это Эрнст Либич.

В тот же вечер мы были у него в гостях и застали там Конрада Файдта с женой и многих других европейцев. Спустя два дня мы посетили Валерию фон Мартенс и Курта Гётца, а дальше пошла цепная реакция. Приглашения сыпались как из рога изобилия.

Меньше всего жаждал Эммерих каких-то особых чувствований — он не питал к этой стороне жизни симпатий или пристрастия. Работать, творить в жанре оперетты или киномузыки — таково было его единственное желание.

Писать опереточную музыку? Нет! Это было теперь не в духе времени. И даже такая величина, как Луис Б. Мейер ничего не мог с этим поделать. Война, война, война, героические подвиги! Национальные волны бурно вспенились и попросту смывали веселые сюжеты...

Эммерих понял, что его шансы в Голливуде равны нулю. И мы переехали обратно в Нью-Йорк.

Казалось, земля содрогнулась и начала шататься. И не только под нами. Америка вооружалась, война стала мировой.

Ко многим почестям моего мужа прибавилось еще и то, что он стал доктором. Почетным доктором Нью-Йоркского музыкального колледжа. Он дирижировал концертами и спектаклями — прежде всего, неувядаемой «Княгиней чардаша». В содружестве с выдающимся балетмейстером Джорджем Баланчиным и неслыханно одаренным автором песенных текстов Лоренцом Хартом взялся он за новую работу. Своему произведению они дали название «Мисс Унтергрунд».

Работа осталась незавершенной.

Эммерих с самого начала страстно полюбил Гершвина и его музыку, вероятно, за то, что она была стихийной, потому что она шла не из вторых рук, потому что она не была разученной и заученной. Восторженное отношение к стихийному, самобытному было существенной частью его бытия.

Он любил смотреть гангстерские фильмы. Чем больше смертей, тем лучше. Романы Эдгара Валлачи составляли его предпочтительное чтение — во всяком случае в течение какого-то времени. Его страстью были также боксерские бои. Во время большого поединка между Джо Льюисом и, если не ошибаюсь, Максом Баером в «Мэдисон сквер-гарден» он приобрел самые дорогие места вблизи рампы. [...] Для него это было крупной сенсацией.

Неудержимым потоком шли эшелоны с войсками. Германия и Япония распространили сферу своей власти на весь континент. И вдруг далеко в России поднялся железный барьер — Сталинград! Победный марш превратился в марш отступления.

Из Америки это выглядело в ином, противоположном ракурсе: началось наступление!

Мы ничего не знали о сестрах Эммериха. Теперь русская армия медленно двигалась в направлении Венгрии, и мы считали километры, которые ей осталось пройти до Будапешта.

Эти искры надежды и конец нашего семейного кризиса разрешили то напряжение, ту страшную угнетенность, в атмосфере которой Эммерих жил многие годы.

Он взялся за новую работу. Нет — он ринулся в нее.

Во времена юности Эммериха на его родину неожиданно упала тень. Зимней ночью кронпринц Рудольф застрелил маленькую баронессу Мари Вечера, а затем покончил жизнь самоубийством. Весь мир говорил о трагедии в Майерлинге, заснеженном охотничьем замке к югу от Вены. Вскоре ее переименовали в «загадку», и, наконец, она превратилась в «тайну Майерлинга». Кто-то пустил слух о том, что Маринка — так ласково звали шестнадцатилетнюю Мари в кругу семьи — вовсе не была застрелена своим Рудольфом, а вместе с ним бежала за границу. Сделала она это из-за этикета, запрещающего связь с наследником престола; он — из-за намеченного брака с нелюбимой бельгийской принцессой Стефанией.

Эммерих назвал свою новую оперетту «Маринка». Его соотечественник Карл Фаркаш и американец Джордж Марион написали для него либретто, в котором бежавший в США венский извозчик Братфиш рассказывает эту романтическую историю влюбленной пары во время их поездки по Централь-парку.

Солнце, казалось, снова засияло. Над нами. Над землей. Войне пришел конец! Однако Венгрия все еще была закрыта занавесом.

Эмигрантская газета мизерными дозами публиковала сообщения об обстоятельствах, событиях, судьбах и страданиях во времена господства нацистов.

Мой муж лихорадочно следил за каждым выпуском этой газеты. Месяц спустя после премьеры «Маринки» он вихрем влетел в квартиру. Не успев произнести ни слова, он с криком схватился за сердце и рухнул на пол.

«Убийство» — таков был заголовок сообщения. Оно рассказывало о судьбе его сестер.

Туман рассеялся. Действительность оказалась еще более жестокой, чем все самые страшные предположения.

Начались ужасные дни. Инфаркт уложил Эммериха в постель. При помощи инъекций, таблеток и укрепляющих средств с трудом удавалось поддерживать едва мерцавший огонек жизни. [...]

Сообщение, которое в течение секунды опрокинуло его, было коротким, ясным и жестоким: две младшие сестры Эммериха на пути из одного концлагеря в другой обессиленно упали и где-то на обочине дороги скончались. [...] В один из дней самой убийственной зимы нашего столетия, в начале 1945 года, Илонка и Миллика, младшие сестры Эммериха Кальмана, вблизи от Рааба, на полпути между Будапештом и Прессбургом, угасли. Они не удостоились даже самых простых похорон. [...]

Розике — самой младшей из сестер — удалось спастись. Выжил и сын Розики Стефан, испытавший муки ада, о которых пишут только в романах. За неповиновение его приговорили к расстрелу. Когда раздался залп, он упал. Безжизненные тела сбросили в массовую могилу. Но Стефан был жив. Он упал намеренно и теперь прорывал себе дорогу сквозь слой земли между трупами, чтобы обрести свободу человека вне закона, отверженного и затравленного. Но он выдержал все испытания и возвратился в леса к партизанам.

Неделями, месяцами силы Эммериха продолжали оставаться сломленными. Со временем он встал на ноги, но так до конца и не смог оправиться от этого удара.

А люди ликовали, аплодировали и топали ногами от восхищения на спектаклях новой кальмановской оперетты «Маринка» в нью-йоркском Зимнем саду. [...]

Мой оптимизм оказался оправданным: о Кальмане говорили, его чествовали, о нем писали очерки. Время, а особенно работа, переговоры, планы — планы посеще-

ния старой Европы — постепенно отвлекли Эммериха от его самоупреков и тяжких раздумий.

Ни с чем не сравнимая радость выпала на нашу долю в один из дней первого послевоенного лета.

Солнце сияло над Централь-парком. Я занималась своей прической. Вдруг открылась дверь и показалась голова Чарли. Ему тогда только что исполнилось 17.

— Мама, — сказал он, — я хочу тебе кое-что сыграть. Это мой подарок ко дню твоего рождения. [...]

Это был Первый фортепианный концерт Чарли.

Эммерих работал с мальчиком уже тогда, когда Чарли было 12 лет. Они часто вместе музицировали и понимали друг друга с полуслова. Первый фортепианный концерт сын посвятил мне. Я показала его пианистам-виртуозам, посещавшим наш дом. Артур Рубинштейн сыграл его и заявил:

— Юноша — очень большой талант!

#### 1949—1953 ГОДЫ.

#### ВОЗВРАЩЕНИЕ И СМЕРТЬ В ПАРИЖЕ

...Эммерих считал Америку своей родиной. Страной, которая великодушно приняла его в тот момент, когда он вынужден был сжечь за собой все мосты. В то же время в глубине души осталась любовь к старой Европе. К Вене, Будапешту, Берлину. Он мечтал снова увидеть тот мир, где достиг наивысших своих триумфов.

5 июня 1949 года мы сели на корабль, отправлявшийся в Европу. Официально это было поездкой к целебным источникам Баден-Бадена. Однако там Эммериха уже ждали приглашения в Вену, где президент государства Карл Реннер и бундесканцлер Фигль готовили ему восторженную встречу.

Велением сердца была для него поездка в Ишль, где он возложил венок на могилу нашего старого друга Франца Легара. Мы посетили Стокгольм, где король Густав V пожаловал ему орден Северной Звезды.

Он готов был с великой радостью поселиться в Цюрихе — этот город вызывал его восхищение. Однако ради меня мы снова переехали в Париж.

В «Театре де Пари» мы стали зрителями блестящего гала-представления «Княгини чардаша» с Яном Кипурой и Мартой Эггерт в главных ролях. В Германии были восстановлены в репертуаре все выдающиеся кальмановские оперетты [...]. Наш старый друг Жозеф-Поль Бонкур вручил ему офицерский крест Почетного легиона — Кавалером Рыцарского креста он был уже давно. [...]

Всеобщий интерес и восторженное восприятие его музыки, сердечность старых и новых друзей оказали на моего мужа самое благотворное воздействие. Он заметно поздоровел. Но Эммерих меньше всего думал о себе. Он заботился о своем сыне.

Дело в том, что Чарли посещал Колумбийский университет в Нью-Йорке и до окончания учебы ему осталось еще целых два года.

— Учеба мальчика — прежде всего — считал Эммерих.

Осенью 1949 года мы возвратились в Америку.

Двадцатое декабря.

