

С. ПАВЛИШИН

А РН О Л Ъ Д
Ш Ш Ш Е Н Б Е Р Г

К

С. ПАВЛИШИН

Арнольд Шёнберг

МОНОГРАФИЯ



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«КОМПОЗИТОР»

МОСКВА
2001



Арнольд Шёнберг, автопортрет. (Копия, написанная с оригинала или воссозданная по памяти Альбаном Бергом).

ББК 85.312(2)
П-12

Павлишин С.

П-12 Арнольд Шёнберг: Монография. — М.:
Композитор, 2001 — 480 с., ил.
ISBN 5-85285-217-1

Монография посвящена жизни и творчеству одного из крупнейших композиторов XX в. — главы новой венской школы, педагога, теоретика, дирижера и художника Арнольда Шёнберга.

П 4905000000-045
082(02)-2001 Без объявл.

ББК 85.312(2)

ISBN 5-85285-217-1

© Стефания Павлишин, 2001 г.
© Издательский Дом «Композитор», 2001 г.



Введение

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

Имя Арнольда Шёнберга — одно из самых известных в истории музыки XX в. В его личности и творчестве сконцентрировались наиболее характерные черты современной культуры Запада, ее глубокие, неразрешимые противоречия: с одной стороны, новаторские устремления выдающегося таланта, с другой — эстетический тупик. Общеизвестна роль Шёнберга как теоретика, сформулировавшего законы додекафонной техники, а также композитора, который первым воплотил в жизнь принципы додекафонии. Сегодня разве лишь крайне консервативные музыканты станут отрицать его значение в музыкальном искусстве нашего времени. Как бы не относиться к личности и наследию этого композитора, надо признать всемирный резонанс его учения. Значительно сложнее судьба его произведений, которые были главной целью творца.

Историческая роль Шёнберга давно вышла за рамки его признания как основоположника так называемой «нововенской школы», к которой принадлежат, прежде всего, А. Берг и А. Веберн. В послевоенное 20-летие серийная техника Шёнберга переросла в сериальную, а затем в пуантилизм. Другие проявления авангардистской музыки также можно найти в эмбриональном виде у Шёнберга: таковы его принцип «тембровой мелодии» и стремление к созданию «синтетических» произведений, что впоследствии отчасти воплотилось в сонористической и «пространственной» музыке.

Если некоторые западные авангардисты восприняли именно крайние выводы из теории Шёнберга, то другие, в том числе выдающиеся композиторы, приспособили ее к своему собственному стилю и эстетике. Как наиболее характерные примеры можно привести произведения Стравинского и некоторых представителей национальных музыкальных культур бывшего СССР.

Отношение к Шёнбергу как к постоянно нарушающему устоявшиеся музыкальные законы новатору, атоналисту и додекафонисту претерпело сложную историю развития. Только в перспективе времени стало возможным объективно оценить его наследие и деятельность, его облик как человека и художника.

Свой более чем 50-летний творческий путь сам композитор определял как беспрестанную борьбу. Начав его накануне XX в., композитор до конца своих дней считал себя непризнанным и непонятым. Причиной этого был прежде всего тот факт, что на протяжении многих лет неизменной оставалась противоречивость всего того, что касалось Шёнберга — его метода сочинения, творчества и самой индивидуальности. Эти грани личности и деятельности композитора безусловно связаны с историческими особенностями его эпохи, со сложностью политической и культурной жизни Германии и всей Европы.

Не случайно самые большие возражения вызывают именно эстетические взгляды Шёнберга. Истоки его художественного мировоззрения находятся в позднем романтизме конца XIX в. и в бунтарском экспрессионизме начала XX. И вот, свое глубоко убежденное отношение к музыке как средству воплощения чувств композитор в произведениях зрелого периода творчества соединил с техникой, отражающей рационализм нового времени. Отсюда упреки и со стороны авангардистов, и представителей «умеренного» искусства в непоследовательности его мышления. Объективную оценку получила лишь сформулированная Шёнбергом серийная техника, с той оговоркой, что своему полному и окончательному виду она обязана Веберну.

Наиболее полно противоречия взглядов Шёнберга отразились в его творчестве: скомбинированная им самим

техника сковала присущую ему в высшей степени эмоциональность. Это неудивительно — ведь Шёнберг стремился согласовать, пожалуй, самую рационалистическую музыкальную теорию с внутренней содержательностью музыки. В целом можно сказать, что одних слушателей отталкивает в произведениях Шёнберга чрезмерный интеллектуализм, других — преувеличенная эмоциональность. Нельзя утверждать, что даже наличие содержательности всегда способно увлечь слушателей его творчеством. Многим, причем характерным произведениям Шёнберга всех периодов, присуща столь гиперболизированная выразительность, что они вызывают ощущение ужаса, тревоги; они принадлежат уже к крайним проявлениям экспрессионизма. Но именно поэтому они достаточно точно выражают дух эпохи, являются ее зеркалом, как выразился один из ближайших друзей и учеников Шёнберга — Г. Эйслер. Неоспоримо, что ни одно из произведений Шёнберга не находится в ряду таких популярных опусов, как опера «Воццек» Берга (кстати, не додекафонное сочинение), его Скрипичный концерт или «Лирическая сюита». Это можно понять, поскольку в стилевом отношении Берг сегодня воспринимается почти как романтик. Показательно, однако, что даже значительно менее доступные для слушательского восприятия сочинения Веберна чаще исполняются и вызывают больший интерес специалистов, чем наследие Шёнберга. Это произошло благодаря послевоенным авангардистам, горячим приверженцам и популяризаторам музыки Веберна.

Творчеству Шёнберга еще не уделено достаточного внимания, даже если иметь в виду чисто познавательные цели. В 1913 г. ярко романтические «Песни Гурре» снискали композитору славу. Постановка в наше время оперы «Моисей и Аарон», «Лунного Пьеро», исполнение Вариаций ор. 31 и ряда других произведений доказывают, что не только тональные сочинения композитора могут пользоваться успехом у слушателей. Детального исследования заслуживают также теоретические труды Шёнберга, тем более что многие из них используются в учебной практике, в творческом переосмыслении применяется серийная техника.

Но главное и наиболее существенное для оценки Шёнберга — это увидеть в нем большого и искреннего творца, художника и человека, нередко ошибающегося, но убежденного в правоте своих устремлений и непреклонно воплощающего их в своей многогранной деятельности.

Как писал И. Соллертинский, «...даже заблуждения таких крупных творцов, как Шёнберг, глубоко интересны и поучительны...» (15, с. 7). Выдающийся музыковед верно подметил некоторые существенные стороны облика композитора. «Шёнберг глубокий, серьезный и прямолинейно-честный музыкант, — писал он, — чуждый рекламе, никогда не уступающий моде и все времядвигающийся против течения к поставленной цели. От футуризма его принципиально отличает отсутствие какого бы то ни было намека на нигилистическое отношение к музыкальной культуре прошлого...» (15, с. 6).

Называя Шёнберга одним из величайших изобретателей в музыке, Соллертинский уже в начале 30-х гг. сумел в целом довольно трезво определить его роль в искусстве. «И если полифоническое искусство Шёнберга и его двенадцатитоновая система никоим образом не могут претендовать на монополию в подлинной, а не гипотетической музыке будущего, — писал он, — то во всяком случае они должны быть признаны как один из интереснейших частных случаев решения проблемы — раздвижения границ музыкального языка...» (15, с. 50).

В настоящее время изучение наследия Шёнберга необходимо для его объективной и, по возможности, полной эстетико-исторической оценки.



ЛИЧНОСТЬ АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА.

Глава 1. ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Эпоха, в которую жил Арнольд Шёнберг, оказалась очень сложной, в особенности для искусства. Жизнь композитора протекала в основном в Австрии, а в зрелые годы — в Германии, стране, которая к 30-м гг. нашего столетия пришла к фашизму. В последние 18 лет жизни, которые он провел в эмиграции в Соединенных Штатах Америки, Шёнберг отразил в своем творчестве традиции немецкой музыкальной культуры, а также впечатления и переживания, связанные с судьбой его родины.

Наиболее тесными узами Шёнберг был соединен с Германией, о чем он сам неоднократно говорил и что настойчиво подчеркивал. Кроме эпизодического пребывания в Берлине в 1902–1903 гг., композитор провел там самые важные и зрелые годы своего творчества: 1911–1915 и 1926–1933. Именно тогда он создал большинство самых значительных произведений и сформулировал свою систему музыкального мышления. Таким образом, Шёнберг попал в условия наиболее сложного для того времени в Европе политического уклада, в круговорот общественных и художественных событий.

Хотя Шёнберга отличала исключительная волевая целенаправленность, его мировоззрение складывалось в сложную эпоху на рубеже двух веков и не могло избежать влияния модной тогда в Германии философии. При внешнем стремлении к положительным идеалам Шёнберг порой (не всегда сознательно) исповедовал противоречивые взгля-

ды. Причиной этого было идеалистическое миропонимание, что выявилось, в частности, в склонности к религиозности и кантианству. Однако господствующее в Германии откровенно милитаристски направленное мироощущение оказалось Шёнбергу совершенно чуждым. Достаточно сказать, что оно было расистским. Композитор происходил из мелкобуржуазной, но интеллигентной еврейской купеческой среды, тянувшейся к немецкой культуре и болезненно переживающей все возрастающие враждебность и отчужденность ее официальных представителей.

Арнольд Шёнберг был очень сложной натурой, многогранной и вряд ли подходящей для однозначного положительного определения. Но важно, что он являлся человеком, питавшим глубокий интерес к окружающей его жизни, чутко реагировавшим на общественные и художественные события. Связав себя теснейшим образом с немецкой культурой, Шёнберг проявил разносторонность своего таланта в обращении, хотя и не с одинаковым успехом, к музыке, литературе и живописи. Особо следует подчеркнуть его склонность к философии и философствованию. Естественное, что реакция на окружающие события обуславливалась и ограничивалась мировоззрением композитора. Художественная среда, в которой он вращался, была верным отпечатком времени — рубежа веков. В его творчестве также можно увидеть типические черты эпохи; если он и отражал ее односторонне, то это следует считать характерной особенностью философии и культуры данного периода. Пессимистичность восприятия свидетельствовала именно о его безразличии к происходящему, а смотреть оптимистически в будущее тогда умели на Западе лишь немногие художники.

Разносторонние интересы композитора и его взгляды нашли воплощение в его литературном творчестве. Шёнберг оставил огромное эпистолярное наследие — ценный материал для познания личности художника, а также его творчества. Одних писем композитора сохранилось около 3000 благодаря тому, что он всегда оставлял у себя копии. Он вел также дневник. Кроме того, композитор напи-

сал более двухсот статей, заметок, предисловий к произведениям, выступал с лекциями и докладами, в том числе на радио по вопросам эстетики и музыкальной теории. В музыкально-литературном наследии Шёнберга можно встретить размышления о литературе и живописи, о политике и обществе¹. Композитор писал также тексты к собственным произведениям и оригинальные литературные сочинения.

Статьи Шёнберга, выходящие за рамки искусства, объединены в «Моих теориях». Перечислим наиболее примечательные из них: «Власть, большинство, фашизм», «Волнения в Вене» (1922, 1928), «Обуржуазивание пролетариата» (1923). Здесь же — «Гений», «Животные», «Температура и пульс», «У глазного врача», «Болезни» (основной мыслью последней статьи является необходимость научиться правильно определять симптомы своих болезней). Как видно, Шёнберг обращается и к сфере политики, социальным вопросам и даже к медицине. Прямо поражаешься этой — трудно определить — всесторонности или же «всеядности» автора.

Большинство работ, по крайней мере их заглавия, свидетельствуют не только о живом уме Шёнберга, но и о его активном интересе к жизни, даже о демократичности его взглядов. И вместе с тем он очень непоследователен в своих суждениях.

Основой общественных взглядов Шёнберга, если полагаться на его собственные слова, следовало бы считать аполитичность. Он постоянно подчеркивал необходимость свободы художника, отмежевания его от политики. Характерно его высказывание в одном из писем 1928 г.: «Я нисколько не забочусь об интригах и т. п. и никоим образом не разрешаю привязать себя к какой-либо партии». Переписываясь с художником В. Кандинским в 1923 г., Шёнберг подчеркивал, что он далек как от коммунизма, так и от сионизма. Такие же взгляды композитор продолжал высказывать в последние годы своей жизни. В 1948 г. он писал: «Не стоит связывать себя с идеалами какой бы то ни было существующей партии. Все эти идеалы не выдер-

живают строгой проверки. Для нас, живущих в музыке, нет места в политике, и мы должны считать ее чем-то чуждым. Мы аполитичны... и по крайней мере должны молча оставаться на заднем плане» (50).

Действительно, даже литературные сочинения Шёнберга, опирающиеся на библейские мотивы легендарного прошлого еврейского народа, служат цели обобщенного выражения гуманизма. В высказываниях композитора по поводу этих произведений заметна претензия на решение общечеловеческих проблем, хотя он подходил к ним с религиозно-философской точки зрения. Глубоко пессимистичная постановка вопроса конфликта личности и массы отражала не только эстетические принципы экспрессионизма, но и реальную действительность предфашистской Германии.

Например, герой литературной драмы Шёнберга «Библейский путь» ведет евреев в некую вымышленную африканскую страну, но препятствием в достижении цели становится осознание им собственного несовершенства, разочарование человеческой личности, и герой сам ищет мученической смерти. Значительно глубже и последовательнее выражает композитор свое кредо в опере «Моисей и Аарон», в которой вообще нашли отражение многие волнующие его мысли. О попытках осуществления «своей» философии в творчестве он писал поэту Р. Демелю в связи с созданием «Лестницы Иакова», акцентируя при этом религиозный аспект этого произведения. Шёнберг был глубоко верующим человеком, и порой его религиозность сочеталась с идеями о необходимости защиты еврейской нации — тенденция, усилившаяся с наступлением фашизма.

Так, возвращение композитора в 1933 г. в Париже в иудейскую веру было актом демонстративного протеста после его увольнения из Берлинской Академии искусств. Вспомним, что и Б. Барток носился в то время с подобным намерением, чтобы доказать таким образом свою солидарность с дискриминируемым народом. Практически эти действия не имели общественного резонанса, и бесполезность подобного пассивного сопротивления очевид-

на. Но Шёнберг был искренне убежден в значимости такого способа борьбы с реакционными силами, и можно лишь удивляться его настойчивости в осуществлении этой цели.

Между тем последовательности не доставало композитору и в его оценке коммунизма: с наступлением фашизма в Германии он то носился с мыслью о переезде в Советский Союз, то отрицательно высказывался о самой идее коммунизма. Из писем Шёнберга видно, что такое мнение было почерпнуто им из официальной прессы и от окружения. Нередко он бурно реагировал на актуальные события, сердился, возмущался и иронизировал по поводу враждебного, а в действительности — непонятного ему.

Характерным примером может служить отношение Шёнберга к Г. Эйслеру после вступления последнего в ряды борцов за коммунизм. Необходимо напомнить, что [Эйслер был одним из любимейших учеников Шёнберга и, в свою очередь, глубоко почитал своего учителя. Что же касается Шёнберга, то он даже в 1945 г. среди лучших своих учеников называл Берга, Веберна и Эйслера.] Свой разрыв с Эйслером в 1926 г. Шёнберг переживал очень болезненно, считал его поступок изменой и в то же время делал попытки восстановить прежние отношения. Тем не менее Шёнберг даже не пытался понять убеждения Эйслера, считая их ненужной позой. Со своей стороны, Эйслер избегал затрагивать социальные проблемы в беседах с учителем даже в период их нового сближения в эмиграции, но в то время они стали единомышленниками в осуждении фашизма. Новая почва для дискуссии возникла лишь тогда, когда Эйслер по требованию комиссии по расследованию антиамериканской деятельности был вынужден покинуть США. В одном из писем 1947 г., проявляя живой интерес к творчеству Эйслера, Шёнберг вместе с тем иронически спрашивал, продолжает ли он заниматься «теориями улучшения мира».

В этом смысле примечательно также мнение Шёнберга о Шостаковиче. Он признавал выдающийся талант советского композитора, однако отмечал как его слабость тот факт, что он разрешил политике влиять на себя. И все

же Шёнберг был слишком честной натурой, чтобы не уважать людей с сильными убеждениями. Так, об Эйслере он говорил, что тот был единственным независимым умом среди его учеников.

Отношение Шёнберга к коммунизму обозначено также в упомянутых письмах к Кандинскому. Композитор писал: «Я не являюсь пацифистом, ибо войны неизбежны. Буржуазия стала неспособной к борьбе, а из глубин человечества вышли бедные и сильные элементы. Являются ли все евреи коммунистами? Я — нет, поскольку в мире не существует вещей для всех людей, а только для 1/10...»² В статье «Обуржуазивание пролетариата» и в переписке с Эйслером Шёнберг высказал мысль, что с обогащением человек перестает быть социалистом.