Цветы, краски, блестки; за окном — радостные крики и шум. Я стою в прихожей и вдруг застываю на месте. Из ванной вышел мужчина. Я не узнала его лица. Искаженная маска. Эммерих!

Половина лица была полностью парализована. Он не мог говорить и едва держался на ногах.

На улице пошел снег. Миллионы белых хлопьев кружились над шумной Парк-авеню. Рождественское настроение охватило Манхеттен.

Мы — фрау Первих и я — взяли моего мужа под руки, осторожно проводили в его комнату и уложили в постель.

Паралич искажил до неузнаваемости и другую сторону его лица. Мы вызвали врача, он установил высокое кровяное давление. Эммерих уже не узнавал нас, его охватила полнейшая апатия.

Это было самое страшное из всего, что мне довелось пережить. Он пырвался что-то сказать, но это были неартикулированные звуки. Беспомощно стояли мы перед ним.

А на улице восторженно кричали дети.



Пмре с сестрой и братом



Учитель Кальмана Ганс Кёслер



Дом Кальмана на Пауланергассе, 12



Meiner lieben, gütigen Vera in Liebe u.  
Treue als Erinnerung an die schöne  
Zeit wo Sie mich noch nicht kannten  
aber lieb gehabt haben

Wien   
1928

Фотография И. Кальмана, подаренная его будущей жене с надписью: «Моей любимой доброй Вере с любовью и верностью в знак памяти о том прекрасном времени, когда Вы меня еще не знали, но любили»



Пера Кальман



Дом Кальмана в Вене



Вера Кальман



Имре Кальман во время репетиции с певицей  
Ярилой Новотной в Нью-Йорке





Портрет композитора, 1953

Имре Кальман с женой Верой,  
сыном Чарли и дочерьми Лили  
и Ивонной. Нью-Йорк, 1948

Имре Кальман в кругу семьи  
играет американскому телепродюсеру  
фрагменты своей незавершенной оперетты  
«Мисс Унтерgrund»



Александр Жирарди в роли Пали Рача  
(«Цыган-премьер»)

Теодора Вердые —  
О. Щиголева («Мистер  
Икс»). Ленинград, Те-  
атр музыкальной коме-  
дии, 1928



Губерт Маринка  
в «Принцессе цирка»



Ронс — В. Родни, Эдвин — засл. артист РСФСР Г. Гринер  
(«Сильва»). Московский театр оперетты



Граф и графиня Воляпюк — нар. артистка РСФСР О. Власова и нар. артист РСФСР Г. Ярон («Сильва»). Московский театр оперетты



Сцена из второго акта «Сильвы» в исполнении актеров Будапештского театра оперетты



Сильва — Марика Немец.  
Будапештский театр оперетты



Нинон — нар. артистка СССР Т. Шмыга  
(«Фиалка Монмартра»)



Сцена из оперетты «Фиалка Монмартра»  
в исполнении артистов Новосибирского  
театра музыкальной комедии

Сцена из третьего акта «Сильвы» в исполнении актеров  
Будапештского театра оперетты





Франсуа — Н. Янет, Фраскатти — А. Королькевич  
(«Фиалка Монмартра»)  
Ленинградский театр музыкальной комедии



Сцена из оперетты «Фиалка Монмартра»  
в исполнении артистов Волгоградского  
театра музыкальной комедии



Марица — В. Шилова, Коломан Зупан —  
засл. артист РСФСР Н. Каширский («Марица»)  
Московский театр оперетты



Божена — засл. артистка РСФСР В. Пимеенок,  
Пенижек — Р. Галямов, Тчеко — И. Фелоненко («Марница»).

Свердловский театр музыкальной комедии



Тони Бонвиль — В. Сытник, Мари Лятуш — А. Виноградова  
(«Принцесса цирка»). Свердловский театр музыкальной комедии



Апина — А. Вишгорова, Карл — В. Сытник,  
Гонориус — М. Днепровский («Дьявольский паездник»)  
Свердловский театр музыкальной комедии



Мери Ллойд — И. Журавская, Бони — Ю. Бурых  
(«Герцогиня из Чикаго»). Киевский театр  
музыкальной комедии



Ютта — И. Филоненко, Пауль — И. Калмыков  
(«Голландочка»). Свердловский театр  
музыкальной комедии



Теодора Вердые — Л. Трусова, мистер Икс — Ю. Родной  
(«Принцесса цирка»). Свердловский театр  
музыкальной комедии

## *Рудольф Остеррайхер*

### **КАЛЬМАН В ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ**

#### **ПОДРОБНОСТИ, РАССКАЗАННЫЕ ЕГО ДЕТЬМИ ЧАРЛИ И ЛИЛИ**

Примечательно, что великие люди часто бывают маленького роста: таким был Юлий Цезарь, Наполеон, Рихард Вагнер. И у нашего отца далеко не гренадерский вид. Зато в нем столько своеобразия и капризов, что их хватило бы и на Голиафа. Мы любим эти его особенности, но иногда — чего греха таить — они приводят нас немного в отчаяние.

Прежде всего, он ужасный курильщик! Когда он дымил сигаретами, его комната постоянно была наполнена клубами дыма. Сейчас по совету врача он отказался от сигарет. Это он так говорит! Но у нас всегда подозрение, что когда мы на минутку оставляем его одного, у него тут же в руках появляется припрятанная сигарета.

Второе примечательное свойство — его благословенный аппетит. И здесь он сейчас ограничивает себя, или, лучше сказать, его ограничивают. Благодаря зорким глазам нашей доброй мамы. За это он очень благодарен — внешне! Но мы убеждены, что внутренне он немного возмущен. Однако возмущается он настолько мило и сдержанно, что мы все смотрим сквозь пальцы на то, как он украдкой поглощает немного больше, чем ему предписано врачом.

Его любимая закуска — ветчина! При виде ветчины у него слюнки текут. Но не всякой! Это должна быть совершенно определенная ветчина в смысле цвета, вкуса, жирности и степени солености. И если почему-либо не подадут к столу такую, которая соответствует сотне традиционных требований, то он сам — и в хорошую погоду, и в дождь — идет лично ее покупать. И если когда-ни-

будь ему будет поставлен памятник, то скульптор должен будет изобразить его с дирижерской палочкой в руке и с пакетом ветчины в другой.

Но кое-что он любит еще больше, чем пару кругов ветчины: целую ветчинную кость! Стол может ломиться от лакомств — он не удостоит его даже взглядом и будет с наслаждением и величием глотать свою ветчинную кость! Поэтому можно представить себе тот скандал, который разразился, когда новая, еще не знакомая с ритуалом кальмановского дома горничная отрезала кусочек от этой священной кости и дала его нашей маленькой таксе. Сила звучания этого скандала превысила самое громкое фортиссимо, инструментованное нашим папой.

При этом он любит такс необычайно, особенно если они принадлежат к слабому полу. И он отмечает каждую таксу-леди тем, что присваивает ей имя главных героинь своих блестящих оперетт: Риза, Шари, Сильва, Марица.

Кроме такс папа любит также хорошие носовые платки и красивые галстуки — чем ярче и веселее, тем лучше. У него их невероятно большая коллекция. Когда однажды на рождество Лили подарила ему более серьезный галстук, который показался ей более соответствующим его значению в мире, он, улыбаясь, отложил его:

— Большое спасибо, дитя мое, но эту роскошную вещь ты должна мне подарить лишь на будущий год! Сейчас я еще слишком молод для этого!

Это внимание к своей внешности он усвоил лишь с годами. Во времена «Княгини чардаша» и «Марицы» он мог неделями гулять в одном костюме, и жители Ишля очень жалели его, думая, что у него, как некогда у Шуберта, всего один-единственный костюм. Сегодня он подолгу стоит у зеркала и думает, какой ему выбрать галстук и носовой платок. При этом влияние оказывает погода, настроение, случайности и еще бог знает что.

Страстно любит папа еще и часы. Он носит по меньшей мере двое часов в жилете и одни на руке. И ни один из них не должны спешить или отставать. Он очень радуется множеству золотых и серебряных портсигаров и зажигалок, которые мама дарит ему по всякому возможному случаю. Но он почти не пользуется ими. Си-

гарета хороша для него только в том случае, если он может достать ее из бумажной коробки и зажечь обычной спичкой.

И еще одна особенность, которая часто испытывает наше терпение. Папа родился под знаком Скорпиона, но должен был бы принадлежать к знаку Хомяка, если бы такой существовал. С фанатическим усердием он хранит все, что всякий другой человек давно бы уже выбросил. Каждую старую газету, всякое письмо! Он пребывал в заблуждении, будто бы это ему когда-нибудь, где-нибудь, для чего-нибудь понадобится. Когда мы однажды в его отсутствие навели порядок в его комнате (а это была адская работа), он был вначале тронут, но тут же раздраженно выпалил:

— Как же я должен что-то искать в этом ужасном порядке?

И в качестве наказания за это преступление он несколько дней не разговаривал с нами. Его беспорядок неприкосновенен, и здесь с ним шутки опасны.

Зато оригиналы его произведений лежат в его рабочей комнате в идеальном порядке. Над стенвейевским роялем висит документ, которым он особенно гордится — его американский диплом доктора. Он знает, что присуждение степени доктора — это знак особого отличия, которого удостоены лишь немногие из музыкантов.

Особенно симпатична в нем — это говорим не мы, дети, а все его знакомые — его сильная привязанность к друзьям и сотрудникам. Поэтому все они охотно к нему приходят — и большие, и маленькие.

Среди сотен других к этой категории принадлежат король джаза Поль Уитмен и Джордж Гершвин, который, кстати, впервые в Европе исполнил свою «Рапсодию в блюзовых тонах» в нашем доме и затем подарил нашему отцу (как символ равнозначности) самое дорогое из того, чем обладал: нотный карандаш, которым он записал это знаменитое произведение.

Вслед за этим — невозможно их всех перечислить по именам — приезжало множество друзей из Америки, Вены, Берлина, Будапешта.

Привязанность нашего отца принимает иногда даже гротескные формы. Когда однажды (это было в Ишле много лет назад) ему подали на стол хорошо зажаренного гуся, который до этого на протяжении многих дней

гулял в саду виллы, он энергично отказался от этого кушанья со словами:

— Спасибо! Я не ем своих знакомых!

Более трагично выглядит его верность и привязанность в маленьком печальном эпизоде из его жизни в Америке. Знаменитый автор песенных текстов Лоренц Харт, создавший множество блестящих либретто для Ричарда Роджерса, почувствовал однажды большое желание вступить в содружество также и с папой. Отец тут же с радостью дал согласие, и совместная работа стала для него источником величайшего удовлетворения.

Ларри — таково было ласкательное имя Харта — был восторженной натурой. Когда папа проигрывал ему мелодию, он, радостно возбужденный, начинал бегать по комнате и спустя невероятно короткое время записывал соответствующий текст на бумажке или на полях газеты. Затем каждое слово отшлифовывалось, и, когда утреннее солнце заглядывало в окно, новый великолепный кальмановский номер со шлягерным текстом появлялся на свет.

Утреннее солнце! Да, утреннее солнце! Ларри не мог работать днем. Лишь вечер вдохновлял его. Вечер и алкоголь. Это был порок, от которого он никак не мог избавиться. Когда папа, который большей частью работал у него в отеле, покидал его ранним утром, Ларри еще бежал тайком в бар и там «закладывал за галстук» огромное количество спиртного. Папа все чаще предостерегал его. Иногда довольно грубо, что, впрочем, было связано с его подлинно дружескими чувствами. Если бы Ларри его послушал!

Он часто обещал и никогда не выполнял. А возможно он не мог устоять перед натиском своего демона. Когда однажды его сразило тяжелое воспаление легких, папа тут же поспешил в госпиталь и узнал от врачей, что есть лишь единственная надежда на его спасение — новое чудодейственное средство — пенициллин, которое в то время было очень трудно достать. Папа немедленно привел в движение все рычаги, чтобы получить его, и с помощью госпожи Рузвельт ему это и в самом деле удалось. Однако организм Ларри, ослабленный алкоголем, не смог противостоять натиску болезни.

Смерть друга настолько потрясла нашего отца, что он даже не допускал мысли о том, чтобы кончить нача-

тую оперетту «Мисс Ундергрунд» с кем-нибудь другим. Он похоронил всю работу, все затраченные усилия вместе с Ларри. Он не мог и не желал даже думать о том, чтобы оперетта увидела свет рампы перед жизнерадостной публикой. Нотные страницы как память о друге он хранит в своем ящике и в своем сердце.

О том, насколько сильно папа привязан к людям, которые как личности или художники запали ему в душу, свидетельствует, в частности, статья «Воспоминания о Беле Бартоке», которую он написал:

«Бела Барток с 1900 по 1906 год был моим товарищем по Национальной музыкальной академии в Будапеште. Он был учеником класса фортепиано профессора Иштвана Томана и класса композиции профессора Ганса Кёслера. Я был в это время тоже учеником профессора Кёслера и познакомился здесь с Бартоком.

Наши уроки проходили два раза в неделю в помещении старой Музыкальной академии, которое раньше было личной квартирой Франца Листа. Мы имели честь пользоваться инструментом Франца Листа — это был американский рояль марки «Чикеринг». На этом инструменте молодые композиторы проигрывали маэстро Кёслеру свои сочинения. Мы все стояли вокруг учителя, и Кёслер требовал от каждого из нас, чтобы мы критиковали произведение своего товарища. Во время одного из таких занятий я впервые увидел за роялем Бартока. Он был не только большим талантом в области композиции, но и блестящим пианистом со своей яркой исполнительской индивидуальностью.

Мы были долгое время друзьями, и я пригласил его в дом своих родителей. В доме, где мы жили, он раз в неделю давал урок, а перед этим обедал с нами. Его ученицей была будущая супруга композитора Золтана Кодая. И прежде чем идти на урок, он играл нам свои новые композиции.

В то время он сочинил много фортепианных пьес для левой руки. Мы — мои сестры и я — слушали их с благоговением и эти маленькие концерты оставили незабываемое впечатление.

Когда наступали каникулы, он ежегодно путешествовал по стране со своим фонографом и собирал народные песни. Меня притягивал к себе театр, я уехал в Вену, и

мы расстались друг с другом, оставшись, однако, навсегда друзьями.

Однажды он известил меня почтовой открыткой о своем прибытии в Вену. Это было в 1919 году.

— Мне необходим издатель. У издательских фирм в Будапеште нет международных связей. Я хочу иметь венского издателя, который бы пропагандировал мою музыку.

— Это мы устроим, — ответил я и на другой день пошел к своему издателю Йозефу Вайнбергеру.

— У меня есть друг. Он приехал из Венгрии. Пожалуйста, выслушайте его. Он серьезный композитор, он гений!

— Как его имя?

— Бела Барток, он профессор Музыкальной академии в Будапеште.

— Этого имени я еще никогда не слышал.

— Пожалуйста, господин Вайнбергер, выслушайте его: он действительно гений!

— Мое издательство занимается, прежде всего, произведениями для театра. К серьезной симфонической музыке у меня нет никакой склонности.

— Я не хотел бы разочаровывать моего друга и готов напечатать его произведения за свой счет. Разумеется, об этом он не должен никогда узнать.

— В этом нет никакой необходимости, господин Кальман. Раз вы принимаете это дело так близко к сердцу, мы сделаем кое-что другое. Я являюсь членом совета большого издательства «Универсал-Эдицион», которое специализируется на произведениях серьезного искусства. Я немедленно поговорю с моим другом, господином генеральным директором Герцка, и издательство встретит вашего друга с распростертыми объятиями.

Так Барток связался с «Универсал-Эдицион», и началась его дружба с одним из солидных венских издательств, где публиковались его произведения, а я удовлетворялся тем, что посещал моего друга в артистической комнате, когда он концертировал в Вене.

В 1940 году мы оба приехали в Америку — он из Будапешта, а я из Парижа — и мы встретились на концерте, программа которого была составлена из его произведений. Прошло много лет с тех пор, как мы не виделись. Когда после концерта мы болтали (со мной был мой сы-

нишка), я был удивлен тем, что Барток знал обо всех радостях и страданиях, выпавших на мою долю за прошедшие годы. Ему были известны моя карьера, мои семейные дела, моя общественная и личная жизнь. Мы расстались, дав друг другу твердые взаимные обещания никогда больше не расставаться на столь долгий срок.

И все-таки это был наш последний разговор... Он поехал снова в Венгрию, а мы направились в Голливуд. Много позднее я узнал о том, что Барток снова приехал в Америку и хочет заняться политической деятельностью. Я даже получил от него письмо, в котором он просил меня об участии в намеченной им акции. Никогда прежде я не занимался политикой, но ему я пообещал свое содействие.

Затем Барток заболел. Я много раз разговаривал с его женой, просил разрешения посетить его и предлагал свою помощь. Однако фрау Барток была обеспокоена тем, что наше свидание вызовет возбуждение больного и отговорила меня от посещения.

Этим я вынужден был удовлетвориться, и больше я никогда не увидел Белы Бартока».

Насколько папа любит своих друзей, настолько же он ненавидит большие торжества. Когда мама, обладающая редким и завидным талантом объединять людей, устраивает большие приемы, на которых бывают крупные государственные деятели, ученые, артисты театра, звезды экрана и вообще люди с именем и положением, папа из вежливости появляется на пару минут, а затем как можно скорее старается воспользоваться любой возможностью, чтобы незаметно исчезнуть.

Во время одного из званых ужинов, на котором присутствовало 350 приглашенных и огромное количество неприглашенных, один журналист захотел побеседовать со знаменитым Кальманом. И где же он его нашел? На кухне с его другом Эрихом Марией Ремарком, где они тайком пробовали яблочный пирог и философствовали на житейские темы. Газетчик удивленно заметил, что, видимо, наш отец чувствует себя в обществе не слишком хорошо.

— Напротив, — возразил он, — потому что сегодня мне знакома почти половина гостей, в то время как обычно я знаю лишь четверть.