Во всех такого рода высказываниях Шёнберга нужно видеть их причины — личные или общественные. Он был человеком очень самолюбивым, склонным к эгоцентризму. Так, его антидемократичные реплики были непосредственно вызваны пренебрежительным отношением к нему социал-демократической прессы. Но если он, с другой стороны, расхваливает аристократию, то имеет в виду лишь одно определенное лицо — мецената Донауэшингенского фестиваля, на котором исполнялись его произведения. Факт присоединения Шёнберга к недоброжелательной, мещански-наивной оценке коммунизма официальной прессой и окружением композитора в большой степени объясняется нападками фашистов, приписывавших всем евреям «коммунизм». Вообще, его отвращение к политике и партиям обострилось именно под впечатлением действий немецких шовинистов, а затем гитлеровцев. «Я не хочу быть больше (как до войны), — писал он в 1923 г., — жертвой политиков, пристрастие которых к скандалам не остановится перед настоящим искусством, не разрешу больше выносить мою шкуру на базар, как тогда...» Он отмечал, что со временем «потерял интерес к политике». С другой стороны, характерно, что после заверений Кандинского о его непричастности к коммунизму, Шёнберг в этом же письме на нескольких страницах описывает мрак гит-

леризма, целью которого являются «варфоломеевские ночи», предсказывает, что антисемитизм приведет к насилию. Нужно учесть, что об этом Шёнберг писал уже в 1923 г. Вообще, композитор удивительно рано предвидел путь фашизма и предостерегал от опасности его разрастания. В 1935 г. в письме к А. Бергу уже из США композитор выражал опасение, что в Австрии фашизм займет такое же господствующее положение в государственной идеологии, как в Германии.

Таким образом, очевидна двойственность его взглядов на общество: чуткость реакции на события окружающей жизни соединяется с отвращением к политической деятельности. В этих своих взглядах Шёнберг был не одинок. Целесообразность политической активности людей искусства отрицало большинство их западноевропейских представителей.

И все же художники этого переломного времени, тянувшиеся ко всему прогрессивному в искусстве и общественном устройстве, были людьми, убеждения и образ жизни которых уже совсем отошли от мещанских идеалов и находились вне господствующего мировосприятия. Больше того, отрешенность людей искусства от мещанской среды не носила уже печати романтизма, как в прошлом веке, а была результатом стремления к положительному социальному идеалу. Известно, например, что не только Эйслер, но и другие ученики Шёнберга активно содействовали демократизации музыкального искусства. С искренним увлечением и самоотверженностью сотрудничал с рабочими хоровыми коллективами Веберн. Сам Шёнберг сталкивался с этим видом деятельности эпизодически. Однако непонимание многими художниками (в их числе и Шёнбергом) общественных сдвигов и неосведомленность их в вопросах политики выливались в трагические внутренние противоречия и разочарования и усугубляли их пессимизм. Отсюда — часто провозглашаемая Шёнбергом «тоска по покою».

Шёнберг не строил свою систему взглядов на определенной философской основе и не высказывался по данно-

му поводу. Однако причиной этого не было отсутствие интереса к философской проблематике, а напротив — в претензии композитора самому быть философом и высказывать свои философские взгляды. Можно встретиться с определением его философии как теософической — склонности к духовному в широком понимании, к основе мудрости всех великих старых и новых культур³.

Наиболее органично, хотя очень непоследовательно и даже сумбурно, Шёнберг впитал философские теории от Канта до Фрейда, Риккерта, Гуссерля и т. п. Просто невозможно дифференцировать эти «школы» в мировоззрении Шёнберга, тем более что он вряд ли изучал их специально, как философию, воспринимая их прежде всего в аспекте эстетики, сквозь призму современных ему направлений в искусстве. В применении к искусству, а чаще всего конкретно к музыке, мы встретимся с преломлением идеалистических философских взглядов во многих высказываниях композитора.

Выдвижение Шёнбергом на первый план художественной интуиции сближает его с теоретиком «чистого искусства» Бергсоном, хотя первоначальной исходной точкой в этом вопросе также явилась философия Канта. Из некоторых, чуждых ему по своей концепции философских учений Шёнберг заимствовал отдельные положения. Так произошло с «иерархией типов личностей» Шеллера, отраженной Шёнбергом в религиозно-философской оратории на собственный текст — «Лестнице Иакова».

Воплощение лозунга позитивистов о «надпартийности» мы тоже можем найти у композитора. Но вряд ли он думал о применении этого модного в его время тезиса в философском смысле — «чтобы подняться над материализмом и идеализмом». Как мы уже видели, он стал «надпартийным» только из-за социально-политической обстановки, наблюдая грызню и непринципиальность мелкобуржуазных партий, а нередко и проявления ненависти к нему лично. Однако в эпоху, когда жил Шёнберг, и для такого человека, как он, отсутствие интереса к действительности было возможным лишь на словах. Чрезвычайно живая и

отзывчивая натура художника непосредственнейшим образом реагировала на окружающее.

Ум Шёнберга удивлял сочетанием рационального и подсознательного. Однако, как художник по натуре, он постоянно тяготел к эмоциональному искусству, которое (хотя бы путем «самовыражения») отражало психологию человека, порожденного современным обществом со всеми его трагическими противоречиями. Именно особенностями эпохи объясняется влечение глубоко воспринимающих и переживающих деятелей искусства к экспрессионизму. Многие западные художники искренне считали себя бунтарями, разрушителями устоев общества и новаторами в искусстве. Отчасти это относится также к Шёнбергу. Мы должны оценить и то отвращение, которое зачастую испытывали к мещанству и — правда, в извращенной, болезненной форме выражали представители экспрессионизма, символизма и прочих «измов», особенно в начале развития этих течений. В их творчестве наблюдалась борьба нигилистических и жизнеспособных начал. Хотя господствующей в их искусстве оставалась субъективно-мистическая и условно-фантастическая тематика, официальные круги с опаской, враждебно встретили появление новых группировок, расценивая даже их как «крамолу», как посягательство на устои общества.

Против «вырожденческого» искусства и с предложением «оздоровить» его выступали Ницше (хотя на деле он был типичный декадент) и представители официально-искусства. Последние были певцами расизма и шовинизма, прославляли войны и колониальную политику. С некоторыми представителями новых течений их сближала проповедь индивидуализма и аморальности, но они были несравнимо агрессивнее. Эти факты являются своеобразным свидетельством крайнего консерватизма защитников господствующего строя. Даже истерический «бунт» экспрессионистов говорит нам о том, насколько невыносимой, противоестественной, враждебной человеку и искусству стала общественная атмосфера на рубеже веков.

В своем творчестве Шёнберг выражал кризис современной ему культуры, ее эстетики. Разрушительные тен-

денции были характерны не для него одного; по-настоящему мыслящие художники ощущали окаменелость и неспособность к отражению действительности творческих формул прошлого. Официальное искусство под внешней оболочкой реализма содержало пошлость, и протест целого ряда модернистов был направлен именно против нее. Однако критика прошлого и деструктивное отношение к нему были ограничены пессимистическим философским мировоззрением, априорным признанием непреодолимости того, против чего протестует художник.

В особенности у Шёнберга в его выражении отрицания ощущается романтическое неприятие действительности. Понимание им нового, иного в философско-эстетической (не композиционно-технической!) сфере совершенно абстрактно, неопределенно, метафизично. Вместе с тем у Шёнберга ощущалась, несмотря на всю внешнюю устремленность к разрыву с прошлым, внутренняя тоска по нему, которая отражала постоянно преследующие его воспоминания о юношеских, пусть отвлеченных, но все же животворных порывах, тоску по былым надеждам тем более сильную, что они оборачивались все новыми разочарованиями. Упорное отрицание действительности, несмотря на признание ее неизбежной и безвыходной, пессимистичное признание возможности лучшего будущего разве только в потусторонней жизни — являются чисто романтическими чертами. Романтизм в музыке композитора выражается в господстве в ней программности, сгущенного психологизма, иррационализма, наконец, в некоторых особенностях музыкального языка.

Эстетика Шёнберга — это эстетика экспрессионизма, возникшая на базе позднего романтизма. Романтическое отрицание действительности в экспрессионизме, на первый взгляд, обогащается реалистическими чертами. Однако отражение атмосферы эпохи столь страшно и сопровождается столь основательным разрушением всех надежд и идеалов, что экспрессионизм становится носителем философии самоуничтожения. Хотя произведения данного направления и воплощают крик искалеченной, раздавлен-

ной обществом личности, главным при этом является противопоставление индивидуальности всему чуждому и враждебному ей обществу.

Нет сомнения, что провозглашаемый в искусстве лозунг «бунтарства», «абсолютной свободы» связан с анархизмом, с индивидуалистической идеологией. Не следует, однако, упрощать процесс перехода самих художников на антиреалистические позиции. Именно по причине оппозиции современной действительности их творчество впитывало элементы жизненной правды и гуманизма. Внутренняя противоречивость и столкновение противоположных начал содействовали постепенному преодолению у многих крупных представителей искусства формалистически-субъективистских концепций. Ряд художников постепенно от смутных антифилистерских настроений перешли к сознательному социальному протесту, а впоследствии к выступлениям против фашизма. Однако трагедия одиночества многих из этих художников состояла в том, что к тому моменту, когда они вступили в фазу своей политико-общественной зрелости, их творческий метод, художественная система уже сложились. В основе своей данный метод был все же стихийно-нигилистическим, воплощал всю неопределенность их субъективно-бунтарских порывов.

В некоторой степени примером могут служить отдельные произведения последнего этапа творчества Шёнберга. В экспрессионистских произведениях композитора нельзя не заметить его устремленности к идеалу: ведь он хотел выразить то, что его глубоко волновало. Разумеется, Шёнберг не стремился к объективному освещению исторического процесса, к взвешенной политической оценке. Когда он, один из ярчайших представителей экспрессионизма в музыке, вообще интересуется реальной действительностью, то лишь в философском плане раскрывает язвы общества. Его воплощение общественных проблем ограничивается субъективистской исходной позицией, абстрактным гуманизмом. Это относится даже к такому потрясающему документу о злодеяниях фашизма, как кантата «Уцелевший из Варшавы».

На Шёнберга повлияло его воспитание, а затем формировавшиеся именно в годы юности композитора новые течения в искусстве. Он никогда не был апологетом официального искусства, и это стало особенно ясно накануне первой мировой войны и позднее. При всей односторонности взглядов композитора, очевидно его постоянное стремление к общественному прогрессу, к справедливости. Показательно, что при всем эгоцентризме, он никогда не абсолютизировал субъективно-произвольное в искусстве.

Одно время композитор даже мечтал об интернациональной музыке. После первой мировой войны он писал: «Никто так страстно, как я, не мечтает об установлении равенства в царстве духа, ибо никому так, как мне, не было бы большей отрадой знать, что здесь и там люди отличаются только способом выражения, если я им предлагаю то, что для них так же свято, как и для меня... Я думаю, что те, кого сознание принуждает возобновить интернациональный дух, должны прежде всего ясно отмежеваться путем резкого протеста от милитаристских выходов в интеллектуальной сфере (если они сами себя не могут ни в чем упрекнуть)» (50)⁴.

Судя по этой цитате, Шёнберг может показаться человеком самых передовых взглядов; но, вероятно, он не был бы самим собой, если бы почти во всех его высказываниях не скрывались противоречия. Самое главное — это ограниченность шёнберговского интернационализма, требование его только для Германии. «Все было сделано для того, чтобы уничтожить интернациональное, насколько оно касается Германии, — продолжает он. — Французская музыка исполнялась во время войны в Германии, но не знаю, говорил ли кто-нибудь о Мане́ или Верлене так, как Сен-Санс о Вагнере»⁵.

Это высказывание Шёнберга на данную тему не единично. Он был непоколебимым апологетом немецкой музыки — вот почему крайне болезненно переживал вынужденное отлучение от германской культуры. Если недоброжелательное отношение французов к немецкой музыке во время войны понятно с позиций французского патриотиз-

ма, то никак нельзя согласиться с тенденциозностью статьи Шёнберга «Национальная музыка». В ней он утверждает, что гармония Дебюсси опирается на вагнеровскую, поэтому многое, характерное для гармонии Дебюсси, было независимо от него найдено в Германии⁶. Далее Шёнберг констатирует, что борьба, которая велась во время войны против немецкой музыки, была в первую очередь войной против его музыки.

Как мы видим, весьма трудно сделать вывод о целом общественном облике Шёнберга. Зато неоспоримой является его неутомимая активность, стремление делом и советом принимать участие в публичной музыкальной жизни.

Близкие композитору люди, в особенности его ученики, отмечают, что он ни в какой мере не представлял тип отшельника, замкнутого в себе художника. Общение с людьми было для него потребностью, находить отклик в их сердцах — его самым горячим желанием. Не случайно преподавание заполняло большую часть его жизни и ему он отдавал больше сил и времени, чем собственному творчеству. Конечно, непосредственная причина этого — необходимость заработка, но Шёнберг был по-настоящему страстным, восторженным и даже, по воспоминаниям тесно общавшихся с ним музыкантов, «околдовывающим» учителем и сильной личностью. Ведь не случайно Ганс Эйслер шагал к нему на урок по пять миль в снежную зиму к 8 утра. Показательно, что все ученики Шёнберга увлекались, хотя бы на время, додекафонией, между тем он ее не преподавал. Все они сохранили дружеские чувства и уважение к своему учителю. В некоторой мере Шёнберг стремился и умел создавать вокруг себя также некую таинственную, мистическую атмосферу «средневекового мага». Многие ученики, занимавшиеся с ним даже очень непродолжительное время, отмечали непреходящее влияние выдающегося музыканта. }

Главное состояло, очевидно, не в таинственности, а в действительно самоотверженной работе композитора со своими учениками, а также в его искренней, чуткой заботе

об их творчестве и личной жизни. В послесловии к своему «Учению о гармонии» Шёнберг резко восстает против равнодушного учителя, который просто говорит «то, что знает» и таким образом слишком мало влияет на своих учеников. Активность должна исходить от учителя; его неугомонность должна заражать студентов. «Активность, которая исходит от учителя, возвращается опять к нему. Также в этом смысле я научился тому, что изложено в этой книге, от моих учеников» (53, р. 336).

Зная обычную самоуверенность Шёнберга, его изречение можно понять только как осознание им правильности методики преподавания, как доказательство, что он был настоящим, прирожденным педагогом. Он постоянно помогал своим ученикам и не только в период занятий с ними; вся его переписка насыщена хлопотами об их устройстве на работу, об исполнении произведений. Когда дело касалось его учеников, совершенно исчезала самовлюбленность композитора. Огорченный невключением произведений Веберна в программу Международного музыкального фестиваля, Шёнберг заявил, что Веберн — одно из наиболее своеобразных явлений музыкальной жизни. Шёнберг считал его также замечательным, недооцененным дирижером и музыкальным руководителем. В то же время Шёнберга волнует слабое здоровье Веберна. В 1935 г. Шёнберг хотел устроить его в Джульярдскую школу в Нью-Йорке, но кандидатура Веберна не была утверждена. Еще пребывая в Германии, Шёнберг был возмущен, что ни Бергу, ни Веберну не предоставляли профессуру в Берлинской Академии искусств и, наконец, помог А. Бергу стать ее членом, однако кандидатуру Веберна ему так и не удалось продвинуть.

Было время, когда Шёнберг не стыдился упрасивать меценатов и унижаться перед ними, лишь бы получить поддержку для бедствующей семьи Веберна. Сохранились письма по этому поводу к богатым «друзьям музыки» из Швейцарии и Голландии. Особенно часто Шёнберг хлопотал об исполнении произведений Берга и Веберна и всячески рекомендовал их. Так, например, он писал о Пасса-

кальи ор. 1 Веберна, что она напечатана в «Universal Edition», исполнялась без отрицательной реакции и не так «опасна». Он пропагандировал и «модернистские» произведения Веберна и Берга. Это продолжалось и после смерти обоих.]

[В переписке Шёнберга с учениками имел место также постоянный обмен мнениями о произведениях. Больше всего он высказывался по поводу двух, создаваемых на протяжении долгих лет сочинений — оперы «Моисей и Аарон» и кантаты «Лестница Иакова». Берг и Веберн принимали даже участие в переработках произведений Шёнберга (например, Квартета *fis-moll*). С другой стороны, это он поддержал идею Берга напечатать клавир «Воццека» на собственные средства, что, правда, осуществилось лишь при денежной поддержке Альмы Малер, вдовы композитора, организовавшей специальный фонд его имени (раньше им пользовался также Шёнберг). Вскоре опера «Воцтек» стала самым репертуарным из атональных опусов. В 30-е гг. Шёнберг проанализировал Квартет Веберна и восторженно отзывался о нем, а также об арии «Вино» Берга (50)⁷. Они отвечали таким же вниманием к его произведениям.