Его отвращение к большим торжественным встречам достигло своего апогея, когда наша мама, которая всегда была звездой этих вечеров, организовала в день своего рождения бал. Бал — это было уж слишком для папы, который во вторых актах своих оперетт создал так много балов и торжеств. В этот вечер его не нашли вообще. Он снял комнату в отеле напротив и там герметически закрылся.

Нет, массы людей он любит только за пределами своих четырех стен — в противоположность маме. Права поговорка — крайности сходятся.

Чем же развлекается наш папа?

С огромной охотой посещает он соревнования по боксу и ковбойские фильмы. Однажды его охватило желание научиться водить автомобиль, и здесь он впервые в своей жизни потерпел поражение. Он не смог сдать экзамена. Однако он таков, что ни за что не отступится, если что-то пришло ему в голову. Тайком стал он посещать занятия и столь долго и интенсивно, что вскоре действительно получил шоферские права. В доме Кальмана воцарилась неподдельная радость и торжество! Отныне папа сам будет возить всю семью!

— Еще чего не хватало, — заявил он решительно, — не затем я учился водить автомобиль! Я учился лишь для того, чтобы убедиться, что я еще вообще чему-то могу научиться. Теперь я это знаю и на этом моя автокарьера закончена. С завтрашнего дня я снова берусь за сочинение.

И действительно, он больше ни разу не сел за руль.

За что же он садится с радостью? В своей уютной комнате — за хорошую книгу или за чашечку ароматного кофе с несколькими друзьями (но не с очень многими). Тогда он часами говорит о старых временах и новых планах, а когда у него особенно хорошее настроение — проигрывает новую мелодию и с интересом прислушивается к каждому критическому замечанию. Если же кто-нибудь в большом обществе — пусть это даже будет целый букет красивых женщин — попросит исполнить что-нибудь из его произведений, он отказывается скромно и смущенно и тут же как сквозь землю проваливается.

Таков маэстро Кальман, наш любимый папа, в личной жизни.

## КАЛЬМАН ПЕРЕХОДИТ ГРАНИЦУ

У окошечек чиновников, оформлявших эмиграционные документы, толпилось множество людей. При огромном количестве работы, которую приходилось делать предельно уставшим и совершенно разбитым чиновникам, случались порой неприятности. Искажались имена, забывали указывать год рождения, ставили неверный штампель. И в важнейших эмиграционных документах Кальмана на мексиканской границе, которую он должен был перейти, обнаружилась катастрофическая описка: вместо «Кальман ИМРЕ» в документе было написано «Кальман ИРМА».

Вполне понятно, что чиновник на границе не поверил тому, что коренастый, солидный «Имре» — это легкомысленная фройляйн «Ирма».

Как же объяснить этому человеку, что произошла путаница? Кальман, который владел только венгерским и немецким, достал из своего саквояжа пожелтевшую театральную афишу, в которую упаковал свои домашние туфли. Он показал на название «Княгиня чардаша», затем на себя и стал отчаянно объяснять чиновнику взаимосвязь:

— Кальман Эммерих — Кальман Имре — Кальман Ирма! Это одно и то же!

Последнюю фразу он произнес по-английски — единственное, что он мог сделать. Но, слава богу, он попал в самую точку.

Пограничный чиновник восторженно раскрыл рот и глаза:

— О, Эммерих Кальман? — закричал он. — Знамени-

тый Эммерих Кальман, который написал так много прекрасных мелодий?

И вот он уже запел петушиным голосом, довольно фальшиво, мелодию венгерского шлягера, которая неслась через деревянную перегородку зала ожидания для эмигрантов.

— Прошу прощения, сеньор, — прервал его Кальман, — я хочу только обратить ваше внимание...

— Я уже знаю, — заявил экзальтированный пограничный энтузиаст, пораженный неожиданным знакомством с королем оперетты. — Вместо «Кальман Ирма» в эмиграционном документе должно быть написано «Кальман Имре»! Из-за этой описки я вам не буду чинить никаких препятствий. Такому человеку, как вы, написавшему такую замечательную песню...

И вот уже снова неритмично и фальшиво в служебном помещении зазвучал вальсовый рефрен.

— Извините, сеньор! — снова заговорил Кальман, — это, конечно, мелочь, но...

— Уже исправлено! — успокоил его жизнерадостный любитель песен и вручил новый документ.

— А теперь вы должны узнать, почему я вас так уважаю! Во время исполнения вашей румбы я познакомился со своей женой!

И он снова запел опереточный шлягер, сопровождая его грациозными танцевальными движениями.

— Да, есть только один Кальман!

— Возможно, — ответил композитор улыбаясь. — Но все мелодии, которые вы пели, принадлежат Легару! Только не делайте из этого никаких выводов! Главное для меня состоит в том, что я больше не «Ирма» и смогу перейти границу.

## ЗНАЧЕНИЕ КАЛЬМАНА В ИСТОРИИ ОПЕРЕТТЫ

### 1. КАЛЬМАН И ВЕНГЕРСКАЯ ОПЕРЕТТА

Кальмана обычно считают крупнейшим представителем венгерской оперетты. В противоположность этому другие считают венгерскую оперетту не самостоятельной разновидностью, а лишь ответвлением венской оперетты и поэтому причисляют Кальмана к плеяде венских опереточных композиторов, тем более, что и в самом деле большинство его произведений возникло в атмосфере Вены.

Какая же из этих двух точек зрения является истинной?

Ответить на это нелегко, потому что в известном смысле обе соответствуют истине, в то время как в другом отношении с ними трудно согласиться. Чтобы разрешить это мнимое противоречие, следует несколько ближе познакомиться с венгерской опереттой.

Не подлежит сомнению тот факт, что только благодаря Кальману она приобрела желанный вид экспортного товара на опереточном рынке, в то время как до него она появлялась за пределами венгерских границ лишь эпизодически, да и то едва ли шла дальше Вены. Из этого вовсе не следует, что ее уровень был низким — нет, совсем наоборот. Среди немногих венгерских оперетт, возникших в начале века, есть очень удачные и своеобразные произведения, но они коренятся лишь в чисто венгерской национальной почве, так что за пределами страны не могут найти должного резонанса. Одно из таких произведений — «Витязь Янош» Качо; вероятно, здесь можно также назвать оперетты Хуски «Золотой цветок» и «Принц Боб». Последняя увидела

свет рампы и в Вене, а песня из нее о Бови-стрит даже завоевала популярность.

Но лишь успех «Осенних маневров» Кальмана возбуждал интерес руководителей австрийских и немецких театров к произведениям других венгерских опереточных композиторов, в результате чего удалось поставить за пределами страны оперетты «Ярмарка невест» и «Сибилла» Виктора Якоби, «Кавалер Пуссты» и «Ринальдо» Александра Сирман, которые, однако, не смогли здесь долго удержаться. И очень жаль, потому что они богаты мелодически и интересны гармонически и ритмически.

Учитывая все это, можно сказать, что в течение многих лет Кальман в единственном числе представлял успехи венгерской оперетты. Даже те произведения венгерских опереточных композиторов, в которых национальный элемент проступал не столь сильно — такие, как «Маленькая принцесса» Уйи, «Девушка с Монмартра», «Лорд Пикколо», «Рени», «Сузи» и «Королева улицы» Берени, не смогли добиться продолжительного успеха и сегодня забыты.

По-иному пошло дело с тех пор, как Кальман в своей «Герцогине из Чикаго» произвел эксперимент, успешно ассимилировав американскую музыку с венгерско-венской. Характерно, что по этому пути, от которого сам Кальман тут же отказался, пошли именно венгерские композиторы и, следуя конъюнктуре, пришли к весьма благоприятным результатам. Особенно хочется здесь отметить четверых: Комати, Айземана, Михаэля Крауса и Пауля Абрахама.

Комати, восхищенный успехом кальмановской «Княгини чардаша», попытался в своей «Лили из хора» создать нечто аналогичное, но его постигла неудача. Тогда он обратился к американскому джазу и создал «Танго в полночь» — произведение настолько интересное само по себе, что оно достигло бы успеха и без этого эффекта.

Айземан сосредоточил свое внимание на создании отдельных номеров, однако его сами по себе очень приятные произведения «Поцелуй и больше ничего» и «Кот в мешке» (кстати, в этом спектакле была открыта Марика Рокк) — это не оперетты, а в лучшем случае водевили.

В противоположность этому Михаэль Краус в своей «Незаурядной женщине» достиг уровня большой оперетты, а один из номеров ее — «Мы хотим стать друзьями» — с помощью Массари стал шлягером. Остальные же его произведения: — «Женщина в золоте», «Верный музыкант» и «Желтая лилия» (на венгерский сюжет) — не вызвали никакого резонанса. Не лучше заявила о себе и его «Иветта и ее друзья».

Куда более значительный успех после Кальмана завоевали оперетты Пала Абрахама «Виктория и ее гусар», «Цветы из Гавайи» и отчасти «Бал в Савойе». И вот тут есть смысл сделать сравнительный анализ того, чем объясняется этот успех.

Бесспорно, Абрахам был большим специалистом. Прежде всего, он был мастером рафинированной техники инструментовки. Однако у него есть ахиллесова пята, свойственная не только произведениям Абрахама, но и почти всем остальным джазовым опереттам. Техника, мастерство доминируют здесь над содержанием, над мелодическим материалом...

Утверждение известных кругов о том, что Кальман в своих опереттах просто использовал венгерские народные мелодии, ни в коей мере не соответствует действительности. Несомненно, именно его оперетты, насыщенные венгерским колоритом, принадлежат к числу лучших его творений, однако они обладают собственной физиономией, и его темы не копируют, а тем более не повторяют оригинала.

Едва ли найдется другой опереточный композитор, который бы в такой степени, как Кальман, обладал собственным кругом интонаций. При этом — в особенности в некоторых из своих последних произведениях — он вышел далеко за пределы специфически венгерских интонаций.

В то же время его нельзя просто причислить к плеяде венских опереточных композиторов, как это, бесспорно, можно сделать по отношению к Легару, тоже венгру по национальности. Сегодня каждый, даже не имея подробного представления о Легаре, знает, что этот мастер является главным представителем современной венской оперетты.

Если из этих рассуждений извлечь резюме, то мы можем прийти к выводу, что Кальман фактически зани-

мает особое место в истории оперетты. И об этом — продолжение нашего разговора в следующей главе.

## 2. КАЛЬМАН И ЕГО МЕСТО В МИРОВОЙ ОПЕРЕТТЕ

Времена, когда оперетта не воспринималась всерьез и в художественном отношении представляла собой произведение второго или третьего сорта, сегодня окончательно миновали, из чего, конечно, отнюдь не следует, что все, называемое ныне словом «оперетта» претендует на прилагательное «художественная». В других странах предубеждение по отношению к оперетте прошло гораздо быстрее, чем у нас. Так, уже в конце прошлого века известный французский оперный композитор Андре Мессаже написал оперетты («Маленькая Мишу», «Бригитта» и др.), а английский композитор Артур Салливен, который вначале сочинял кантаты, оратории и т. п., не постыдился одновременно создавать оперетты, которые превзошли славу его серьезных произведений. Во всяком случае, его «Микадо» стал одной из крупнейших удач в мировой оперетте.

Немецкие, вернее, австрийские оперные композиторы лишь значительно позже нашли мужество обратиться к оперетте, однако, признаться, тоже не слишком успешно. Двое из них, по меньшей мере, должны быть названы: Лео Блех с его «Соломенной вдовой» и Юлиус Биттнер с «Серебряной танцовщицей». И все-таки приведенные примеры стали лишь исключениями, случайными вылазками в чуждую сферу. Подавляющее большинство оперетт написано композиторами, которые были или стремились быть не кем иным, как именно опереточными композиторами.

Чтобы правильно оценить значение Кальмана в мировой оперетте, да будет мне позволено сделать маленький экскурс в область статистики, которая, правда, не дает полной картины, потому что в силу политических обстоятельств искажалась в течение почти полутора десятилетий, а в последнее время вообще не дает точных цифр и, тем не менее, заслуживает внимания.

То, что она чрезвычайно важна, можно показать на одном примере. За время с 1915 по 1932 годы статистика сообщает о 30 тысячах спектаклей «Княгини чардаша»; на сегодняшний день их количество удвоилось

Эту цифру не смогли превзойти даже те произведения «конкурентов», которые в указанный промежуток времени безраздельно господствовали в репертуарных планах европейских театров.

Но давайте возвратимся еще несколько назад. На родине оперетты, во Франции, количество спектаклей достигло (я называю здесь лишь те успешные произведения, которые выдержали на немецкой сцене свыше ста представлений):

Оффенбах. «Орфей в аду» — 2078.

Оффенбах. «Прекрасная Елена» — 1474.

Оффенбах. «Парижская жизнь» — 524.

Оффенбах. «Герцогиня Герольштейнская» — 168.

Оффенбах. «Синяя борода» — 148.

Лекок. «Жирофле-Жирофля» — 411.

Лекок. «Дочь мадам Анго» — 263.

Планкетт. «Корневильские колокола» — 1025.

Мессаже. «Маленькая Мишу» — 470.

Эрве. «Мадемуазель Нитуш» — 1525.

Одран. «Кукла» — 2982.

Одран. «Маскотта» — 121.

Херблай. «Ласточкино гнездо» — 332.

Варней. «Маленькие ягнята» — 253.

Террасе. «Конгресс в Севилье» — 168.

Все перечисленные произведения по имеющимся в моем распоряжении статистическим данным... вместе выдержали 11 742 спектакля. Кальман, согласно той же статистике, достиг этой цифры спектаклей лишь четырьмя своими произведениями:

«Княгиня чардаша» — 4906.

«Фея карнавала» — 3338.

«Осенние маневры» — 1590.

«Цыган-премьер» — 1054.

В сумме это составляет 10 888 спектаклей.

Можно думать все что угодно о сравнительных статистических данных, связанных с французской опереттой, тем более, что среди этих композиторов два представляют собой такие своеобразные творческие личности как Оффенбах и Одран.

Кстати о своеобразии! Оно как раз важно потому, что и Кальман занимает особое место в истории оперетты. Уже Рихард Шпехт в своей работе, появившейся еще в 1912 году, делает вывод:

«Его коллеги более остроумны и сложны, больше подкованы технически, однако они в поте лица работают на эффект, которого Кальман добивается безо всяких видимых усилий»...

Не будем, однако, ограничиваться высказываниями только одного, хотя и очень значительного, критика, который, возможно, почему-либо испытывал к Кальману особую симпатию. Разумеется, есть и другие критики, которые находят в нем ряд недостатков — меньше всего в нем самом и его музыке, а в основном в выборе его сюжетов. Так, Артур Найссер в своей книжке «О сущности и значении оперетты» пишет:

«К числу известных «европеизированных» венских опереточных композиторов за последние годы присоединился венгр по имени Эммерих Кальман, который вошел в эту плеяду уже своим первенцем — романтической опереттой «Осенние маневры». Однако для его собственного призвания характерно не это творение, выросшее на почве солидных, настоящих традиций, музыкально своеобразное и полное юмора. Признание он завоевал лишь тогда, когда заключил договор со светским демоном времени (чтобы не сказать с демоном полусвета) и завершил свою «Княгиню чардаша», которая вскоре начала стремительное кругосветное путешествие по континентам.

Кальман некогда был журналистом и этим, вероятно, объясняется хороший вкус его либретто, которые обычно насыщены логикой, пикантной драматической жизнью и в которых наряду со следами шаблона всегда можно обнаружить и собственные краски.

Перед историком оперетты, обращаясь к Кальману, стоит довольно сложная задача. В частности, в «Осенних маневрах» проходит свойственная ему нота венгерской национальности, проявляющаяся в особенностях ритма, структуре финалов, смысловой нагрузке острот. И все это в его юношеской партитуре настолько самобытно и еще неартистично! В произведении можно обнаружить столько наивной радости, что снова задаешься вопросом: разве права публика, которая подстегивает композиторов к пресыщенности, к культуре неизбежной «моды» салонной оперетты? Какой смысл в том, что тот же Кальман в «Осенних маневрах» продемонстрировал, каким умом и темпераментом он обладает, ес-

ли публика, ослепленная волшебством «Принцессы долларов» и другими опереточными дивами, хочет видеть только эти фигуры сомнительного достоинства и поведения во все новых повторных тиражах! Что может сделать крик о реформе, если зрительская чернь на современном опереточном спектакле гораздо больше желает видеть (или не видеть), нежели слышать?

Конечно, и в «Княгине чардаша», в характеристике ее эпизодических персонажей, есть известный юмор, который Кальман превосходно подчеркивает; однако в изображении главных персонажей, гладких, как паркетный пол, этот парфюмерно-салонный вкус настолько обесцветился, что уже не излучает подлинного веселья».

Если многое из того, что Найссер здесь порицает, справедливо, то его суждения об оперетте, а точнее, о выборе опереточных сюжетов выглядят, пожалуй, чересчур строгими. Ведь в конечном счете оперетта, так же как и фильм, это своего рода фабрика снов. Публика ищет в оперетте разрядки напряжения и ухода от нужд и забот дня; она хочет видеть и слышать хорошо одетых людей, чтобы найти у них то, чего им самим не хватает.

Чтобы решать серьезные проблемы, вовсе не нужно идти именно в оперетту.

Что же касается танца, который в классической оперетте рождается из драматической ситуации, то следует признать, что в современной оперетте он омещанился сверх меры и появляется при всякой мыслимой и немислимой возможности.

Но как можно упрекать в этом композитора — ведь не секрет, что несколько оригинальных подтанцовок подчас решают судьбу оперетты. И если быть объективным, то следует также признать, что Кальман хотя и делал публике уступку, однако был в этом отношении несравненно более умеренным, нежели многие композиторы до и после него. И явный отказ в «Фиалке Монмартра» от господствовавших в то время джазовых ритмов свидетельствует о серьезности его художественных намерений и стремлений.