[Шёнберг заботился не только об этих двух самых близких своих последователях: в 1923 г. композитор рекомендовал гамбургскому меценату своего ученика Й. Руфера; в 1922-м послал меценатке Гольдбекер «двух юных музыкантов [Эйслера и Ранкля. — С. П.], которые так же бедны, как талантливы, так же огненны, как полны чувства, так же умны, как одарены фантазией». О своих хлопотах, правда, не принесших материальной пользы, поскольку меценатка не знала о размерах денежной инфляции в Австрии и предоставленная ею сумма оказалась ничтожной, Шёнберг писал также Эйслеру. В 1924 г. он предложил Фонду американской помощи художественной интеллигенции Европы кандидатуры Берга, Веберна и Хауэра. Необходимо иметь в виду, что последний был соперником Шёнберга, претендентом на первенство в изобретении додекафонии! В том же году гонорар за статью, печатавшую-

юся в Париже, композитор предназначил для помощи австрийским художникам.

Бескорыстие Шёнберга соединилось с чувством гражданского долга, когда в 1940 г. он разрешил воспользоваться своим именем для спасения из рук фашистов Р. Лейбовича, с которым он тогда даже не был знаком. Они увиделись только после переезда Лейбовича в США и часто переписывались по эстетико-теоретическим вопросам. Впоследствии Рене Лейбович, ставший одним из виднейших теоретиков авангардизма, посвятил ряд своих работ Шёнбергу.

В 1933 г. композитор думал о создании собственного органа печати — журнала или даже ежедневной газеты на нескольких языках, которую он предполагал рассылать друзьям и единомышленникам, рассеянными по свету после установления фашистской диктатуры, тем самым морально поддерживать их, отвечать на вопросы. Когда он осознал невозможность осуществления этой идеи из-за отсутствия денег, то стал мечтать о путешествиях с целью выступлений на массовых митингах. Отъезд из Европы положил конец этим утопическим, но истинно гуманным замыслам. Пребывая в США, Шёнберг большую часть времени, предназначенного для творчества, тратил на письма к друзьям в Германии и Австрии.

Было бы, однако, неверным представлять себе, что Шёнберг доброжелательно относился ко всем. Он писал неизвестному адресату: «У меня немного друзей, но им я целиком предан». Впрочем, если ему и не очень везло с исполнителями, в особенности с дирижерами, то он легко и накрепко завоевывал дружбу и авторитет у учеников и единомышленников. Поразительно, что при всей замкнутости своей натуры Шёнберг, всегда окруженный друзьями в Европе, сумел в кратчайшее время и в США сформировать круг искренне преданных ему людей. Вряд ли здесь действовали только магия славы и снобистский интерес к его имени; Шёнберг привлекал, очевидно, прежде всего глубиной души и ума, честным и самозабвенным служением своему идеалу в искусстве.

Кроме своих учеников, он хорошо относился к целому ряду современных композиторов. Показательно при этом, что среди них находились все видные французы (несмотря на то, что Шёнберг столь яростно защищал немецкие позиции в музыке): Ф. Пуленк и Д. Мийо, с которыми он был хорошо знаком, а Мийо считал вообще самым выдающимся представителем ведущего в то время направления в музыке во всех романских странах — политонализма; М. Равель, А. Онеггер, Ф. Шмитт. Из других современных композиторов Шёнберг выделял Э. Вареза, Л. Даллапиккола, Ч. Айвза. Некоторых — например, И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича — только ценил. Критерием отношения Шёнберга к композиторам служило само их творчество, и во многих случаях нельзя отказать ему в трезвости суждений, хотя его мнения бывали и очень разными — то восторженными, то резко отрицательными. Так, М. Рegerа он считал гением. Примечательно, что в некрологе, посвященном Дж. Гершвину, Шёнберг назвал его «большим композитором, неважно, был ли он серьезным или нет» (они были очень дружны). Уважал Дж. Пуччини, Дж.Ф. Малипьеро, А. Хабу и — Ф. Легара.

Интересна история отношений Шёнберга и Стравинского (главных корифеев западноевропейского музыкального искусства XX в.), рассказанная последним. Они познакомились в 1912 г. при посредничестве Дягилева, который собирался дать Шёнбергу заказ, и заинтересовались произведениями друг друга, в особенности Стравинский — «Лунным Пьеро». Знакомство продолжалось в форме дружеской переписки и даже личных встреч; Шёнберг исполнял пьесы Стравинского в концертах венского Общества для музыкальных частных исполнений (*Verein für musikalische Privataufführungen*).

Знакомство резко прервалось из-за выступления Шёнберга против неоклассицизма Стравинского в «Трех сатирах» для хора ор. 28 на собственные тексты. Хотя Стравинский впоследствии почти простил его за это «гадкое стихотворение», т. к. оно было положено в основу «замечательного зеркального канона» (7, с. 102), но они больше

не встречались. В то же время оба композитора неоднократно находились в одних и тех же местах по случаю исполнения своих произведений (в Европе на фестивалях современной музыки, а затем в Лос-Анджелесе и Голливуде) и были знакомы с музыкой друг друга.

Ч. Чаплин вспоминает в своей автобиографии⁸, что Эйслер, работавший в 1942–1947 гг. его музыкальным ассистентом, привел Шёнберга в его студию в Голливуде. Чаплин описывает Шёнберга как искреннего и порывистого человека невысокого роста, которого он уже раньше знал по постоянным встречам на теннисных матчах в Лос-Анджелесе. Шёнберг хвалил комедию Чаплина «Новые времена», но музыку считал очень плохой, с чем Чаплин отчасти соглашался. В дискуссиях о музыке неизгладимое впечатление на Чаплина произвело высказывание композитора о его любви к «красивым звукам». Если даже не воспринимать буквально утверждение Чаплина, что он «обожал музыку Шёнберга», то весьма примечательно следующее: его творчество и личность были Ч. Чаплину более близки, чем Стравинского.

Если в музыке Шёнберга рационалистическая теоретическая основа не могла вытеснить романтической сущности, то это — свойство его натуры. В жизни это выражалось в крайних противоположностях его искреннейшего, преданнейшего отношения к симпатичным ему людям и холодного, отчужденного — к остальным. Были такие композиторы (как и люди иных общественных кругов), которых он ненавидел, и в данном случае «принципиальность» Шёнберга не знала границ.

В первую очередь это относилось к итальянскому композитору А. Казелле. В письме к редактору музыкального журнала «Anbruch» Паулю Стефану (Грюнфельду) Шёнберг резко выступил против сравнения себя с Казеллой и тем более предпочтения последнего как композитора, что имело место в биографии Шёнберга, изданной П. Стефаном в 1924 г. (Здесь предполагался также следующий сравнительный ряд: импрессионизм Дебюсси, варварство Стравинского, умственная работа Шёнберга.) В особенности

Шёнберга возмущали притязания Казеллы на модернизм. Тогдашний неоклассицизм Казеллы был в глазах Шёнберга только претензией на современность. Такая оценка творчества Казеллы оказалась, кстати, в перспективе времени совершенно обоснованной. Примечательно, однако, что Казелла уважал Шёнберга.

Между тем ни к кому, вероятно, композитор не относился с такой откровенной недоброжелательностью, как к Р. Штраусу. Шёнберг не выносил творчество Штрауса неоклассического стиля, хотя и признавал, что кое-чему научился на его более ранних произведениях. Непосредственной причиной такого отношения, вероятно, было мнение последнего о нем, которое Шёнберг узнал из письма Р. Штрауса к Альме Малер: «Бедному Шёнбергу сегодня мог бы помочь только психиатр... Я думаю, что лучше бы он разгребал снег, чем марал нотную бумагу» (50). Это резкое высказывание Штрауса относится к атональному периоду творчества Шёнберга — ранее Штраус ценил его талант. Шёнберг не замедлил ответить таким же пренебрежительным высказыванием: в художественном отношении Штраус его совершенно не интересует, а то, чему он научился у него в свое время, было, слава Богу, недоразумением.

Очень возмущали Шёнберга также «реакционность» исполнительской манеры швейцарского дирижера Э. Ансерме и методы обучения композиции выдающейся французской музыкантки Н. Буланже. «Не было бы так плохо подражать Стравинскому, Бартоку или Хиндемиту, — писал Шёнберг американскому профессору химии Дж. Стигмену, — но плохо... влияние реакционерки Буланже... американские композиторы (ученики Буланже, имитаторы Стравинского, Хиндемита, а теперь также Бартока) ...рассматривают музыкальную жизнь как ярмарку, которой они желают завладеть, и они уверены, что это им легко удастся в европейской колонии, которая ведь для них существует...» (50)⁹.

Очевидно, что причины отрицательного отношения Шёнберга к упомянутым музыкантам были более глубокими, чем личная неприязнь. Они коренились в особен-

ностях мировоззрения композитора и в эстетико-стилистической направленности его творчества. При несомненной крайности подобных высказываний в них ощущается и искренняя, не лишенная оснований тревога о судьбе искусства, о его подлинном прогрессе, протест против художников-приспособленцев, поддающихся веяниям моды и беззастенчиво копирующих выдающихся мастеров. Удивительно, как давно Шёнберг подметил опасность «массовости» американской культуры и ее широкого распространения. По-видимому, у него совершенно обоснованно возникла аналогия между массовым, нивелирующим «реалистическим» фашистским искусством и той американской музыкой, которая официально именовалась «национальной».

Непосредственным поводом для обвинения американских композиторов в этих «национальных тенденциях» была экспансионистская политика США по отношению к странам Западной Европы в первые послевоенные годы даже в области культуры: «Этим [произведениями национального характера. — С. П.] они думают наводнить также Европу и рассматривать ее как колонию; это большая опасность, но я твердо уверен, что это им не удастся. Хотя, по правде говоря, не известно, какое большое влияние может иметь опасность голода» (50)¹⁰.

Разумеется, высказывания Шёнберга об отдельных исполнителях нередко продиктованы заботой о судьбе собственного творчества или произведениях близкой композитору направленности. Так, если Шёнберг не любил Э. Ансерме, Б. Вальтера или О. Клемперера, то причиной этого было предпочтение ими музыки Стравинского, Респиги, Равеля и других «модных» композиторов. В то же время Шёнбергу надо отдать справедливость в том смысле, что он всегда ценил профессиональные качества своих «противников». Если личность Вальтера его отталкивала, то его дирижерский талант он никогда не оспаривал. Особенно резко Шёнберг выступал против дилетантизма в музыке, вопиющим представителем которого был в его глазах С. Кусевицкий. Очевидно, ему не нравилась направ-

ленность деятельности Кусевицкого, поддержка им композиторов-традиционалистов, и в особенности погоня этого дирижера за рекламой¹¹.

Показательным является отношение Шёнберга к П. Хиндемиту. Как ни своеобразен был неоклассицизм Хиндемита 20-х гг., он вряд ли мог удовлетворять музыкальным требованиям Шёнберга; с Хиндемитом его сближало разве что обращение к классическим формам и полифонии. Но Шёнберг, очевидно, имел в данном случае возможность сослаться на свое излюбленное изречение, что композиторы противоположных направлений могут уважать друг друга, и ценил такое отношение к себе. А Хиндемит действительно предоставил ему многие доказательства своего искренне дружеского расположения. После того как в 1924 г. дирижер Г. Шерхен и П. Хиндемит устроили во Франкфурте празднование 50-летия Шёнберга, причем только силами музыкантов, без участия «ничего не понимающих в музыке людей денег», Шёнберг написал Шерхену (не без присущей ему позы философа): «Он [Хиндемит, — С. П.] демонстрирует этим красивый жест правильной установки по отношению к старшим, жест, который может выказать только человек с благородным и справедливым чувством собственного достоинства; лишь тот, кому не нужно бояться за свою славу, когда почитают других, и кто правильно осознает, что его возвышает даже такой почет, к которому он только причастен. Почитать может лишь тот, кого самого заслуженно почитают. Такой знает, что полагается ему, а поэтому также — что причитается ему подобным» (50)¹².

Нельзя, однако, упускать из виду, что Шёнберг был не только бескомпромиссным, честным художником, но и болезненно уязвимым человеком. Он нелегко сближался с людьми, бывал раздражителен и недоверчив. Но причина этого — не только врожденные черты характера, в еще большей степени повлияли условия его жизни. Дело было не в одних материальных трудностях, но в непонимании и непризнании его творчества слушателями, за исключением преданной группы друзей. С годами огорченный Шён-

берг становился все более чувствительным к своей предполагаемой посмертной славе и видел вокруг себя не только настоящих, но и воображаемых врагов. Он буквально был одержим манией преследования — полагал, что его обкрадывают современники, заимствуют его теоретические изобретения. Шёнберг считал себя борцом, которому следует знать только либо друзей, либо врагов: «Композиторы являются борцами за свои собственные идеалы. Поэтому идеи других композиторов им враждебны. Я не виню Шопенгауэра за его мнение о Вагнере, Вольфа... о Брамсе, но обвиняю Ганслика за то, что он был против Вагнера и Брукнера» (50)¹³.

Мы видели, насколько горяч Шёнберг в защите друзей и композиторов, которых он считал подлинными творцами. С другой же стороны, он с беспощадной остротой и язвительной иронией бичует то, что находит стоящим осуждения. Он ставит перед людьми искусства самые высокие моральные и художественные требования, неумолимо обнажая их недостатки.

После скандала на первом исполнении его Вариаций для оркестра под управлением В. Фуртвенглера Шёнберг был разочарован «отступничеством» знаменитого дирижера. Он ожидал совершенно противоположного, а именно, что Фуртвенглер в следующем концерте исполнит музыку Шёнберга, «чтобы показать людям, что он делает лишь то, что полагает правильным». Но одновременно композитор подчеркивал недопустимость нажима в этих вопросах, где «хорошо только то, что делается по собственной воле» (50)¹⁴. «Я верю в то, что делаю и делаю только то, во что верую; и горе тому, кто коснется моей веры! [...] Говорят ли обо мне в “Anbruch” хорошо или плохо, мне безразлично», — писал композитор музыкальному критику П. Стефану (50)¹⁵.

Такие решительные, принципиальные высказывания, касающиеся и сферы политики, не исключают болезненной уязвимости творческой натуры. В связи с начинающимися преследованиями фашистов в начале 20-х гг. Шёнберг писал В. Кандинскому: «Вы знаете, что мне без-

различен мой художественный успех, но я не разрешу оскорблять меня! [...] Люди, для которых моя музыка и мышление невыгодны, могут радоваться, что им была указана еще одна возможность, как от меня поскорее избавиться». Насколько композитору не безразлично отношение к себе, свидетельствует его неприятие критики: «Чтобы избежать ненужной озлобленности (критика всегда оскорбляла меня), я давно держусь подальше от всякого рода газетной критики», — писал Шёнберг в президиум Австрийского музыкально-педагогического союза, прося исключить его из состава членов, чтобы таким образом оградить себя от неприятностей (50)¹⁶. В 1944 г. он писал дирижеру Ф. Рейнеру, что многие годы не читал никакой критики, хорошей или плохой, несмотря на то что ему статьи присылали. Шёнберг даже прекратил выписывать два журнала, в которых рецензенты были его открытыми врагами. Он говорил: «Зачем я должен обращать внимание на этот вздор?»

Особенно резко эти черты шёнберговской натуры — обостренная обидчивость и бескомпромиссность — проявились в споре с Т. Манном. Полемика вокруг романа «Доктор Фаустус», многочисленные протесты композитора против приписывания герою романа Леверкюну изобретения додекафонной системы без упоминания авторства Шёнберга выросли в шумную и нездоровую газетную сенсацию. Внешне Манн отнесся к возникшей ситуации с большим достоинством: он не только признал правоту Шёнберга и поместил соответствующее объяснение в предисловии к своему роману, но отзывался о Шёнберге с глубоким уважением. Что касается композитора, то он неоднократно раздувал уже притихшую было вражду, оставшись неудовлетворенным формой включения его имени в примечания к «Доктору Фаустусу». Он воспользовался даже фальсификацией, посылая Манну написанную им самим статью из фиктивной энциклопедии 1938 г., в которой говорится, что на основе романа «Доктор Фаустус» человечество будущего признает Т. Манна автором додекафонного метода. Этот конфликт удалось формально загладить лишь незадолго до смерти композитора. И при всем этом

он симпатизировал знаменитому писателю и уважал его, они были довольно близкими друзьями. Естественно, возникает вопрос: как же тогда понять и оправдать враждебные высказывания Шёнберга о Томасе Манне?! Основная причина была принципиально творческого порядка, а не только в уязвлении авторских прав.

Вот что пишет об этом в своих воспоминаниях Манн: «Нужно ли, говоря о таком монтаже за счет действительности, упомянуть и вызвавшее столько нападков соотнесение с Адрианом Леверкюном двенадцатитоновой концепции Шёнберга? Пожалуй, я обязан это сделать, и книга, по желанию Шёнберга, будет впредь выходить с припиской, разъясняющей всем, кто не в курсе дела, право на духовную собственность. Мне это не совсем по душе и даже не потому, что подобное пояснение чуть-чуть нарушит сферическую замкнутость созданного в романе мира, а по той причине, что в сфере моей книги, этого мира дьявольской сделки и черной магии, идея двенадцатитоновой техники приобретает такой оттенок, такой колорит, которого у нее — не правда ли? — вообще-то нет и который в известной мере делает ее поистине моим достоянием, то есть достоянием моей книги. Идея Шёнберга и мой особый ее поворот настолько несхожи, что, помимо всяких соображений стилистического единства, мне было бы просто обидно назвать его имя в тексте» (10, с. 222–223).

Во время работы над «Доктором Фаустусом» Т. Манн консультировался по вопросам музыкального искусства у Т. Адорно. В концепции Леверкюна заметно влияние этого известного немецкого музыковеда и социолога, ученика Берга¹⁷. Если Шёнберга и не удовлетворило данное в книге сугубо рационалистическое, конструктивистское толкование додекафонной системы, то он осознавал, что образ Леверкюна близок ему хотя бы отчасти. Эмоциональное и сугубо субъективное в Леверкюне больше всего отвечало складу натуры Шёнберга, хотя Манн совершенно необоснованно отрицал эти черты у композитора, видя в его стиле лишь рациональную сторону додекафонной техники, а не ее экспрессионистскую сущность. На самом деле Шён-

берга раздражала именно возможность сопоставления облика Леверкюна с ярко экспрессионистским периодом своего творчества, а не только приписывание этому персонажу авторства концепции додекафонной техники. Ведь герой Манна согласился ради возможности выхода из тупика искусства на безысходное отчаяние, страдание, «вечные муки ада», что, наконец, привело его к безумию.

Однако если Шёнберг и не смог полностью принять тот тип творческой личности, который писатель создал в «Докторе Фаустусе», если он не со всем соглашался с ним, а порой и резко порицал его, то для нас нет сомнения, что при создании этого символического типа, воплощающего закономерности идейной и эстетической эволюции художника нашего века и его трагической судьбы, Томас Манн не мог найти более яркого прообраза, чем Арнольд Шёнберг. Правда, сам писатель упоминает о некоторых аналогиях с биографией Ницше, но характерные черты облика композитора проступают здесь более отчетливо и убедительно, хотя это, возможно, получилось помимо желания и даже сознания автора. Не случайно спор между Манном и Шёнбергом освещался в прессе под заголовком: «Является ли А. Шёнберг Доктором Фаустусом?».

Яркая, раздираемая противоречиями демоническая личность — это лишь внешняя характеристика Шёнберга; понятно, что композитор был прообразом для писателя не в буквальном, а лишь в самом общем смысле. Рассматривая философско-эстетическую позицию Леверкюна, мы наталкиваемся на тонко подмеченные шёнберговские проблемы. Ибо разве сама трагическая гибель Адриана Леверкюна, одержимого идеей свободы от закона, который он поставил над собой, не ассоциируется в нашем сознании с творческой судьбой Шёнберга? Другое дело, что ему такая концепция могла не понравиться. Наконец, самое главное: Шёнберга, как и Леверкюна, с течением времени все более волнуют проблемы близости его музыки слушателям, подлинности произведения искусства, адекватного его восприятия.

Существовал еще иной аспект данного вопроса, вне аналогии «Леверкюн—Шёнберг»: не менее обидным для

композитора было категоричное предпочтение Леверкюном Бетховена. Шёнберг очень уважал классиков, но современную (в частности, свою) музыку считал все же стоящей на более высокой ступени. И это он отстаивал вне зависимости от того факта, что Леверкюн был в его понимании лишь карикатурой на современного композитора.

Субъективизм во взглядах на общество тесно связан у Шёнберга с его художественными убеждениями, в основном с эстетикой экспрессионизма. Но в то же время нельзя не замечать богатства и огромной одаренности творческой натуры композитора. Живейшая реакция на окружающую жизнь выявилась в трагедийной или же сатирической ее трактовке в его творчестве. Характерно, что экспрессионизм Шёнберга в живописи сложился раньше провозглашения этого направления в творчестве выдающихся немецких художников (к концу первого десятилетия нашего века), возвышаясь глубиной содержания и интересной художественной манерой над пустой, мещански-сентиментальной официальной немецкой живописью того времени. Так же рано сформировался его литературный (хотя и ограниченный) экспрессионизм. Наиболее ярко он воплотился в либретто Шёнберга к его монодраме «Счастливая рука».

В литературных сочинениях композитора сказались противоречия его мировоззрения. Печать субъективизма лежит и на тех произведениях, которые возникли как реакция на немецкий шовинизм и фашизм. Проблема соотношения личности и общества получила мистическое воплощение в его последних философских работах, имеющих почти теологический характер. К таковым следует отнести неоконченный сборник «Псалмы, молитвы и другие разговоры с Богом и о Боге» (с подзаголовком «Религиозные проблемы наших современников») и тексты «Современных псалмов». И в то же время ряд музыкальных сочинений композитора, основанных на его собственных текстах, отражает в той или иной мере реальные жизненные события.

Понять и объяснить этот даже чересчур широкий охват проблем и одновременно поразительную несогласо-

ванность взглядов Шёнберга как в его литературном, так и музыкальном творчестве, помогают не только высказывания его противников, но и трезво рассуждающих приверженцев. Особенной прямоотой отличаются суждения Г. Эйслера. «Он обладал несчастной склонностью к эклектичскому-мистическому философствованию. Это “философствование” причиняет вред его гениальной музыке», — говорил Эйслер в своей речи по поводу годовщины смерти Шёнберга (27, S. 125). Здесь же он совершенно справедливо отметил, что Шёнберг слишком мало внимания уделял текстам («текст был у него только поводом для создания музыки»). Об «импрессионистском» отношении композитора к тексту пишет Г. Штуккеншмидт в связи с «Лунным Пьеро». Он напоминает также, что Шёнберг, знавший наизусть песни Шуберта, сознавался в полной неосведомленности в их текстах (63, S. 65–66).

Мы знаем, что Шёнберг всегда многословен; как в поэзии, так и в теоретических трудах он любил обильные метафоры и расплывчатые рассуждения. Свои произведения он пояснял не только в теоретических работах и письмах, но и в предисловиях к партитурам. В то же время текст действительно никогда не определял форму произведений Шёнберга и музыкальное воплощение в деталях, а лишь намечал общий характер музыки. На первый взгляд — это парадокс: с одной стороны, огромный объем литературного творчества Шёнберга, сочинение им текстов для своих произведений, а с другой — пренебрежение словом. Скорее всего для него важнее было философствование вообще, некая мистическая концепция, чем настоящая жизненная правда или реалистическая обрисовка ситуации и персонажей. В то же время композитор очень заботился о сценичности своих произведений, но только в рамках той же мистической концепции («Счастливая рука», «Ожидание», «Моисей и Аарон»).

Впрочем, неразборчивость композитора в отношении текстов имела место лишь в самый ранний период его творчества. В дальнейшем он демонстрировал довольно изысканный, хотя и своеобразный вкус в этой области. Для нас

особенно интересен факт тяготения Шёнберга к поэтам, которые, будучи еще тесными узами связанными с романтизмом, слыли в то же время модернистами из-за претенциозной вычурности своих стихов, в области формы и содержания — новизны образов, близких уже символизму или экспрессионизму. Но все же художественные симпатии Шёнберга диктовались искренней внутренней потребностью. В любом литературном первоисточнике, в том числе и «модном», он видел прежде всего глубину содержания, при этом Шёнберга часто не интересовала социальная направленность этого первоисточника. Он обычно углублял именно чувственную сторону поэзии, что мы увидим, к примеру, в «15 стихотворениях» на слова Георге и других произведениях.

Непосредственные литературные источники сочинений Шёнберга, кроме его собственных, — это, прежде всего, поэзия Стефана Георге и Рихарда Демеля. Демелю принадлежат литературная основа Струнного секстета и текст песни из ор. 6 — «Жизнь в мечтах». В 1912–1914 гг. возник замысел неосуществленной симфонии Шёнберга («Танец смерти принципов») на слова Демеля и Р. Тагора, библейских псалмов и молитв. Эта симфония должна была войти в ораторию «Лестница Иакова» (как одна из ее частей), либретто к которой композитор приглашал написать Демеля.

На тексты Георге написаны две последние части Квартета ор. 10, «15 стихотворений» из его «Книги висячих садов», им же сделан перевод первой песни из ор. 22. Р.М. Рильке принадлежат тексты трех остальных песен из ор. 22: № 2 «Все, ищущие тебя», № 3 «Сделай меня сторожем твоих просторов» (из «Часослова»), № 4 «Предчувствие» (из «Книги образов»).

В остальных случаях Шёнберг обращался к литературным источникам эпизодически, всегда однократно и при этом тяготел к высококачественной, порой даже к гражданской поэзии. Так, для сатирической, антифашистской «Оды Наполеону» он использовал поэзию Байрона. Стихи Ф. Петрарки мы найдем в песенном ор. 8 Шёнбер-

га, 217-й сонет великого итальянца — в четвертой части Серенады ор. 24. Тексты № 3 и 4 хорового ор. 27 взяты из «Китайской флейты» Г. Бетге, антологии восточной лирики, из которой черпали вдохновение многие композиторы, среди них Г. Малер («Песня о земле»). У Ницше Шёнберг заимствовал лишь один текст — «Скиталец» для раннего песенного ор. 6. У Г. Гауптмана он намеревался взять сюжетную канву его пьесы «А Пиппа пляшет». Литературной основой «Лунного Пьеро» стал французский перевод немецкого поэта О. Гартлебена, а переводом стихотворения знаменитого романтика Г. Келлера композитор воспользовался в песне из ор. 6. Модная в Австрии французская, а также бельгийская поэзия символистского направления воспринималась им сквозь призму «немецкого духа» ее переводчиков («Лунный Пьеро», «Побеги сердца»).

В своем роде уникальной страницей в вокальном творчестве Шёнберга явилось его обращение в хоре «Мир на земле» к поэзии К.Ф. Майера, немецкого прозаика и поэта швейцарского происхождения второй половины XIX в., автора баллад и новелл на исторические темы. Майера считали в Германии образцом «идеального» поэта, страстного приверженца красоты формы. Его язык — стилизованный, идеализированный. Он отрицал грубую современную действительность, картины жизни отображал через стилизации, напоминающие об эпохе Ренессанса. Вот почему парадоксальным можно считать тот факт, что именно у Майера Шёнберг нашел стихотворение, воспевающее гуманные, демократические идеи. В этом — доказательство его хорошего художественного вкуса и литературного чутья. Лишь в одном случае он обратился к патетической, вычурной поэзии — поэме Марии Паппенхейм (для подтекстовки эротически-экспрессионистского «Ожидания»).

Наконец, большая часть произведений Шёнберга написана на его собственные тексты. Кроме либретто в сочинениях больших форм («Счастливая рука», «Моисей и Аарон», «Современный псалом»), собственные тексты композитора — стихотворная проза — лежат в основе хоров № 1 и № 2 из ор. 27, ор. 28, ор. 35. Их содержание и тип

стиха совершенно различны, но преобладают два резко контрастных плана: сатира и религиозная мистика. Так, если в «Трех сатирах» ор. 28 и опере «С сегодня на завтра» (либретто которой создавалось также не без участия Шёнберга) доминирует стихотворная проза, бытовая ирония, то в опере «Моисей и Аарон» и в «Современном псаломе» запутанная и претенциозная литературная форма отражает стремление автора к воплощению гуманных, но весьма расплывчатых идеалов. В хоровом ор. 27 философская лирика близка «Лестнице Иакова» — это опять-таки мучительные размышления о человеческой судьбе.

Не только условия жизни Шёнберга, но и во многом общие пути развития немецкой и австрийской культуры были причиной того факта, что на него в одинаковой мере влияли немецкие и австрийские поэты и драматурги. Шёнберг даже чаще обращался к немецкой литературе, чем к «родной» австрийской. Самым главным, в особенности на первом этапе творчества, для него было стремление ко всему новому и современному. Причем это касалось, прежде всего, литературы и живописи и лишь в последнюю очередь музыки. Отсюда — интерес композитора к нарождающемуся символизму (что нагляднее всего выразилось в тяготении к поэзии С. Георге), влечение к более простому и доступному Р. Демелю, который был скорее неоромантиком. Демель, кроме своего ярко выраженного романтизма, привлекал композитора выступлениями против мещанской морали. В пьесе Гауптмана «А Пиппа пляшет» подобная идея соединялась еще и с модной в то время мистикой. Увлечение Рильке проявилось несколько позднее, и это также не случайно: именно с возрастом усугублялись религиозно-мистические настроения и убеждения Шёнберга, но также и способность к более проницательному и широкому пониманию проблем человечества.

На первом этапе творчества можно говорить об интересе композитора не только к современникам, но буквально к ровесникам. Весьма вероятно, что литературные симпатии определялись у Шёнберга не в последней степени личными знакомствами: он постоянно общался с творче-

ством Томаса и Генриха Маннов, Стефана и Арнольда Цвейгов, Лиона Фейхтвангера, Франца Верфеля и других современников.

Многие литературные веяния могли восприниматься Шёнбергом косвенно. Мы можем догадываться о его интересе к некоторым писателям, судя по определенным чертам творчества самого композитора. К тому же нет сомнения, что его восприимчивая натура жадно впитывала окружающее. Так, например, нет непосредственных доказательств интереса Шёнберга к Гуго фон Гофмансталу, но общность с эстетикой и литературным стилем последнего ощутима во взглядах Шёнберга: в возвышенном понимании им роли искусства и гения художника, мистицизме его произведений, в идее превращения человека в безвольного раба страстей и рока. Возможно также косвенное влияние драматических поэм Гофмансталя.

Проза Ф. Кафки была чуждой Шёнбергу, вероятно, из-за обыденности «обстановки». Ибо в своей основе символика образов Кафки, их пессимизм и фатализм отвечали общим принципам экспрессионизма Шёнберга.

Однако у композитора все же преобладало тяготение к романтической сущности и преувеличенности образов, к их возвышенности и поэтизации. Самый жуткий символ у него всегда поэтичен и к тому же романтичен («Ожидание», «Счастливая рука» и даже «Пьеро»). Полное развенчание — это уже проза, к чему Шёнберг никогда не стремился. Он одинаково далек как от настоящего реализма, так и экспрессионизма, граничащего с экзистенциализмом, крайним натурализмом и вообще таким подходом к раскрытию идеи произведения, который лишает его полностью возвышенного ореола. Являясь наиболее видным представителем музыкального экспрессионизма, Шёнберг создавал возвышенную музыку, лишенную натуралистических резкостей и крайностей литературного и даже живописного экспрессионизма.

Известную роль в таком несколько «идеализированном» подходе Шёнберга к искусству сыграли и его религиозные

настроения. Так же гуманистически настроенный прозаик и поэт Ф. Верфель во времена фашизма искал прибежище в религии. Впрочем, на раннем этапе своего творчества Верфель, подобно многим австрийским художникам, находился под немалым влиянием фрейдизма.

«Религия гуманности» была также лозунгом С. Цвейга. Его универсальное понимание добра и зла, настроения тоски и безнадежности, соединенные с гуманистической содержательностью, весьма близки направленности шёнберговского творчества, хотя о прямых влияниях здесь не может быть и речи. Это — проявление общих черт тогдашней немецко-австрийской, да и всей европейской культуры.

По литературному кружку, объединяющемуся вокруг берлинского театра «Überbrett!», работавший там одно время Шёнберг должен был знать О.Э. Гартлебена и Ф. Ведекинда. Показательно, что творчество последнего оказалось ему, по-видимому, чуждым. При всей пессимистичности и преувеличенности, экспрессионизм композитора лишен эротической извращенности, присущей Ведекинду. Только общие принципы драматургии Ведекинда, острота ее приемов могли быть в некоторой степени восприняты Шёнбергом.

На первый взгляд удивляет, что композитор увлекался именно С. Георге — эстетом, лишенным всякого интереса к социальным вопросам искусства, к тому же убежденным ницшеанцем. Шёнбергу он нравился, по-видимому, усложненным эстетством формы и содержания. Что касается Ницше, то ни в музыкальном, ни в литературном творчестве композитора мы почти не находим следов близости к нему. Не имело места даже косвенное воздействие через интерес других музыкантов к Ницше, ибо Шёнберг не увлекался Вагнером и не любил Р. Штрауса. Зато под влиянием Малера Шёнберг обратился к немецкой народной поэзии, а именно к «Чудесному рогу мальчика».

В теориях немецких писателей-экспрессионистов Шёнберга, кроме всего прочего, могло привлекать положение о том, что для судеб человечества многое может сделать

художник своим вдохновенным словом. Но в творчестве композитора некоторые атрибуты экспрессионизма появились раньше, чем в немецкой литературе, т. е. до 1910 г. Таковы обобщенное наименование героев (Господин, Женщина в «Счастливой руке» и «Ожидании») и другие приемы экспрессионистской драмы, прежде всего световое сценическое оформление. Показательно, что зачинателями экспрессионизма в театре были художники.