Но послушаем еще. Карл Вестермайер в своей книге «Оперетта в связи с изменением духа времени» пишет о нем следующее:

«Эммерих Кальман в еще большей степени, чем Легар, был вначале типичным венгром, что очень отчетливо проявилось в его первых произведениях — «Осенних маневрах» и «Цыгане-премьере». Было ли его последующее обращение к венской салонной интонации полезной ему как художнику или нет — такого вопроса существовать не может. Но он — музыкант настолько подлинный и естественный, что творить слащаво и безвкусно не в его стиле. А ведь надежны как раз элементы элегантной, светской общественной сферы, в популяризацию которой Кальман внес свою лепту. Правда, вслед за этим он долго не писал таких волшебно-задушевных и благородных любовных мелодий, как «Приди, моя сладкая кошечка, подари мне поцелуй», и лишь «Лунная песня» из «Фиалки Монмартра» снова достигла той же художественной высоты.

Большим успехом Кальмана, датированным 1915 годом, была премьера «Княгини чардаша». Эта оперетта выдержала около 7 тысяч спектаклей (книга Вестермайера появилась в 1931 году) и остается вершиной творчества Кальмана. Впрочем, последовавшая девять лет спустя «Графиня Марица» была близка к тому, чтобы сравняться с ней, а возможно, и превзойти ее. Другие оперетты присоединились — с большей или меньшей дистанцией — к этим рекордным успехам: «Фея карнавала», «Голландочка», «Баядера», «Принцесса цирка», «Герцогиня из Чикаго» и «Фиалка Монмартра».

Знаменательно, что оперетты Кальмана носят названия женского рода. Это, по-видимому, более типично, нежели случайно для музыкального языка композитора, пронизанного эротическими, чувственными интонациями.

Как уже сказано, основой оперетт Кальмана, начиная с «Княгини чардаша», стала аристократическая часть общества, отмеченная явным душком прожигания жизни. И нельзя сказать, чтобы у потомственной или денежной аристократии этих произведений были бы другие заботы кроме любви и развлечений. Однако к содержанию и формальной структуре либретто этих салонных оперетт не стоит предъявлять особых требований. Стилистических проблем они не содержат, хотя Кальман, который до своей театральной деятельности был журналистом, постоянно утверждает свой здоровый взгляд на сущность сценической действительности.

Большой успех связан, прежде всего, со значительными достижениями Кальмана-музыканта, который был некогда учеником класса композиции Г. Кёслера в Будапештской музыкальной академии и за серьезные сочинения получил премию города Будапешта. И хоть в своих первых произведениях он музицировал самым естественным образом, еще не признавая элегантную гладь интернационального паркета, его первые успехи были обязаны именно этой его музыкальности. Уже здесь можно обнаружить элегантный ритм, огненный темперамент и цветущую мелодику, предвосхищающие звуковой блеск и пикантную прелесть превосходного, технически совершенного искусства инструментовки его партитур.

У Кальмана была опасность со временем удариться в штампы; однако, будучи музыкантом с солидными, фундаментальными основами, он не мог стать поверхностным ремесленником. Наконец, подлинные находки внушают уважение, хотя их художественное воплощение и стилизация представляются спорными. И удивительному волшебству своих мелодий обязан Кальман распространением и длительностью своего успеха. Уже сегодня он достиг всеобщей известности и славы, равной популярности его серьезнейшего соперника и старшего соотечественника Франца Легара.

Мелодическое богатство Кальмана, рассмотрение отдельных его произведений и их главных номеров может стать содержанием отдельной главы. Вероятно, «Княгиня чардаша», насыщенная богатством мелодий каждого из ее номеров, может больше других оперетт Кальмана претендовать на длительный успех. В своих более поздних произведениях композитор стал в целом несколько более «венским», что, конечно, не вредит его популярности, однако нанесло некоторый ущерб его художественному облику.

В «Герцогине из Чикаго» он сделал эксперимент — противопоставил современные танцы родным танцевальным ритмам Вены и Венгрии. Ему удалось при этом очень милые фокстротные шлягерные номера. И все-таки для подлинной джазовой музыки нужно родиться. Перспективы Кальмана в этом, по существу, чуждом ему стиле незначительны. И в своем последнем произведении — «Фиалке Монмартра» — он снова возвратился к

тому стилю, который характерен для его лучших оперетт. Успех венской премьеры «Фиалки» доказал, что творческие возможности Кальмана не только не уменьшились, но и обещают в перспективе нечто новое. В многочисленных сольных фрагментах этой оперетты он вслед за запевами песенного склада пользуется в рефренах современными ритмическими формулами. Этот компромиссный стиль дал ему возможность приблизиться к ритмам современных бытовых танцев, оставшись в то же время верным своему музыкальному естеству».

В заключение следует процитировать еще Отто Келлера, который в своем фундаментальном труде «Оперетта» пишет о нем следующее:

«Слушая его рассуждения об оперетте (интервью с Кальманом, «Нойес Винер Журналь», 17 марта 1913 года), можно уловить ясно и отчетливо выраженное намерение поднять искусство оперетты на новую высоту. Так, он заявил: «Я попытался в моей новой оперетте несколько отстранить ставший популярным танцевальный жанр и вместо этого помузицировать по велению сердца; далее, я хотел придать большую роль хору, который в последние годы выполняет вспомогательную функцию и сведен в основном к заполнению пустот. Образцом служат мне наши классические оперетты, в которых хор принимает смысловое участие в действии и предназначен не только для того, чтобы петь в финале «А» и «Ах».

В другом месте он говорит: «Я понимаю, что, по-видимому, совсем не легко писать музыку, которая нашла бы доступ к людям и полюбилась им. Вероятно, при помощи симфонии можно создать видимость значительности, которой ты не обладаешь. Однако речь идет об обычном своеобразии и собственной интонации, без которых невозможно создать произведение, которое бы понравилось ближнему. И уже простая песня, самый маленький вальс должны быть изобретены, должны содержать в себе мелодию и ту самую совершенно определенную зажигающую искру, которая увлекает людей».

Наконец, он сказал репортеру: «Я знаю, что полстраницы партитуры Листа перевесят все мои оперетты — как уже написанные, так и будущие. Но я знаю также, что эти полстраницы партитуры требуют избранной, концентрированной, духовно высокоразвитой публики,

а это лишь незначительная часть тех зрителей, которые посещают театр. Большие музыканты всегда будут иметь своих поклонников и восторженных почитателей. Но наряду с ними непременно должны существовать музыканты, которые, прежде всего, принадлежат театру и не пренебрегают легкой, веселой, остроумной, нарядной и приятно звучащей музыкальной комедией, классиком которой является Иоганн Штраус».

После перечисления его произведений и дат их рождения, Келлер продолжает:

«Уже одно это сопоставление служит доказательством того, что он не массовый производитель и выходит за пределы одного только кассового успеха. При этом он не может и не хочет отречься от характерных признаков своей национальности. Большинство его произведений уже самими своими названиями говорят о том, что он чувствует по-венгерски; и в этом нет, разумеется, ничего плохого, потому что музыка этой нации повсюду любима и при этом не столь изношена, как так называемая «венская». Если же он подчас, например в финалах, приближается к стилю большой оперы, то то же самое делали безо всякого ущерба для жанра наши крупные мастера, и лучше приблизиться к высокому искусству, нежели к низкопробному фарсу.

Его оркестровка отличается блеском и всегда оригинальна; он может быть веселым и сентиментальным, не впадая в тоскливость; до сих пор он всегда умел выбирать либретто, которые, по крайней мере, интересны по своим сюжетам. Меня коробят лишь подчас совсем немотивированные танцевальные вставные номера, которые, впрочем, вводятся по инициативе режиссеров и танцующих актеров. Я потрудились прочесть ряд либретто и обнаружил там танцевальных номеров гораздо меньше, чем их фактически исполняется на сцене».

Последнее позволяет отбросить упрек в том, что Кальман в своих опереттах предоставляет слишком большой простор для танцев. Оценка, к которой трудно что-либо добавить.

В этой связи, однако, мне бы хотелось подчеркнуть еще два момента. Первый: Кальман, будучи явным мелодистом, стал романтиком такого глубокого чувства, которое у его товарищей по профессии встречается редко. Его музыка обладает сердечностью и при этом не

рассчитана на дешевый эффект. То, что публика ее принимает и признает, показывает успех таких простых номеров народного склада, как «Песня поцелуя» из «Осенних маневров» и «Лунная песня» из «Фиалки».

Второе: Кальман принадлежит к числу не часто встречающихся композиторов веселой музыки, которые свои произведения инструментуют сами; при этом известно, что именно этой части своей работы он уделяет особенно большое внимание. И оркеструет он в лучшем смысле слова современно, знает волшебные свойства оркестра, пользуется челестой и арфой, обращается к цимбалам и ксилофону, знает, где употребить в зависимости от характера сцены смычковые, деревянные духовые или медные инструменты.

Если проследить за репертуарным планом современных немецких театров, то есть основания говорить едва ли не о кальмановском ренессансе: снова ставятся почти все его произведения и повсюду — что в конечном счете, еще важнее, успех их остается тем же. Ничего, абсолютно ничего не утратили они от своего прежнего блеска. Крен в сторону увеличения числа постановок других удачных оперетт, в особенности оперетт Легара во время эмиграции Кальмана, сейчас выравнился до уровня равновесия.