Взгляды композитора, касающиеся непосредственно эстетической сущности музыки, не вполне последовательны: с одной стороны, он явно стремится к утверждению общественной роли музыки, с другой же — порой стоит на позициях «чистого искусства». Нельзя при этом считать, что такие разноречивые мнения совсем случайны, поскольку Шёнберг занимался вопросами эстетики специально. В 1930 г. он предлагал Т. Адорно: «Я мог бы дать Вам толчок к словарю музыкальной (эстетики или) теории, который был бы аналогичен философскому словарю (или чему-то в этом роде). Каждая тема должна быть проведена сквозь всю историю в развитии ее значения» (50)¹⁸.

Отношения Шёнберга и Теодора Визенгрунда-Адорно, как личные, так и в особенности касающиеся сферы эстетики и музыкальной науки, являются немаловажным звеном в освещении взглядов Шёнберга на музыку. Т. Адорно, многолетний почитатель композитора, известен как один из наиболее последовательных защитников додекафонии. С Шёнбергом он общался преимущественно путем переписки. В главном труде Адорно «Философия новой музыки» (17) получили отражение основные идеи ученого, находящиеся на стыках разных наук — социологии, философии, психологии, этики, наконец, теории и эстетики новой музыки. Научностью и последовательностью своих взглядов Т. Адорно выделяется среди большинства теоретиков авангардизма, для которых характерен поверхностный техницизм и иррационализм. Его смелость и новизна в выдвижении новых концепций и идей, а также профессионализм высшего качества в общем плане близки Шёнбергу.

Показательно, что одной из важнейших категорий музыкальной эстетики Адорно считает подлинность, т. е. соответствие произведения искусства своей эпохе, ее коренным вопросам. Он защищает также историзм как важнейший фактор прогресса в искусстве. Правда, при этом Адорно отстаивает постижение Баха только через Шёнберга, что отвечало убеждениям самого композитора — пониманию им соответствия современности в смысле рациональной адекватности ей. Принцип историзма является главным критерием в предлагаемом Шёнбергом проекте словаря по эстетике.

Будучи глубоким критиком буржуазной культуры, Адорно сам являлся ее типичнейшим порождением. Противоречия его философско-теоретической системы заметны, в частности, в столь важном вопросе, как понимание места искусства в современной жизни (6). Адорно видит роль новой музыки в ее бунте против поверхностной, лживой коммерческой продукции. Но вследствие этого он ратует за музыку, воплощающую оторванность от общества, защищает ее изолированность от публики как закономерное качество. В этой отчужденности он не видит классовых причин, что роднит его с Шёнбергом. Естественно, что образцом такой деструктивной, диссонантной, аскетически отрицающей тональность Адорно считает музыку Шёнберга.

С философской точки зрения трактовка музыки как средства воплощения, прежде всего, подсознательного мира переживаний, глубинных человеческих инстинктов совпадает с концепцией фрейдизма, равным образом близкой Шёнбергу. Знаменательно, что у Шёнберга, как и у Адорно, наблюдается постоянное противоречие между стремлением к постижению общественной объективности и психологизму фрейдистского типа. Это еще одно важное обстоятельство, сближающее теоретические воззрения этих двух музыкантов. Общим у них является также отрицательное отношение к Бартоку и Стравинскому как представителям фольклоризма и неоклассицизма.

При всей непоследовательности система философско-эстетических взглядов Адорно более цельная и продуман-

ная. Впрочем, у Шёнберга и не было сколько-нибудь законченной эстетической системы, он разрабатывал лишь композиционную, техническую. Как мы уже отмечали, главное, существенное в его рассуждениях непосредственно соседствует с мелким, второстепенным. При всей своей претенциозности его философские взгляды не отличаются ни законченностью, ни логичностью. Совпадая в некоторых важных и менее существенных точках с адорновскими, они нередко оказываются более прогрессивными или же более реакционными. Если у Шёнберга нет и следов влияния марксизма или же хотя бы философии Гегеля, то, с другой стороны, его постоянно волнуют проблемы общественного резонанса музыки и многие другие вопросы отношения человека к окружающей жизни.

При всей ограниченности взглядов Шёнберга на искусство он был демократичнее многих художников и теоретиков; он сомневается, мечется, но все же в своих поисках пути в искусстве нередко приходит и к положительным выводам. Это касается и такого кардинального вопроса, как роль искусства в современном обществе. Естественно, что сама сущность метода Шёнберга способствовала восприятию его музыки как исключительного и совершенно нового явления, в котором видел признак современности западноевропейского искусства Т. Адорно. Действительно, в ряде додекафонных опусов Шёнберга 20-х гг. присутствует и отрицание ради отрицания, и камерность, элитарность, аристократичность; эти произведения могли служить образцом искусства «для особо посвященных».

Однако, неоднократно выражая согласие со взглядами Адорно, сам Шёнберг интуитивно постоянно стремился к возможно более широкому резонансу своей музыки. Абстрактность, отвлеченность и дух отрицания искусства Шёнберга были скорее связаны с эмоционально направленной эстетикой прошлого, чем с той «психоаналитической» и «психотерапевтической» функцией, приписываемой современному искусству Адорно (2).

Взгляды Шёнберга на музыку нашли непосредственное воплощение в его эпистолярном наследии и музыкаль-

но-эстетических работах. Среди этих работ композитора имеются рецензии, но преобладают статьи теоретико-философского плана («Бах и 12 звуков», «Развитие гармонии», «Народная музыка и профессиональная музыка», «Симфонии из народных песен»). Такой же характер носят очерки об отдельных композиторах — Брамсе, Бахе, Бетховене, Листе, Малере, Гершвине. Много у Шёнберга докладов, опубликованных и неопубликованных работ из области эстетики («К “воплощению мысли”», «К критериям ценности музыкально-художественных произведений», «Чувство красоты», «Музыка для народа и революционная музыка», «Искусство и революция», «Музыка и мораль», «О Шопенгауэре» и т. д.).

Немало писал Шёнберг о собственных произведениях, в особенности ранних, о сочинениях своих учеников, о проблемах современного творчества вообще. Большая часть докладов композитора также посвящена вопросам современного музыкознания: «Тональное или атональное», «Проблемы гармонии» и др. Соглашался выступать с лекциями или давать интервью на радио Шёнберг часто ради заработка, но и в них обычно затрагивались актуальные вопросы, как, например, «Чего ожидать человеку от музыки?».

Теоретические и эстетические концепции композитора отражены также в его учебниках: «Учение о гармонии», «Образцы для начинающих сочинение», «Структурные функции гармонии», «Основы музыкального сочинения»; в работах по полифонии: «Сочинение самостоятельными голосами», «Критика старого контрапункта — метод обучения и установка нового “учения о контрапункте”», «Контрапункт, инструментовка, учение о форме», «Предварительные упражнения в контрапункте».

Работа «Музыкальная мысль, ее воплощение и разработка», — в основном эстетическая. Такова же «Наука об исполнении», в которой рассматривается вопрос, почему и как нужно исполнять музыку различного характера. В изданный сборник «Стиль и идея» входят очерки: «Душа и разум в музыке», «Воспитание музыкального слуха путем сочинения», «Отношение к тексту», «Критерии оцен-

ки музыки», «Сочинение двенадцатью звуками», «Малер» и др. Специальное внимание Шёнберг уделял также вопросам музыкального строения¹⁹ и инструментовки («Наука об инструментовке», «Оркестровка»). Эти работы не закончены.

Признаком глубокого, вдумчивого подхода Шёнберга к проблемам творчества явилось его убеждение, что композитор обязан не только сочинять, но и заниматься эстетическим обоснованием музыки: «Как композитор я, конечно, пишу много о теории, технике, эстетике и этике сочинения» (50)²⁰. Нельзя считать также неожиданным его следующее определение: «Музыка должна быть свободной от всяких ограничений, если она обязана верно слушаться своих собственных законов... Надеюсь, что это объяснение будет пониматься скорее в смысле эстетики, чем политики» (50)²¹. Композитор имеет здесь в виду, прежде всего, необходимость учета специфики музыки как вида искусства.

Он резко возражает против слепого следования установленным законам. В письме к композитору Э. Кшенеку Шёнберг считает недостатком американской молодежи то, что «она прекрасно понимает принципы, но слишком привержена им, а это неверно по отношению к искусству. Искусство отличается от науки именно тем, что в нем не существует принципов, которые необходимо применять “принципиально”, ... музыкальная логика не отвечает на “если... то” [wenn... so], а может пользоваться отдельными возможностями “если... то”» (50)²².

Противопоставление искусства и науки Шёнберг обсуждает также в своих «Заметках»: «Наука стремится представлять свои мысли исчерпывающе и так, чтобы ни один вопрос не оставался неотвеченным. Искусство, напротив, удовлетворяется одним многосторонним представлением, из которого мысль вытекает недвусмысленно, но она не обязательно должна высказываться прямо. Остается открытым окно, через которое — с точки зрения познания — получает доступ догадка» (цит. по: 45, S. 129).

«Потребность не знает правил», — говорит композитор в своем «Учении о гармонии». Очевидно, что эти выс-

казывания Шёнберга акцентируют в музыкальном искусстве субъективное, иррациональное, неуловимое, необъяснимое начала (50)²³. Подобный подход к искусству возник у Шёнберга и проявлялся с наибольшей силой еще в период его формирования как экспрессиониста и атоналиста. В статье «Отношение к тексту», опубликованной в сборнике «Синий всадник» в 1912 г., Шёнберг цитирует шопенгауэровское высказывание о природе музыки: «Композитор открывает глубокую сущность мира и выражает сокровеннейшую мудрость языком, непонятным для его разума, подобно тому, как сомнамбула в своем сне дает такие объяснения, о которых в нормальном состоянии она не имеет никакого представления».

Сочетание этого идеалистического, подсознательного толкования музыки с признанием общественной роли искусства обнаруживает экспрессионистскую эстетическую основу воззрений Шёнберга. Его способность глубокого понимания творческого процесса и сущности искусства с наибольшей полнотой выражена в тезисах для Конференции по образованию: «Я всегда был того мнения, — писал Шёнберг, — что композитор, если даже говорит о своих собственных проблемах, разрабатывает проблемы человечества. Однако он делает это символическим образом, не будучи до сих пор в состоянии разработать определенный словарь для выражения понятий философии, экономики, проблем труда, общества или морали. Таким образом, “свободное становление творческого духа” всегда является упреком музыке и, возможно, неосознанно является стимулирующей силой для каждого композитора, который независимо от его ранга, высокого или низкого склада ума, возвышенного или вульгарного мышления, сложного или простого стиля выражения, — каждый внесет свою часть... Возможно, будет исполняться одно из моих произведений; разрешите слушателю самому определить, какую область чувства и мышления оно затронет, что ему может сказать композитор» (50)²⁴.

Признание Шёнбергом выразительной сущности музыки и ее способности передавать жизненные явления слу-

жит доказательством полной противоположности его взглядов рационалистическим установкам авангардистов и также строгих защитников додекафонной техники. На данную тему Шёнберг писал многократно, особенно подчеркивая идейную содержательность музыки. Специально он останавливался на проблемах восприятия музыки и ее эмоционального воздействия, например: «Вызывает ли музыка чувства или происходит от них, зависит от композитора и слушателя? Так, у Бетховена и Шуберта имеет место одно и другое. Правил нет, некоторые люди не реагируют чувственно...» (50)²⁵.

Весьма примечательно, что при этом Шёнберг выступал против субъективизма в оценке произведений, а также против абстрактного эстетизирования. Он предостерегал от осуждения тех или иных произведений, даже если они не соответствуют личному вкусу. Споря с американским критиком О. Даунзом по поводу оценки произведений Малера, он выдвигает именно это возражение: «Меня возмутило слово “вкус”. В моем словаре — это “заносчивость и комплекс переоценки посредственностей”. Вкус — бесплодный, он не может ничего создавать. Вкус применим только к самым низким, физическим областям человеческого чувства. Это не масштаб для духовных вещей; вкус действует в основном как ограничивающий фактор, как минус к каждому числу... Малер лучше умер бы тысячу раз, чем быть вынужденным верить в то, что он считал неправильным. Поэтому меня так возмутило осуждение большого человека и композитора на почве личного вкуса...» (50)²⁶.

В последнем разделе своей работы «Структурные функции гармонии» (58) Шёнберг уделяет специальное внимание критериям оценки произведения. Правда, как и в других случаях, которые уже отчасти упоминались, его высказывания не отличаются единством и принципиальностью, поскольку он склоняется то к подчеркиванию идейной сущности, то формальной структуры произведения, называя красоту «неопределенным понятием, почти бесполезным, как база для эстетического различия», и верно

указывая, что “эстетика чувства” привела бы нас опять к недостаткам устаревшей эстетики, сравнивающей звуки с движением звезд и выводящей доблести и пороки из звуковых комбинаций». Шёнберг при этом отрицает роль чувства, что не соответствует его творческой практике, и, несмотря на длинные философско-эстетические экскурсы, так и не объясняет, какие критерии оценки произведения он полагает правильными.

Гораздо отчетливее он ставит эти проблемы в статьях популярного характера, имеющих целью воспитание массовой музыкальной культуры. Особенно показателен в этом смысле очерк Шёнберга о воспитании музыкального слуха с помощью сочинения.

Композитор совершенно справедливо подчеркивает, что для полного понимания произведения недостаточно фантазии, воображения, занимательных рассказов о музыке или ее авторах. Он всегда считал лучшим способом музыкального воспитания по возможности частое исполнение серьезной музыки и, с другой стороны, говорил о необходимости музыкальной подготовки, об умении читать ноты, играть на инструментах. Причем тренировка слуха, как и изучение теоретических предметов — гармонии, контрапункта и т. п., для Шёнберга не цель сама по себе, а только приближение к подлинной музыкальности. Особенно важным для понимания музыки он полагает ознакомление с принципами композиции, чему можно научить людей даже с менее чем средними способностями, подобно тому, как учат рисованию или декламации. Шёнберг отмечает, что даже большинство исполнителей не имеют представления об основах построения музыкальных произведений, не говоря уже об их тонкостях. Именно в первую очередь это он считает лучшим способом распознавания, что нужно запомнить в произведении, и необходимым для понимания музыкальной идеи, а тем самым ощущения большей радости, удовольствия от общения с музыкой.]

Шёнберг ценит форму как средство внесения предельно возможной ясности в музыкальное произведение. Форма, по Шёнбергу, — это то, что помогает слушателю сохра-

нить в памяти идею и следовать за ее развитием, разрастанием, разработкой — «всей ее судьбой»; главной функцией формы является достижение конечного результата — лучшего понимания музыки и получения от нее настоящей отрады. Шёнберг полагает ошибочным видеть в цели формы только красоту, отрицает формальные принципы как самоцель (например, симметрия или асимметрия не есть красота сами по себе). Зато форма, по Шёнбергу, — важнейшее средство, помогающее воплощать красоту в жизнь.

Показательно, что в ответе на анкету в 1929 г. Шёнберг выразил неудовлетворенность немецкой системой образования молодежи, полагая, что ее главной целью и методом должно быть воспитание духа.)

Наиболее интересными являются, конечно, высказывания композитора, касающиеся эстетической сущности его собственной музыки. Прежде всего нужно опять напомнить о принципиальности Шёнберга, особенно непоколебимой в области творчества. Он был чужд всякому легкомыслию. Строго дисциплинированный в работе, он к тому, что касалось искусства, не относился легко. Как пример этого «немецкого дефекта» Г. Штуккеншмидт приводит случай, когда Шёнберг прервал товарищеское собрание замечанием, что ему необходимо идти работать. Штуккеншмидт считает, что такая целенаправленность характера и воспитание композитора определяют его уход от традиций как особенно важный и трудный шаг. Творческую одержимость Шёнберга, огромное трудолюбие композитора отмечают музыканты из его окружения (Г. Эйслер, М. Буттинг). Ученики Шёнберга, в частности Веберн, подчеркивают его творческую плодовитость, необычайную быстроту сочинения, особенно в периоды «поисков».

О глубоко творческом понимании долга художника свидетельствуют воспоминания М. Буттинга. Он отправился с визитом к Шёнбергу, который должен был решить его дальнейшую судьбу композитора (24). Однако Шёнберг отказался дать какой-либо совет, утверждая, что каждый композитор сам должен прийти к решению, продол-

жать ли ему писать музыку или нет. Если ему есть что сказать, тогда он обязан это делать, и ведь само собой окажется, действительно ли оно настолько важно, что должно быть непременно высказанным, и высказался ли он верно. К примеру, Шёнберг считал бы неправильным, если бы Буттинг начал писать в стиле «Пьеро», т. е. он не хотел иметь подражателей своему стилю. Когда те или иные моменты в чужих произведениях убеждают композитора, то они сами незаметно найдут отзвук у него, не нужно об этом заботиться специально.

Шёнберг настойчиво подчеркивал отсутствие у него расчетливости при сочинении. Своим ученикам он говорил, что не обладает рецептом для сочинения и что каждый должен писать так, как считает правильным. Шёнберг рассказывал, что после его перехода к додекафонной технике люди стали смотреть на него как на помешанного, и самые близкие друзья с ним больше не соглашались. Но даже в то время, когда он был совсем один, он все же делал то, что считал правильным, хотя материальные обстоятельства были у него крайне тяжелыми. При этом ему не к кому было обратиться за советом. Шёнберг говорил, что не понимает поведение композитора, не доверяющего самому себе, ибо если он, несмотря на это, будет сочинять, то должен быть готовым нести также всю ответственность за свое дело, а это будет намного неприятнее, чем пожинать последствия твердого убеждения. Признание или отрицание извне не должно играть для творца никакой роли. Единственная возможность для него — это испытать самого себя. Необходимо твердое убеждение в собственной правоте — это Шёнберг повторял постоянно. Высшей целью художника он считал выражение самого себя.

Впрочем, мысли Шёнберга о собственном творчестве так же неуравновешенны, как и его эстетика в целом. Причиной этого является то, что его творчество давалось ему нелегко. Вероятно, потому он избегал интервью, при всей жажде славы не любил внешней гласности. Во многих письмах, касающихся его музыки, сквозит такая же тоска

«по покою», как и в высказываниях, посвященных вопросам общественной жизни и политики. Наиболее удивительный для автора стоицизм Шёнберг продемонстрировал во время премьеры «Песен Гурре», не проявляя ни малейшего энтузиазма в ответ на бурные овации публики. Он считал, что не обязан благодарить за признание венских слушателей, прежде отвергавших его. Однако вместе с тем он далеко не безразличен к судьбе своих произведений, во всяком случае, его высказывания по этому поводу всегда очень взволнованны.

В письме к А. Зилоти в связи с исполнением «Камерной симфонии» в 1915 г. Шёнберг высказывает противоположные точки зрения относительно судьбы своих произведений: «Вы знаете, что я едва ли беспокоился, нравятся мои произведения или нет. Я стал равнодушным к ругательствам общества и никогда не был склонен делать нечто такое, что лежит вне чисто музыкальных потребностей моих сочинений». Но здесь же он продолжает: «Я могу теперь этим хвастать и поэтому рискую попросить Вас предпочтительно исполнять мои более старые сочинения ("Пеллеас и Мелизанда", "Песни Гурре"), которые могут рассчитывать на благоприятный прием у публики. Я вспоминаю, как плохо обошлись с "Пеллеасом", в особенности же "скандал Шёнберга в Праге" из-за "Лунного Пьеро", который не сходил неделю со страниц газет... Пропала надежда, что наконец признание, достигнутое мной за границей, принесет мне по крайней мере покой...» (50)²⁷.

Ниже приводим еще более противоречивые размышления композитора по поводу отношения к восприятию его произведений. В статье «Душа и разум в музыке» (из сборника «Стиль и идея») Шёнберг утверждает, что настоящий композитор пишет музыку только для того, чтобы доставить удовольствие себе самому, а не из каких-либо других побуждений, что те, кто сочиняют музыку, чтобы порадовать других и при этом думают о слушателе, — это не настоящие художники.

Не менее остро эта мысль высказана Шёнбергом в письме в редакцию газеты «Нью-Йорк Таймс»: «Если это и с

кусство, оно не для массы (большинства)... Когда оно для массы, это не искусство».

Однако облик композитора предстанет односторонним, если приводить только такие цитаты. Эти мысли Шёнберга непосредственно вызваны осуждением им «коммерческой настроенности американских композиторов», приглаженности и унифицированности их произведений, рассчитанных на вкус среднего обывателя, поэтому в обязательном порядке утверждающих сахарный оптимизм, исключаящих глубокие конфликты или трагический исход. Начиная с самых ранних лет творчества Шёнберг, напротив, высказывает заботу о слушателе, хотя иногда и с позиций «чистого искусства». Так, в связи с предлагаемым А. Цемлинским сокращением симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» композитор писал ему: «Нужно иметь в виду слушателя. Я знаю только, что он существует и не мешает мне, поскольку он по акустическим причинам не является лишним» (50)²⁸. Однако несколькими годами ранее Шёнберг подчеркивал важность содержательного восприятия его музыки. 15/VI 1914 г. он писал А. Зилоти: «Произведение [«Камерная симфония». — С. П.] очень трудное и я мог бы не иметь успеха из-за неясности, но предпочитаю неуспех из-за ясности. Нет, серьезно: люди должны знать, что я думаю».

Показательно, что этого композитор всегда добивался. Выражая благодарность австрийскому дирижеру Гансу Розбауду за анализы Вариаций и Камерной симфонии, Шёнберг писал: «Я думаю, что если бы этот Ваш эксперимент мог повторяться довольно часто, успех моей музыки был бы значительно более отрадным, по крайней мере, для меня, хотя я совсем не хочу быть занимательным» (цит. по: 45, S. 137)²⁹. «Для меня более важно пробудить понимание, чем интерес», — замечал он в письме к немецкому композитору Макс Буттингу (50)³⁰. Шёнберг имел в виду такое ознакомление слушателей со своими произведениями, которое привело бы к их пониманию. Для этого он считает более целесообразным познакомить сначала берлинскую публику со своими ранними сочинениями и лишь потом с новейшими.

Примечательно, что композитор много раз на протяжении своей жизни повторял мысль о необходимости последовательного показа своих сочинений, от самых ранних до поздних. Этого он требовал, когда они начали исполняться в США, а затем после войны и в других странах. Ранние сочинения («Песни Гурре», «Пеллеас и Мелизанда», «Ожидание» и др.) исполнялись вплоть до последних лет жизни композитора, причем он сам очень интересовался исполнениями и часто выезжал на концерты, вмешиваясь во все детали репетиций. В 1949 г. он писал участнику квартета Колиша: «Мои произведения в США, а также в современной Европе почти совсем неизвестны. Поэтому... я должен использовать каждую возможность, чтобы люди слышали мои сочинения». В докладе «Старая и новая музыка, или Стил и мысль» 1933 г. Шёнберг говорил: «Моим собственным делом является то, что я применяю тот или другой стиль, тот или иной метод, и слушателя это не касается, но я хотел бы, чтобы он понял и принял мое послание» (50)³¹. Это звучит как кредо композитора, заботящегося об общественном резонансе своей музыки.

В начале 1930 г. композитор обратился на берлинское радио с продуманной программой пропаганды новой музыки. Он считал, что современные произведения требуют показа с детальными объяснениями по частям или же тактам, темам, нуждаются в многократном повторении. Тогда слушатель сможет их понять. Этот проект Шёнберга был принят и осуществлен.

Вероятно, самым курьезным изречением Шёнберга, относящимся к последним годам его жизни и отражающим неосуществленные мечты о популярности, является следующее: «Но если я вообще чего-либо желаю, то самое заветное — чтобы меня считали лучшим видом Чайковского; ради Бога — лишь чуточку лучшим, но это уже и все. Больше всего еще, чтобы знали и насвистывали мои мелодии...» (Цит. по: 45, S. 137)³². Конечно, многомиллионные любители музыки Чайковского не поблагодарили бы

Шёнберга за такое сравнение; из уст основоположника додекафонии это изречение звучит почти неправдоподобно.

Данные факты не единичны. Посылая работающему в Америке польскому дирижеру А. Родзиньскому поздравления по случаю рождения сына, Шёнберг приложил к письму канон для трех сопрано (с четвертым свободным голосом), сопроводив его следующим комментарием: «Я почти уверен, что когда твоя няня будет тебе менять пеленки, она не станет напевать одну из моих песен на слова Георге, ни песню из моего Второго струнного квартета; но, возможно, она будет унимать тебя так: “Спи, Ричард, спи, твой отец тебя любит!”» (цит. по: 45, S. 87), т. е. музыкой и словами шёнберговского канона.

Традицию создания юмористических канонов, бесконечных и зеркальных, Шёнберг воспринял у Баха. Вот, например, текст четырехголосного канона 1949 г., высмеивающий эгоцентризм: «Твоя жизнь представляется восхитительной, как центр притяжения собственной солнечной системы, окруженной сияющими сателлитами» (цит. по: 45, S. 87). К 60-летию директора Нью-Йоркского издательства К. Энгеля Шёнберг написал два сложнейших трехголосных канона в дорийском ладу, причем каждый вступающий голос проходил в двойном ускорении. Главная идея канонов — «жизнь начинается после 60».

В то же время желание Шёнберга популяризовать свои «мелодии» отнюдь нельзя воспринимать всерьез. Он сам прекрасно понимал несогласованность этой «мечты» со стилем его музыки: «Тот, кто знает мою музыку, понимает, что недостаточно выучить наизусть верхний (главный) голос, а нужно представить себе всю ткань голосов и гармонии, которая создает фактуру моей музыки» (50)³³.

Если не принимать во внимание отдельные шутливые высказывания, композитор относился к искусству с поразительной строгостью и требовательностью. «Кто по-царски служит искусству, получит такую же царскую плату; но для кого время репетиций — только деньги, тот в уплату получит также лишь деньги», — писал Шёнберг П. Шейнфлогу, генеральному музыкальному директору в Дуйс-

бурге, где исполнялись его «Песни Гурре» (50)³⁴. Или же певице Марии Фройнд: «Для меня важно объяснить Вам, почему при осуществлении воплощенных мной в нотах музыкальных мыслей я не допускаю никакой другой воли, кроме моей, и почему при их реализации должна быть применена эта кровная [blutige] серьезность, эта неснисходительная строгость: ибо они сочинялись так же» (50)³⁵. Слова благодарности, обращенные к своему кузену, певцу Гансу Находу, первому исполнителю партии Вальдемара в «Песнях Гурре» и Песен на слова Георга ор. 15, Шёнберг сопровождал критическими замечаниями и требованием продолжить работу.

После исполнения дирижером Г. Розбаудом Вариаций Шёнберг поблагодарил его за следование в этом воспроизведении самым высоким художественным принципам, требуемым автором, — за предварительную подготовку и изучение произведения и оркестром, и дирижером. «Я увидел, что есть люди, которые превыше всего ставят высокую художественную мораль и стремятся достичь успеха, только следуя ей» (50)³⁶. Композитору М. Буттингу Шёнберг писал: «Не думаете ли Вы, что тот, кто вложил жизнь, чтобы иметь возможность сочинять так, как он обязан, должен выдвигать иные требования, чем тот, кто сочиняет лишь, поскольку его исполняют и ему платят» (50)³⁷.

Как ни желал композитор более частого исполнения своих произведений, он был неумолимо требователен к их подготовке. Он неоднократно утверждал, что каждое его новое произведение требует не менее 30–40 тщательных репетиций, и если такого количества не предоставлялось, он предпочитал отказаться от исполнения. «Я пришел к тому, — писал Шёнберг дирижеру Г. Шерхену, — что плохие исполнения приносят мне слишком большой ущерб, чтобы я мог их допускать впредь. Раньше я всегда утешал себя будущностью. Но в последнее время я все больше нахожу всякое неполноценное исполнение художественного произведения тяжелым преступлением, аморальностью» (50)³⁸. «...Для того чтобы моя музыка могла преодо-

леть предубежденность, она должна быть исполнена так, как она задумана»(50)³⁹. Композитор говорил даже, что его музыка отнюдь не модернистская, а ее просто плохо играют. Действительно, хорошо известно, насколько художественная ценность и восприятие произведения зависят от его интерпретации. И хотя многим модернистским опусам не в состоянии помочь самое мастерское исполнение, то для творчества Шёнберга, глубокого по содержанию и продуманного, это крайне важно. Замыслу произведения композитор придавал исключительно большое значение. Он не разрешал ни в малейшей степени менять состав исполнителей (в частности, оркестра) и способ интерпретации. Так, например, он решительно высказался против постановки в Париже «Лунного Пьеро» в виде танца (по предложению Л. Мясина), а также не разрешил превратить там оперу «Ожидание» в мимическую драму. Дело касалось не только музыкальных деталей: композитор подробнейшим образом описывал сценическое воплощение произведений вплоть до нюансов поведения героев.

Творческая деятельность Шёнберга свидетельствует о его принципиальном отношении к музыкальному искусству; примечательно, что он всегда требовал раскрытия и понимания внутренней сущности музыки. В 1935 г. он проводил цикл специальных докладов в университете Южной Калифорнии под общим названием «Музыкальная критика». Их целью композитор ставил воспитание «настоящего» слушателя, содействие «культурному развитию народа и общества Лос-Анджелеса». Исходя из своего 40-летнего опыта, Шёнберг утверждал, что подлинное понимание музыки должно основываться на способности различать ценное и настоящее (значимое и незначительное). Считая этот опыт новым даже для музыкантов-профессионалов, композитор хотел, чтобы люди интересовались больше произведением, чем исполнителем (не «кто играет», а «что играют»). И до тех пор, пока существенную часть публики не будет привлекать исполняемое произведение, трудно будет заполнить концертные залы. Целью своих лекций Шёнберг считал воспита-

ние умения сконцентрировать внимание на произведении, чтобы каждый, посещающий их, стал слушателем, знающим что он любит и почему.

Требование самостоятельного мышления, новооткрытий и расширения познаний проходит красной нитью через творческий путь композитора, являясь основой его педагогических принципов. Примечательно его определение таланта как способности научиться, гения — умения развиваться (56, S. 37). Мысль о необходимости поиска, узнавания нового Шёнберг высказал гораздо раньше, в послесловии к «Учению о гармонии». Он подчеркивает, что для познания нового человек не должен бояться совершать ошибки; именно на ошибках своих учеников, которые руководствовались неадекватными или неверными предписаниями, Шёнберг научился давать правильные указания. Если бы он говорил только то, что знал, они узнали бы лишь это и ничего более. Возможно, они знают теперь даже меньше. Но они осознают, что все зависит от одной вещи: поиска! Поэтому главной задачей Шёнберга-педагога было воспитать своих учеников искателями, дабы они поняли, что мы ищем только для того, чтобы искать дальше; что найденное, в котором мы будем уверены, что это достигнутая цель, может легко положить конец борьбе.)

Шёнберг затрагивает здесь и более широкий, философский аспект данной проблемы, резко обличая стремление современного человека к успокоенности, комфортабельности, так как «те, которые любят комфорт, никогда не будут искать, за исключением тех случаев, когда можно найти что-то определенное...» (50)⁴⁰. Он считает, что удобство является философией современной жизни. Но комфорт избегает активности, а только активность является продуктивной. «Неважно, приводит ли активность к поиску или поиск к деятельности, но только активность достигает того, что действительно может быть названо образованием» (53, Послесловие).

Шёнберг полагал, что «нельзя исполнять музыку, которая стала нам чуждой». В 1940 г. он писал об этом дирижеру Клемпереру: «Если для Вас стала чуждой моя

музыка, Вы не можете ее исполнять» (53, Послесловие). Однако композитор признавал также эволюцию взглядов, постепенное становление музыкальной зрелости, которая должна проявляться не только в умении воспринимать новое, но и во все более полном понимании старого. Такая установка Шёнберга связана и с его возвращением к тональной системе в последние годы жизни.

Наиболее полно он высказал это в полемике по поводу творчества Малера: «Честный человек не должен бояться поменять свое мнение, если он стал более зрелым. Он не обязан навсегда оставаться рабом своей незрелости [...] Я всегда готов изменить мое мнение, узнать что-то новое, принять и согласиться с противоположностью, с полярным всему, во что я верил на протяжении всей моей жизни, если меня удастся убедить». Если оно (это новое) «...действительно большое, оно будет способным на это [...] Все же я не ветреник без крепкой опоры, который, играя, меняет свою точку зрения без заметного основания. Вся эта перемена отвечала моему постепенному развитию во время различных фаз моей жизни, пока я не пришел к зрелости. Иллюстрацией может служить очень характерный опыт: между 1925-м и 1935 гг. [т. е. в наиболее строго додекафонный период творчества Шёнберга. — С. П.] я не решался просматривать или слушать музыку Малера. Я боялся, что может вернуться мое отрицание ее. К счастью, когда я послушал 2-ю [Симфонию] в Лос-Анджелесе, я был в таком же восторге, как и раньше» (50)⁴¹. Именно о Малере Шёнберг сказал, что «гений всегда смотрит вперед» и что развитие у него гениально.

Трудно требовать от художника большего, чем «неутомимость поиска». Однако все это соединяется у Шёнберга с туманными философскими рассуждениями о необходимости жизненных поисков, которые приведут к познанию, что «жизнь все делает безобразным» или что «3/4 наших братьев приговорены к нужде». Здесь опять находит отражение пессимистичная философия разоблачения язв общества. Отсюда — прямой переход к экспрессионистской эстетике искусства Шёнберга.

Вот что говорил Г. Эйслер о музыке своего учителя: «Шёнберг обогатил шкалу музыкальной выразительности. У него нет просветления, возвышенности, красоты, юмора, борьбы и победы. Печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние — истерией, лирика — разбитой стеклянной игрушкой, юмор — гротеском (“Лунный Пьеро”). Основное настроение — крайняя боль» (26, S. 255). Что же это, если не проявление пессимистичной эстетики экспрессионизма?