Оценивая обоих мастеров, следует согласиться с тем, что они равноценны. Те, кто утверждает, что Кальман в сфере лирической мелодики лишь приближается к Легару, не становясь с ним вровень, должны, с другой стороны, согласиться, что в своих каскадных номерах он, без сомнения, обладает превосходством. Сегодня, после смерти Легара, следует придерживаться о маэстро Кальмане лишь такого мнения: это один из последних могикан той старой гвардии, которая содействовала второму периоду расцвета оперетты, один из самых значительных ныне здравствующих представителей веселой музыки.

*К. Петрова*

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКИ ИМРЕ КАЛЬМАНА

Уже признано, что Кальман в оперетте — классик. Это слово как-то отделяет его от настоящего времени, а он ведь был нашим современником! Вынужденный в начале второй мировой войны эмигрировать в чужие страны, он после войны мечтал вернуться в родную Венгрию, но умер по дороге, в Париже, от болезни сердца.

Однако один из друзей Кальмана успел сообщить композитору в письме радостную весть: в освобожденном от гитлеровцев Будапеште шел советский фильм — оперетта «Сильва»; он приложил к письму афишу и отклики венгерской прессы о кинопремьере. Растроганный Кальман ответил, что он «со слезами на глазах смотрел на этот плакат», и ему «вспомнилось, что в том же самом кинотеатре, где сейчас демонстрируется этот фильм, репродукторы скрежетали полные ненависти и злобы слова нацистской пропаганды. А теперь, — продолжал композитор, — эти репродукторы передают мелодии моей оперетты!» Он выражал «безграничное желание быть... в родном Будапеште и разделять ваше большое счастье».

...24 октября 1972 года исполнилось 90 лет со дня рождения Имре Кальмана. О его жизни в свое время хорошо написал Г. М. Ярон<sup>1</sup>. Да и знакомство с биографией автора «Сильвы» не входит в задачу этой статьи. Ее цель — выявить связь творчества композитора с «венгерским элементом», о которой сообщают музыкальные справочники, попытаться обнаружить источники, питавшие произведения Кальмана и определившие

---

<sup>1</sup> См. статьи Г. Ярона в журналах «Советская музыка» (1954, № 3) и «Музыкальная жизнь» (1962, № 20).

своеобразие его музыки. Конечно, в небольшой статье можно только коснуться этой глубокой и сложной проблемы, привести некоторые конкретные примеры, свидетельствующие о национальной основе музыки венгерского маэстро.

Перед нами восемь изящно оформленных сборников народных венгерских мелодий. Они изданы в Будапеште. Небольшого, «карманного» размера книжечки, однако, вмещают порой более ста нотных строчек песен с текстами у каждой. Это — «111 танцевальных песен», «150 мадьярских песен», «Ну и красив гусар», «Фиалка», «Венок из 92-х венгерских песен», «Тюльпан»...

Уже при беглом знакомстве с песнями, записанными музыкантами-фольклористами, находишь, что многие мелодические обороты, интонации и ритмы, а порой и целые музыкальные фразы родственны музыке оперетт Кальмана. Так, например, фрагмент из третьего действия оперетты «Голландочка» напоминает песню № 39 из сборника «Фиалка»:

Квартет из 3 д. „Голландочки“



Песня №39



А песня № 29 из сборника «111 танцевальных песен» близка по интонациям отрывку из популярной «Песни Сильвы» («В мире призрачном кулис» — первое действие оперетты «Сильва»):

Песня №29



Гаммообразный характер повторяющейся фразы из песни № 3 (сборник «Тюльпан») мог «подсказать» композитору финал Вступления к «Сильве»:

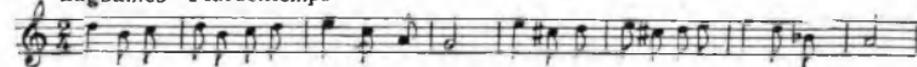


## Вступление к „Сильве“

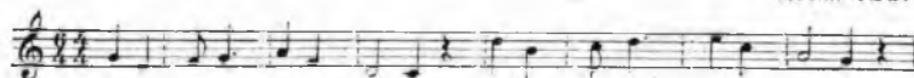


Можно указать не только на интонационное родство песни № 27 (сборник «Венок из 92-х песен») с терцетом из третьего действия «Сильвы» («Гей, друг любезный!»), но и на секвенцеобразный характер построения мелодии и в народной песне, и у Кальмана.

## 4 Lagsames Marschtempo



## Песня № 27



Нередко звучат в народных песнях «квартовые зовы», знакомые по начальной фразе выходной песни Сильвы («Хей-я... хей-я!»). Как и в народных песнях, мелодии оперетт Кальмана изобилуют мелизмами (особенно короткими и долгими форшлагами и мордентами, (развитыми виртуозными каденциями голоса или скрипки), для них характерны также пунктирный ритм, «неожиданная» фермата в середине музыкальной фразы, порой частая смена метра. И самое главное, композитор широко использует ритмы чардаша с медленной первой частью («лашшан») и следующей за ней живой, стремительной «фришкой». В этой форме написаны многие сцены оперетт Кальмана — вспомним, например, выходной песни Сильвы и Марицы, песню и танец Тассило из «Марицы». Близок народным образцам и песенный склад оперетт Кальмана.

Но тем, что сказано, не ограничивается внутренняя связь венгерского фольклора с опереттами Кальмана.

Когда перелистываешь страницы книжечек с народными песнями, внимание останавливается на указаниях характера исполнения песен. Помимо обычных *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, часто встречаются *Tempo giusto* (темп, сообразный характеру песни), *rubato* (ритмически свободно), иной раз *parlando* (говорком). Все это свидетельствует об особенностях народной венгерской музыки, о своеобразии ее исполнительского стиля, в котором преобладает элемент непосредственности, импровизационности.

Просматривая клавиры оперетт Кальмана, можно увидеть, что многие их страницы пестрят сходными указаниями автора, требующего от исполнителей ритмически свободного пения — *rubato* или «*ad libitum*» (по желанию). Не случайно Кальман говорил о том, что, сочиняя оперетты, он хочет «помузицировать от души». Национальный колорит оттеняется композитором и в оркестре включением в его состав венгерских народных инструментов (тарогато, цимбалы и другие). Композитору было близко и искусство бытовой инструментальной музыки Венгрии.

Как известно, Имре Кальман получил основательное музыкальное образование. Окончив Будапештскую музыкальную академию (его «богом» был Шуман), он первое время писал симфоническую музыку и за одно из произведений этого жанра получил премию города Будапешта. С той же серьезностью относился он и к созданию оперетт—сочинений «легкого жанра». Как-то в письме к своей сестре после юмористического ответа ей о том, как он пишет оперетты, Кальман, сбросив шутливую маску, признался: «Создание оперетты требует нескольких тысяч часов тяжелой работы. Мы все трое (я и мои два либреттиста) с огромным трудом решаемся приступить к очередной работе, сесть к письменному столу, обмакнуть перо в чернила. После громадной работы безумно трудно сказать себе, что она готова. Мы снова начинаем страдать и сомневаться: подходит ли сюжет, получилась ли музыка? Самое тяжелое — это предложить свою новую оперетту для включения в репертуар какого-нибудь театра».

О тщательности работы композитора говорят сами за

себя его клавиры. В каждой оперетте создана глубоко продуманная партитура динамических оттенков и нюансов. Кальман не удовлетворяется односложными указаниями, например «в темпе вальса»; он обязательно добавит еще «бодрый вальс» или — исполнять «певуче», «бурно», «очень нежно», «медленно-таинственно», «мечтательно», «не вяло...». И музыкальные сцены внутри актов сопровождаются многочисленными пожеланиями автора: *agitato* (с возбуждением), *furioso* (яростно, исступленно), *feurig* (с огнем, с жаром), *dolce wiegend* (нежно укачивая, убаюкивая), *frei* (свободно, вольно), *legato dolcissimo* (ласково, очень нежно), *morendo* (замирая), *breit* (широко)... Такие пометки встречаем и в «Цыгане-премьере», и в «Баядере», и в «Сильве», и в «Голландочке»... Но композитор не ограничивается и этим. Он делает в нотах сноски: «Прошу исполнять эту тему в медленном темпе, очень нежно и скромно. И. Кальман» (музыкальный антракт ко второму действию «Сильвы»), а к партии Ферри в финале первого акта «Сильвы» замечает: «Очень медленно, любое ускорение нарушает настроение». В следующем затем чардаше добавляет: «...утрированный темп чардаша». Мало того, композитор указывает, на каком точно такте и как — медленно или быстро — должен закрыться (или открыться) занавес. Детально разработанные нюансы, подробные указания режиссеру и исполнителям — пример вдумчивого отношения Кальмана к творчеству в опереточном жанре, где особенно нужно тонкое чувство меры: стремление артиста «подать на публику» или, напротив, равнодушное, «нейтральное» исполнение претят композитору, и он предостерегает исполнителей от возможных неточностей воплощения его замысла.

Во всем этом — своеобразие музыки оперетт Кальмана, которая прочно вошла в быт, стала подлинно народной.

Общеизвестна популярность лучших опереточных произведений композитора — их мелодии стали достоянием многих народов, они на слуху у миллионов людей.

Тщательнейшая разработка композитором нюансов в своих партитурах также отражает дух и характер народного исполнительского искусства. Она обязывает режиссеров и артистов к более вдумчивому, ответственному прочтению оперетт венгерского мастера.

Кальман исключительно изобретателен в создании разнообразных мелодий — ярких, броских, запоминающихся. Но не только потому так напевны и мелодичны его оперетты. Певучий характер музыки создается и активным участием оркестра, который иной раз служит как бы вторым голосом или своеобразным подголоском к основной мелодии. Иногда оркестр заполняет — словно переброшенным ажурным мостиком — паузы у певца, что создает непрерывную текучесть мелодии. Обостренная эмоциональность, мелодическая насыщенность музыки Кальмана позволяют говорить о близости композитора к итальянской школе веристов. Не случайно Кальмана порой называют «Пуччини в оперетте», а его лиричнейшую «Фиалку Монмартра» музыковед И. Соллертинский считал опереточным вариантом «Богемы».

Здесь дело, конечно, не только в сходстве сюжетов произведений и мелодической яркости музыки. Новая венская оперетта, ее широкий успех не могли не привлечь внимания композиторов-веристов. В начале XX века «на опереточной сцене вместо гротесковых сатирических буффонад или условно исторических представлений окончательно воцарилась салонная и бытовая комедия, — пишет Г. М. Ярон. — Это уже была оперетта, в которой действовали не переодетые пародийные «боги», не условные, отвлеченные персонажи, а люди внешне такие же, как и те, кто сидел в зрительном зале; и действовали они в «сегодняшних» для тогдашнего зрителя ситуациях».

Реалистические сюжеты, эмоциональность и большая привлекательность мелодий, элементы оперного стиля, мастерская оркестровка — черты, присущие новой венской оперетте, — привлекали к этому жанру оперных композиторов тех лет. В жанре оперетты пробовали себя Леонкавалло (он написал оперетты «Юность Фигаро», «Мальбрук», «Маленькая королева», «Здесь ли ты?» и другие), Масканы («Да»), Поллини («Молодожены») <sup>1</sup>.

Творчески беспокойный, всегда ищущий новое — не ради нового, а ради новых задач, — Пуччини тоже был не прочь написать оперетту. По его словам, он видел в этом возможность «поискать иных путей», «поплавать в других водах». Но начавшаяся первая мировая война

---

<sup>1</sup> См. книгу Л. Данилевича «Пуччини». М., 1969.

заставила композитора порвать договор с венским издательством, для которого он собирался написать оперетту. В результате переработки либретто предполагаемой оперетты Пуччини была создана комическая опера «Ласточка».

Отметим, что, в свою очередь, новая венская оперетта тех лет впитала в себя элементы музыки итальянской оперной школы веристов. В частности, вспомним в опереттах Кальмана обостренную эмоциональность мелодраматических сцен, лейтмотивы, использование некоторых гармонических и оркестровых приемов веристов (например, в драматических кульминациях усиление звучания мелодической партии певца унисоном оркестрового tutti, частое применение любимого Пуччини *нонакорда*...).

Здесь речь идет, конечно, не о прямых, непосредственных связях двух жанров, но лишь о некоторых сферах их соприкосновения и взаимного влияния.

Но это — новая проблема, требующая специального исследования.

Напомним, что опереточный жанр в Австрии, с легкой руки его главного основателя И. Штрауса, сложился как танцевальный. Дальнейший этап развития оперетты определили венгерские композиторы Легар и Кальман, для которых Вена стала второй родиной. Продолжив традицию, они внесли в искусство оперетты новые черты — обогатили музыкальную драматургию, ввели систему лейтмотивов... В их творчестве сплелись влияния бытовой австрийской и венгерской музыки. Наиболее ярок венгерский национальный элемент в творчестве Кальмана. Хотя он широко использует также ритмы окружающей его бытовой музыки — марша, мазурки, танго, фокстрота, входившего в моду шимми и, конечно, вальса, но даже в музыку различного национального происхождения композитор умудряется вплести венгерский орнамент (вспомним танго из «Фиалки Монмартра» и «Дьявольского наездника»). А знаменитый венский вальс претерпевает у Кальмана коренное изменение. Композитор предпочитает медленный, лирический, грустный вальс (так называемый «*vals triste*»), часто вальс-бостон, без ударной третьей доли в аккомпанементе

(вспомним первую песню Пали Рача в «Цыгане-премьере», начало знаменитой песни мистера Икса в «Принцессе цирка», среднюю часть дуэта Сильвы и Эдвина из первого действия «Сильвы» — «Можно часто увлекаться» и припев из их дуэта во втором акте — «Помнишь ли ты...»).

Кальман создал большое количество так называемых «шлягерных» вальсов, и все они разные, не похожие друг на друга — каждый со своим эмоциональным содержанием. Примеров здесь множество — если песня Пали Рача («Цыган-премьер»), начинающаяся со стонущих, «щемящих» секундных интонаций, сразу вводит в драматическое настроение сцены, то песня-вальс мистера Икса («Принцесса цирка») поначалу спокойно-повествовательная, развиваясь, обретает остродраматический характер, соответствующий взволнованному рассказу героя. Лирически обаятелен по музыке мелодичный вальс-дуэт Сильвы и Эдвина из первого акта оперетты. А как различны по своему характеру и настроению оба лирических вальса в первом действии «Голландочки»! И как не похожи они на изысканно-томный медленный вальс первого действия «Баядеры» (из песни Одетты «Рампы огни»). Весьма отличается от них эффектный, блестящий венский вальс, передающий увлекательную стихию этого танца в дуэте Сари и Гастона из второго действия «Цыгана-премьера»...

В своих сочинениях Кальман отдает дань музыке венгерских цыган-скрипачей. Напомним: главный герой его ранней оперетты — цыганский скрипач, оперетта так и называется «Цыган-премьер» (кто знает, может быть, у Кальмана, как и у Ференца Листа, была тоже встреча со своим Яношем Бихари, — талантливым цыганским скрипачом-самоучкой, как известно оказавшим большое влияние на творчество Листа). Интересовала цыганская тема и Легара (оперетта «Цыганская любовь»). Но цыганский элемент в творчестве венгерских опереточных композиторов — тема для специальной статьи. Подытоживая первые наблюдения, отметим, что музыка И. Кальмана имеет свои корни в венгерском фольклоре — из народных песен и танцевальных мелодий композитор черпает интонации, ритмы, заимствует характер исполнения... В более зрелом творчестве композитора, начиная с «Сильвы», эта особенность становится в его

музыке все отчетливее и ярче (например, «Дьявольский наездник», поставленный в 1932 году, почти весь создан на венгерском народном музыкальном материале). Кальман, безусловно, впитал и влияние итальянского оперного веризма (как и веристы не могли пройти мимо успеха новой венской оперетты). Отсюда — яркий мелодизм его оперетт, обостренная эмоциональность музыки, особенности оркестровки и гармонического языка.

Во всем этом — своеобразие музыки оперетт Кальмана, которая прочно вошла в быт, стала подлинно народной.

Общеизвестна популярность лучших опереточных произведений композитора — их мелодии стали достоянием многих народов, они на слуху у миллионов людей.

Тщательнейшая разработка композитором нюансов в своих партитурах также отражает дух и характер народного исполнительского искусства. Она обязывает режиссеров и артистов к более вдумчивому, ответственному прочтению оперетт венгерского мастера.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

В. САВРАНСКИЙ. Имре Кальман . . . . .	3
И. КАЛЬМАН. Мой путь в оперетту . . . . .	56
И. КАЛЬМАН. Мои друзья	
Отец, мать, сестры . . . . .	110
Карчаг, Савадж, Шульц . . . . .	112
Эрих Мюллер . . . . .	113
Либреттисты . . . . .	114
Венские друзья . . . . .	115
Мой друг Губерт . . . . .	115
И. КАЛЬМАН. Как возникают оперетты . . . . .	119
В. КАЛЬМАН. Из книги «Моя жизнь с Эммерихом Кальманом»	
Наша первая встреча . . . . .	121
1928—1938 годы. Слава и любовь . . . . .	149
1938—1939 годы. Бегство . . . . .	151
1939—1949 годы. Америка . . . . .	153
1949—1953 годы. Возвращение и смерть в Париже . . . . .	158
Р. ОСТЕРРАЙХЕР. Кальман в личной жизни.	
Подробности, рассказанные его детьми Чарли и Лили . . . . .	162
Р. ОСТЕРРАЙХЕР. Кальман переходит границу . . . . .	170
Г. АРНОЛЬД. Значение Кальмана в истории оперетты	172
1. Кальман и венгерская оперетта . . . . .	172
2. Кальман и его место в мировой опе- ретте . . . . .	175
К. ПЕТРОВА. О некоторых особенностях музыки Имре Кальмана . . . . .	184