С другой стороны, в личности композитора эмоциональная возбудимость уживалась с последовательным рационализмом. Систематичность изложения его теоретических принципов, прежде всего додекафонии, сравнима со строго математическими закономерностями. Склонность Шёнберга к умозрительным упражнениям подтверждает и такой любопытный, хотя и второстепенный факт, как усложнение им игры в шахматы изобретением доски со ста полями и добавочными фигурами⁴². В то же время само творчество Шёнберга додекафонного периода является ярким примером сочетания противоположностей: наиболее рационалистическая теория, т. е. серийная техника, соединяется с сугубо субъективной экспрессионистской эстетикой.

Характерно, что композитор сам замечал противоречия в своем творчестве. Окидывая его взглядом в конце своего жизненного пути, он завидует художникам, у которых стиль отвечает личности. «Я не так счастлив, — пишет он. — Когда я после творческой паузы, исполненный радости труда, думаю о будущих произведениях, тогда мое предстоящее направление всегда лежит передо мной так ясно, что я, по крайней мере сегодня, могу быть уверен, что оно будет и ным, чем то, которое я себе представляю. О том, что я поворачиваюсь, возможно, верчусь вихрем, кружусь, — еще можно догадаться, и я этого не замечаю только по вине моей слепоты. Но вскоре обнаруживается, что новое кажется мне таким же чуждым и непонятным, как в свое время и временно — старое; что мне, когда длится это состояние, старое кажется понятнее, пока, наконец, последнее новое не станет для меня наглядно более

близким, и я перестаю понимать, как я мог раньше писать другое»⁴³.

В этом смысле очень показательна оценка творчества Шёнберга, данная русским критиком В. Каратыгиным: «Шёнберг... проповедует динамический момент в искусстве, вечную изменчивость форм и норм художественного мышления, достижение, а не достижение» (8, с. 18). Это последнее, по утверждению самого Каратыгина, — девиз Скрябина. Скрябин, подобно Шёнбергу, противопоставляет достижение статике достижения как результата достижения (8, с. 260).

В продолжении своей заметки «Без заглавия» Шёнберг пускается в туманные рассуждения о честно выполняемом им долге, когда он изменяет старому, которое было для него свято и желаемо, во имя только кажущегося заманчивым будущего. Однако в 1912 г. в речи, посвященной памяти Г. Малера, Шёнберг говорит, что можно отвернуться на время от великих (как это делал Малер и он сам по отношению к Вагнеру), но мы всегда вернемся к ним (56, S. 71).

Все эти высказывания являются отражением постоянной борьбы Шёнберга в области собственного творчества, борьбы нового со старым, рационального с чувственным. Будучи основоположником додекафонного метода (здесь мы оставляем в стороне тот факт, что на эту роль претендовали и другие композиторы, в особенности М. Хауэр), Шёнберг стремился в то же время к традиционности музыкального языка (в частности, в отношении использования приемов тематической разработки, классической полифонии и формы), а также к идейной насыщенности своих сочинений, нередко из романтизма вытекающей выразительности, — за исключением очень немногих додекафонных опусов.

Фактором, объединяющим противоположные полюсы в творчестве Шёнберга, является именно последовательность в утверждении им идейной сущности своей музыки. Его музыкальная эстетика осталась почти неизменной на протяжении всей жизни, в чем Шёнберг существенно от-

личается от Стравинского и от своих последователей-сериалистов. Он разнится с ними также субъективизмом и эмоциональностью своего творчества. Характерно, что эти черты перешли в некоторой степени к Веберну. Шёнберг всегда решительно возражал против применения к его музыке термина «интеллектуальный конструктивизм», что встречалось в прессе (50)⁴⁴. «В моей музыке дело никогда не состояло в “стиле”, а всегда в содержании и его возможно точном воплощении... Поэтому ранние произведения подготавливают понимание моего музыкального мышления и с ними хорошо ознакомиться прежде, чем с поздними сочинениями, где мой способ выражения становится таким скупым. До этого не нужно давать ничего из произведений третьего периода, который даже для большинства музыкантов представляется едва ли чем-то бóльшим, чем стиль» (50)⁴⁵.

Содержание музыки композитор, в свою очередь, понимал не как внешнее выражение чувства, а как раскрытие его внутренней сущности. По крайней мере, так он высказывался в 1914 г. по поводу исполнения своей Камерной симфонии (точнее, Adagio из нее): «Примечательно, что страсть — всеми постижима! Но в задушевности, целомудренности — высшей форме чувства, кажется, будто бы отказано большинству людей. Это довольно понятно, ибо лежащее в ее основе ощущение должно быть прочувствованным, а не лишь представленным!» (50)⁴⁶.

Многие высказывания Шёнберга на эту тему показывают, как усиленно он стремился согласовать додекафонию с выразительностью, как страстно он хотел быть «обыкновенным композитором, как все другие». При всякой возможности Шёнберг говорил, что для творчества ему необходимо вдохновение. «Не могу написать без вдохновения и 10 тактов», — подчеркивал он в письме к дирижеру Ф. Райнеру, имея в виду свои Вариации для духового оркестра (50)⁴⁷.

Выше уже упоминалось о канонах Шёнберга. Характерно, что бóльшую их часть (вполне тональных) композитор сочинил в «додекафонный» период, в 1922–1949 гг.

В связи с канонами он отмечал: «Чтобы написать хороший образец этого рода, мне нужны совместно работа и вдохновение. В этом отношении я намного слабее некоторых моих учеников, которые пишут хороший или плохой контрапункт без какого-либо вдохновения» (цит. по: 45, S. 87).

Далее Шёнберг касается и додекафонной музыки. Выражая признательность американскому композитору Сешензу за популяризацию своих сочинений, он пишет, что наиболее ценным является требование Сешенза слушать шёнберговскую музыку (для лучшего ее понимания) таким же образом, как всякий другой вид музыки, позабыть о теориях, додекафонии, диссонансах и т. д.; «...а я могу добавить, — говорит Шёнберг, — по возможности, — об авторе» (50)⁴⁸.

В приводимом уже письме к дирижеру Розбауду встречаем следующие строки: «Понимание моей музыки все еще страдает от того, что музыканты смотрят на меня не как на нормального старого, обыкновенного композитора, который воплощает свои более или менее хорошие и новые темы и мелодии не слишком неполноценным музыкальным языком, а как на современного додекафонного экспериментатора» (цит. по: 45, S. 137)⁴⁹.

При рассмотрении теоретических основ серийной техники Шёнберга мы постоянно будем замечать его стремление к сглаживанию различий между додекафонными и тональными произведениями. Спрашивается, как такие взгляды Шёнберга согласуются с его обращением к додекафонии, почему он вообще к ней пришел? Сам композитор видел только теоретические причины перехода от атональности к додекафонии — серийная техника воплощала его стремление к «введению порядка» и одновременно к дальнейшей свободе выражения. Он говорил, что «это в первую очередь метод, обеспечивающий логический порядок и организацию, из чего, как главный результат, должна вытекать понятность» (54, S. 291).

Однако мы уже имели возможность убедиться в противоречивости эстетики композитора. Ограничившись в

этой главе лишь общими предпосылками, подробно рассмотрим данный вопрос в процессе детального обсуждения творческого пути Шёнберга и анализа его произведений. Предварительно отметим то, что вытекает непосредственно из высказываний композитора: это искренность его побуждений; непреклонное стремление, при всех противоречиях и заблуждениях, к тому, что в искусстве самое важное — к внутренней выразительности музыки и поискам новых путей ее развития. Шёнберг посвятил всю свою жизнь служению этому идеалу. Причем он никогда не подлаживался под моду, не отступал ни на шаг от своих убеждений ради легкого, внешнего успеха. Его последовательность и стойкость в борьбе за достижение этой цели заслуживают самого большого уважения.

Шёнберг отвечал своим противникам: «То, что я сделал, не было ни революционным, ни анархичным... Никогда намерением либо следствием нового искусства не являлось заменить, не говоря уже, — уничтожить старое. Напротив, никто не любит своих предшественников глубже, убежденнее и с большим уважением, чем артист, искренне создающий новое» (44, р. 133). Ганс Эйслер еще в 1924 г. писал: «Музыкальный мир должен переучиться и считать Шёнберга не разрушителем и ниспровергателем, а мастером» (28, S. 15).

Как же подойти к изучению музыкального наследия столь сложной и противоречивой художественной натуры?

Творчество композиторов принято рассматривать по этапам, поскольку периодизация очень облегчает наблюдение за творческой эволюцией, основными достижениями любого художника. В вопросе о Шёнберге задание осложняется несовпадением вех творческого пути с изменениями музыкального языка. В его биографии центральными отправными точками являются 1911, 1925 гг. — переезды из Вены в Берлин — и 1933 г. — эмиграция в США. Однако на творчестве Шёнберга эти важные для него жизненные события не отразились существенным образом; гораздо большее значение имеют другие даты:

1908 и 1923 гг. — грани перехода композитора к атональности, а затем к додекафонной технике. Поэтому при рассмотрении творческого пути Шёнберга мы будем руководствоваться именно этими переломными моментами.

¹ Основная часть эпистолярного наследия А. Шёнберга опубликована его бывшими учениками Э. Штейном и И. Руфером.

² Шёнберг возмущается здесь из-за обвинений фашистов.

³ См. статью В. Кляйна о теософическом элементе в мировоззрении Шёнберга (19).

⁴ Письмо от 22/VII 1919 г.

⁵ Имеется в виду деятельность Сен-Санса в защиту французской музыки от нахлынувшего на нее вагнерианства (болезни «вагнерофобии»), начатая им еще при жизни Вагнера (46, раздел «L'anneau du Niebelung et le représentations de Bayreuth», август 1876 г.), и непосредственно выступление К. Сен-Санса в годы войны в «L'Echo de Paris» против Вагнера как представителя немецкого искусства (46а, раздел «Saint-Saëns, patriote», p. 152).

⁶ Эволюционная связь, конечно, существует, но невозможно приписывать немцам новаторские достижения Дебюсси в области гармонии. Впрочем, такие взгляды Шёнберга легче понять, если вспомнить, что книгу о влиянии Вагнера на французское музыкальное искусство написал известный французский композитор В. д'Энди.

⁷ Письмо А. Веберну от 7/I 1932 г., А. Бергу от 20/I 1932 г.

⁸ Chaplin Ch. My autobiography. — London, 1954.

⁹ Письмо от 26/I 1949 г.

¹⁰ Письмо Р. Колишу от 12/IV 1949 г.

Рудольф Колиш — руководитель квартета его имени, скрипач, ученик Шёнберга и его друг, брат второй жены композитора, Гертруды.

¹¹ С. Кусевицкий и Л. Стоковский были в США соперниками в области пропаганды современной музыки. Стоковский исполнял, в основном, экспериментаторов — Шёнберга, Вареза, а Кусевицкий — французов, русских и «умеренных» американцев.

¹² Письмо от 12/VIII 1924 г.

¹³ Письмо американскому музыкальному критику Олину Даунзу от 21/XII 1948 г.

¹⁴ Письмо от 4/VI 1929 г.

¹⁵ Имеется в виду цитированное выше письмо Шёнберга от 24/IV 1923 г. по поводу подготавливаемой П. Стефаном публикации его биографии в журнале «Anbruch».

¹⁶ Письмо от 11/XII 1925 г.

¹⁷ В «Истории “Доктора Фаустуса”» Т. Манн вспоминает: «Читал статью Адорно (“К философии современной музыки”)... Мгновенные озарения, проясняющие позиции Адриана... Отчаянное положение искусства — это как раз то, что мне нужно...» (10, с. 227).

¹⁸ Письмо от 6/XII 1930 г.

¹⁹ Шёнберг определял его термином «Zusammenhang», т. е. «связь» — искусство создания возможно более тесных соотношений между частями целого. Подчеркивая, что в музыке эта «связь» имеет исторический характер, ярчайшим образцом ее воплощения он считал творчество Брамса. Отсюда, вероятно, особое преклонение Шёнберга перед этим композитором.

²⁰ Письмо В. Шлямму (в газету «Тайм») от 26/VI 1945 г.

²¹ Письмо на франкфуртское радио от 15/VI 1949 г.

²² Письмо от 12/XII 1939 г.

²³ Письмо Куунзу в апреле 1934 г.

²⁴ Письмо председателю отдела начального образования Департамента образования города Сакраменто штата Калифорния от 19/IX 1943 г.

²⁵ Письмо от 31/I 1949 г.

²⁶ Письмо от 21/XII 1948 г.

²⁷ Письмо от 9/X 1915 г.

²⁸ Письмо от 23/III 1918 г.

²⁹ Письмо от 12/V 1947 г.

³⁰ Письмо от 4/XI 1926 г.

³¹ Письмо американскому композитору Р. Сешензу от 3/XII 1944 г.

³² Письмо Г. Розбауду от 12/V 1947 г.

³³ Письмо дирижеру Ф. Райнеру от 29/X 1944 г.

³⁴ Письмо от 29/VII 1922 г.

³⁵ Письмо от 16/VIII 1922 г.

³⁶ Письмо от 15/IV 1931 г.

³⁷ Письмо от 5/VII 1931 г.

³⁸ Письмо от 1/II 1914 г.

³⁹ Письмо австрийскому дирижеру А. Боданцкому от 21/XI 1913 г. (в связи с планированием исполнения «Ожидания»).

Артур Боданцкий был учеником Шёнберга и поддерживал связь с ним также в эмиграции, будучи дирижером Метрополитен-опера.

⁴⁰ Письмо от 25/IX 1940 г.

⁴¹ Письмо ученику Шёнберга, композитору Винфриду Циллигу от 1/XII 1948 г. и О. Даунзу, музыкальному редактору газеты «Нью-Йорк Таймс» от 21/XII 1948 г.

⁴² Он сравнивал процесс сочинения музыки с мастерством шахматной игры (51, S. 58).

⁴³ А. Шёнберг. Заметка «Без заглавия» (цит. по: 45, S. 140).

⁴⁴ Письмо М. Буттингу от 5/VII 1931 г.

⁴⁵ Письмо Л. Кестенбергу, другу Шёнберга, видному деятелю немецкой музыкальной культуры до прихода фашизма, от 16/VI 1939 г.

⁴⁶ Письмо дирижеру Г. Шерхену от 1/II 1914 г.

⁴⁷ Письмо от 29/X 1944 г.

⁴⁸ Письмо от 3/XII 1944 г.

⁴⁹ Письмо от 12/V 1947 г.



ТОНАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Глава 2. (1899—1908)

Первый период творчества Шёнберга — самый краткий и сравнительно небогатый событиями (14). Для более полного представления об этом периоде необходимо остановиться на закономерностях общественной и культурной жизни Австрии и Германии, особенно сложной в последние годы XIX и в XX в.

Австро-Венгрия, в которой Шёнберг провел свои юные годы, играла большую роль в политической и культурной жизни Европы. Династия Габсбургов из века в век опиралась на дворянство и католическую церковь и использовала все возможности для расширения своих владений. В многонациональном австрийском государстве национальный вопрос стоял особенно остро и переплетался с социальными. В эпоху развития капитализма начался бурный процесс национального становления, правда, с довольно сильным феодальным элементом, так как дворянство разных народов, входящих в состав Австро-Венгрии, еще не находилось в антагонистических отношениях и составляло коалицию. Характерно, что социал-демократическая партия Австрии, основанная в 1899 г., проводила чисто реформистскую политику, не опасную для буржуазии. Однако с началом развития империализма территориальная экспансия Австро-Венгрией Балканского полуострова привела к новому обострению межнациональных и классовых противоречий в стране. В поисках выхода из этих противоречий господствующие классы Австро-Венгрии накрепко связали свою судьбу с милитаристской Германией. Правда, австрийские пангерманисты, в отличие от своих немецких собратьев, были более или менее равнодушны к проб-

лемам мирового господства. Больше их волновало укрепление привилегированного положения австрийцев в пределах габсбургской монархии.

В первый период своего творчества Шёнбергу пришлось жить в Германии лишь эпизодически. Однако связи между этими двумя странами — Австрией и Германией — были столь тесными, что композитор ощущал непосредственное влияние немецкой общественной жизни. Своеобразие объективных исторических условий развития капитализма в Германии привело к тому, что немецкий империализм, сложившийся к началу XX в., был более агрессивным, готовым на любые военные авантюры для расширения сферы своего господства. Это способствовало появлению здесь идеологии с характерным нигилизмом в области культуры, воинствующим агностицизмом, иррационализмом и т. д. В Германии раньше, чем в других странах, возникла массовая пролетарская партия, которая, несмотря на ревизионизм и центризм, разъедавшие ее руководство, являлась влиятельным фактором политической жизни в стране. Не случайно поэтому именно в Германии идеологи буржуазии очень скоро перешли от политики замалчивания марксизма к открытой борьбе против него. Только представители левых, революционных сил в немецкой социал-демократии (Ф. Меринг, Р. Люксембург, К. Либкнехт, К. Цеткин) отстаивали, хотя и не до конца последовательно, теорию и практику революционного марксизма. Нужно учесть, что в Австрии в то время вообще не было почвы для развития марксизма.

Накануне первой мировой войны буржуазная философская и социологическая мысль в Германии стала активной пособницей агрессивных империалистических сил. Речь идет об отречении идеологов буржуазии от всего прогрессивного в идейном наследии и даже о борьбе против тех идей, которые в прошлом воодушевляли передовых представителей немецкой буржуазии.

Начало формирования философских взглядов Шёнберга приходится на то время, когда в Германии и Австрии

большой популярностью стала пользоваться идеалистическая философия Артура Шопенгауэра. Мрачный пессимизм Шопенгауэра, его тезис, что весь мир является созданием жестокой «мировой воли», с которой тщетно вступает в борьбу «воля к жизни» отдельных людей, вполне соответствовал настроениям мелкобуржуазных интеллигентских кругов, потрясенных жестокостью империализма и бесправием отдельной личности.

Новые философские школы идеалистического направления выступали под лозунгами: «назад к Канту», «назад к Гегелю» и т. д. Особое распространение получили различные варианты позитивизма. Идеалистическая сущность этой философии прикрыта фразами о «надпартийности»: позитивисты заявляли о том, что они якобы «поднимаются» над материализмом и идеализмом. Мы не заметили непосредственного влияния на Шёнберга какого-либо из этих течений — лишь общие отзвуки тезиса о беспартийности находим в его высказываниях. В годы юности ему могли быть близкими религиозно настроенные представители австрийского неореализма — Франц Brentano и Алексиус Мейнонг, также соприкасавшиеся с позитивизмом. Идеалистический австрийский неореализм несколько позднее выльется в иррационалистическую «теорию психоанализа» Фрейда, ставшую одним из краеугольных камней экспрессионизма.

Характерный для духа времени пессимизм в первые годы века сочетался у композитора с индивидуальным бунтарством, эгоцентризмом и солипсизмом, что явилось результатом некоторого влияния философии Фридриха Ницше. В целом, однако, ницшеанство было для Шёнберга неприемлемо, особенно начиная с того времени, когда эта философия стала оружием немецких шовинистов, которых композитор неоднократно обличал в своих письмах. Ницше и Шёнберг — фигуры, мало подходящие для сравнения. Они — представители различных рас (чему Ницше придавал первейшее значение), различных взглядов на жизнь и даже на искусство. Шёнберг был знаком, конечно, как с философским, так и с литературным наследием Ниц-

ше. Однако он не принимал не только всей его философии в целом, но и отдельных ее концепций. Шёнбергу могли импонировать лишь такие ее частности, как положение об «исключительности гениев» и т. п. Многие художники начала века, в музыке прежде всего Малер и Шёнберг, разделяли представления Ницше о «страшной напряженности противоречий» в современной Европе и об ее неуклонном приближении к катастрофе. Но центральная часть философии Ницше, его «теория жизни», основывалась на наиболее воинствующих, агрессивных концепциях скептицизма и биологизма, поэтому была воспринята лишь крайними реакционерами и милитаристами.

Необходимо учесть, что художники, обращавшиеся к некоторым философским теориям или литературным опусам Ницше, могли быть недостаточно осведомлены об общей направленности его взглядов, ибо настоящая популярность Ницше началась после его смерти, т. е. после 1900 г. На склоне XIX в., когда формировались взгляды Шёнберга и его многих известных впоследствии современников, представителей немецкой и австрийской литературы и живописи, — философия Ницше воплощала их антифилистерские устремления, освобождение от ненавистной мещанской морали. Реакция еще не давала о себе знать открыто, и идеология Ницше была воспринята большинством немецких художников как проявление буржуазного либерализма. Показательно в этом отношении творчество отнюдь не прогрессивного драматурга Франца Ведекинда. В его пьесах нашли отзвук ницшеанские идеи, к примеру в «Пробуждении весны» он создал прообраз предельно эгоистичного «сверхчеловека». Однако темы этих пьес Ведекинда порой трактовались и в ином аспекте, как предостережение от фашизма. Так, патологически отрицательный герой «Пробуждения весны» ассоциируется с Гитлером.

Пессимизм и человеконенавистничество Ницше из области философии перешли в его эстетические труды. Безусловно, некоторые взгляды философа предваряют эстетику экспрессионизма. Источник искусства он видит в страданиях человеческой личности, вечно одинокой и чуждой

другим личностям. Специально акцентируется при этом «утонченность жестокости». Художник в его понимании — гениальный безумец, патологическое явление, сильное именно своей исключительностью, отчужденностью от общества. В этом отношении позиция Ницше намного регрессивнее тех проявлений экспрессионизма, в которых заметно стремление к хотя бы односторонней связи с судьбой человечества. Утверждение Ницше, что изображать жизнь толпы — недостойно художника, и выдвижение им в сфере искусства сильных личностей, стоящих над толпой, соответствовали подмене народа полководцами-гениями в освещении истории. С философскими системами смыкались эстетические, выдвигающие мистику и субъективный произвол на место объективного и правдивого изучения мира и его оценки.

Неудивительно, что в габсбургской Австрии, где родился Шёнберг, на смену «патриархальному» романтическому искусству пришло декадентское эстетствование. В то время когда во Франции, Англии, США и прежде всего России процветал критический реализм, в немецкой литературе последних лет XIX в. можно выделить лишь социально направленную пьесу «Ткачи» Герхарта Гауптмана, который, впрочем, уже тогда проявлял интерес к символизму. Генрих и Томас Манны только входили в литературу. В живописи начинала свой трудный путь художница Кете Кольвиц, в этой области работал «отец улицы», сатирик Генрих Цилле. Что касается музыки, то, пожалуй, лишь австриец Малер стремился в то время к глубокому воплощению жизненных противоречий. Среди названных представителей искусства только Кольвиц олицетворяла революционный реализм.

Австрийское искусство отражало различные этапы сложной социально-политической жизни австро-венгерской монархии, развиваясь в основном по тем же направлениям, что и искусство других европейских стран. Новые веяния поначалу появились в публицистике. Большую роль в литературной борьбе против габсбургской монархии, в разоблачении ее бюрократической государственнос-

ти и мнимого либерализма сыграл выпускаемый в Вене с 1899 г. журнал «Факел». Его редактором и единственным автором был социалист по убеждениям публицист-сатирик Карл Краус (кстати, друг Шёнберга). Широкой популярностью пользовался в Австрии сатирический журнал «Симплициссимус» (издавался в Мюнхене с 1896 г.), высмеивавший убожество нравов буржуазного общества. Он иллюстрировался графикой Цилле и Кольвиц, позднее — Эрнста Барлаха. В австрийской прозе рубежа веков можно отметить антивоенно направленные романы Берты Зутнер — писательницы, представляющей натуралистическое течение.

Однако господствующими в то время в австрийской литературе были символизм и импрессионизм. Они определяли сущность так называемой Венской группы, в которую входили поэты Герман Бар, Гуго фон Гофмансталь, драматург Артур Шницлер и др. Впрочем, этих литераторов трудно объединить под эгидой какой-либо эстетики; их творчество отражало моднейшие веяния вообще. Так, Г. Бар стал одним из главных приверженцев экспрессионизма. Петер Альтенберг (псевдоним Ричарда Энглендера) славился своей иронией, рожденной в атмосфере кафе, но в то же время его лучшие строки наполнены глубоким лиризмом. В немецкой лирике утонченный импрессионизм представлял Детлев фон Лилиенкрон, а Арно Гольц прославился реформой немецкого стихосложения, ломкой его традиционных форм. В то же время оба эти поэта принадлежали к натуралистическому направлению.

Шёнберг был ближе знаком с немецкими, чем с австрийскими литераторами и часто обращался к их поэзии. В непосредственной связи с творчеством композитора можно упомянуть Отто Гартлебена — автора блестящих иронических «впечатлений», и в особенности Рихарда Демеля (1863–1920) — немецкого поэта периода натурализма и импрессионизма. Он выступал против мещанской морали. Хотя Демель пользуется сложно-ассоциативной философской образностью, в целом он — романтик, один из ярчайших продолжателей немецкой лирики, хранитель ее традиций. Его главная тема — интимная любовная лири-

ка. Роман в стихах «Двое людей» является центральным произведением Демеля.

В области драмы наиболее выдающимися были в то время венцы Г. Гофмансталь, А. Шницлер, немецкие писатели Г. Гауптман и Ф. Ведекинд. Среди них особенно интересен Франц Ведекинд (1864–1918), драматург и актер, один из предшественников экспрессионизма в немецком театре. Свою литературную деятельность он начал с 1896 г. в журнале «Симплициссимус». Ведекинд выступал также с исполнением собственных стихотворений и песен в мюнхенском кабаре «Одиннадцать палачей». Впоследствии некоторые его песни включил в свой репертуар пролетарский актер и певец Эрнст Буш. На протяжении 1891–1913 гг. Ведекинд создал ряд пьес, которые ставились в театрах Берлина. Первая из них — это уже упоминавшаяся пьеса «Пробуждение весны», позднее были написаны «Дух земли», «Камерный певец», «Гидалла», «Ящик Пандоры» и др.

В своих пьесах Ведекинд восставал против мещанства, лицемерия, ханжеской морали. Однако, критически изображая нравы буржуазного общества, Ведекинд не выдвигал положительных идеалов. Он выступал против мрачных сторон действительности, но сама его драматургия проникнута пессимизмом, ибо писатель главное внимание уделял патологическим явлениям, которые он изображал в натуралистической, порой гротескной манере. Типичные черты эпохи проявлялись именно в том, что сложное и крайне противоречивое творчество этого писателя, наряду с элементами садизма, эротики, а с другой стороны, преувеличенной религиозности, содержит порой и здоровые, жизненные начала.

Ведекинд открыл некоторые приемы в области драмы, которые были отчасти восприняты экспрессионистами. Это касается как драматургической техники создания отдельных образов и сцен, так и постановки им в центре драмы «демонической женщины». Последнее воспринял Шёнберг в двух произведениях 1910-х гг. (в «Ожидании» и, в особенности, «Счастливой руке»). Показательно, однако, что в целом Ведекинд был ему чужд. Шёнберга отталкивали,

очевидно, откровенный натурализм, садизм и эротика. В более поздние годы пьеса Ведекинда «Ящик Пандоры» стала отправной точкой для создания А. Бергом оперы «Лулу», где подчеркнуто излюбленное писателем соединение аморальности, «разнузданности» содержания с отточенной техникой формы.

Творчество двух выдающихся представителей современной Шёнбергу австрийской литературы — Гофманстала и Шницлера — было чересчур блестяще поверхностным, чтобы серьезно увлечь композитора. Артур Шницлер (1862–1931) возглавлял австрийский импрессионизм. Им написано много пьес, новелл и романов. Герои писателя — ничтожные эгоисты, всецело погруженные в мир своих мимолетных любовных увлечений и переживаний. Социальная тема играет у него лишь подспудную роль. Тему революции он трактует гротескно (пьеса «Зеленый попугай»). Основное настроение произведений Шницлера — меланхолия: писатель твердит о бренности человека и всех его чувств — любви и дружбы. Его немецкая Мадам Бовари мастерски обрисована приглушенными, тусклыми тонами в романе «Тереза». Психологическая изощренность героев Шницлера — чисто внешняя утонченность богатых, пресыщенных людей; на них лежит печать обреченности.

Творчество Гофманстала так же было чуждо Шёнбергу из-за отсутствия полнокровных человеческих страстей. Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) пропагандировал «искусство для искусства», культ чистой красоты. Его поэзия наполнена символикой и претенциозностью. Показательна в этом отношении избранная поэтом эмблема — скелет, увенчанный розами. Лишь в ранний период творчества, в особенности в лучшем образце ведущего жанра — стихотворной драме «Смерть Тициана», поэт славит творческий гений художника, жизнь, отданную искусству. Он справедливо утверждает, что искусство необходимо человечеству, возвышает и пробуждает его чувства. Но в дальнейшем болезненный самоанализ берет верх в творчестве Гофманстала, поэт бежит от жизни в мир грез.

В сравнении с австрийской, немецкая литература рубежа веков была более разнообразной и первоначально тя-

готела к реализму, хотя и ограниченному натуралистическими влияниями. Шёнберга привлекали те писатели, которые критиковали современность. Однако, соответственно своим склонностям, он интересовался символическими формами проявления такого разоблачения. Так, на первом этапе творчества композитора положительным фактом можно считать его увлечение выдающимся немецким драматургом Г. Гауптманом. Весьма показательно то, что именно казалось ему близким у писателя. Это не были ни пьесы раннего периода в натуралистическом стиле, как «Перед восходом солнца», ни социально направленная драма «Ткачи». Кстати, революционные мотивы не случайны у писателя. Он сам был выходцем из трудовой семьи, в годы молодости дружил с немецким революционным поэтом Арно Гольцем и вернулся к своим демократическим убеждениям к концу жизни. Однако в 90-е гг. в его творчестве все явственнее проступает символистская направленность.

Гауптман мог привлечь Шёнберга мистической пьесой «Ганнеле на небе» (1894), в которой подчеркивалась утешительная сила религии для всех несчастных. В последующем «Потонувшем колоколе» звучит и жалоба на окружающую действительность, которая убивает талант художника, и примирение с нею, попытка противопоставить ей «романтическую иронию», в которой, по существу, кроется бессилие писателя, его неверие в возможность успешной борьбы против существующего порядка. В «Потонувшем колоколе» Гауптман отдает дань символизму, хотя его драма не вполне отвечает эстетике символических драм Метерлинка и Гофмансталя, ибо в ней, при всей фантастике и символическости, нет отрицания реальной действительности. Близкая этой драме своей фантастикой, неясностью аллегорий и туманных образов «А Пиппа пляшет» была вообще единственной пьесой, которая на время привлекла творческий интерес Шёнберга.

Реалистические тенденции, сказавшиеся в лучших произведениях немецкой литературы конца XIX в., нашли наиболее последовательное продолжение в творчестве двух

выдающихся писателей — Генриха и Томаса Маннов. Уже в начале XX столетия оба они отражают в своих романах подъем оппозиции в немецком обществе, что было закономерным ответом на натиск мещанской реакции. Пройдя сложный и трудный путь творческого роста и борьбы, эти писатели, во многом очень разные, стали в 30-е гг. участниками антифашистского фронта немецкого искусства и продолжали эту линию впоследствии. Личное знакомство с Т. Манном будет иметь некоторое значение для последних лет жизни Шёнберга.

Что касается живописи, то на первом этапе творчества композитора не осталось доказательств проявления его таланта в этой области. Вероятно, причиной был тот факт, что в это время еще не ощущалась та заинтересованность жизнью, пусть даже в мистической форме, которой руководствовался Шёнберг в искусстве. Официальное немецкое изобразительное искусство конца XIX в. не отражало грядущих гроз. Свидетельством возникновения новых веяний можно считать лишь организацию накануне XX в. в Берлине, Мюнхене и Вене выставочных объединений «Сецессион». В эклектичной смеси разных художественных направлений здесь встречались и потуги на модернизм и реализм.

Как мы видим, в период творческого формирования Шёнберга уже определились новые течения западноевропейского искусства, наследники романтизма. Шёнберг отнюдь не гонялся за модой. Он был настолько привержен традициям, что можно всерьез отнестись к парадоксальному высказыванию годов его молодости о том, что единственное его желание — стать добропорядочным традиционным композитором типа Кароя Гольдмарка. Однако Шёнберг обладал слишком пытливым умом и интересом к окружающей жизни, чтобы избежать влияния модных течений. Мало того: впоследствии он сам был признан главой музыкального экспрессионизма. Между тем не следует сомневаться в искренности Шёнберга: он не переносил действий напоказ, внешнего следования за модой в искусстве, за этикеткой «современности».

Как мы уже отмечали, в Германии искусство было значительно более разнообразным и интересным, чем в Австро-Венгрии. Это же можно увидеть и в области культурной жизни. В австрийских театрах рубежа веков ставятся модернистские пьесы Шницлера, Гофманшталя или же произведения чисто развлекательного характера. Сенсацией 1899 г. была постановка «Зеленого попугая» Шницлера. Созданный в 1898 г. театр Фольксопер, стремившийся пропагандировать классический репертуар, постоянно сталкивался с большими материальными трудностями.

Вместе с тем в Германии именно в 90-е гг. XIX в. открывается несколько театров нового типа, пропагандирующих не только современный, но и демократически направленный репертуар. Еще в 1883 г. в Берлине открылся Немецкий театр, в 1889-м — Свободный театр современной драматургии, где ставились пьесы представителей натурализма — Г. Гауптмана, А. Гольца, И. Шляфа, Г. Зудермана, О. Гартлебена, Э. Золя, но кроме них также пьесы Г. Ибсена и Л. Толстого. В 1893 г. на этой «свободной сцене», принадлежащей частному обществу и поэтому официально закрытой для широкой публики, полулегально были поставлены «Ткачи» Гауптмана, получившие широкий общественный резонанс.

Активизация социал-демократического движения привела к созданию уже в 1890 г. первого в Германии театра для рабочих, так называемой «Свободной народной сцены» («Freie Volksbühne»). Этот театр способствовал приобщению широкой публики к народному искусству, тем более что он отнюдь не отказывался от трудного и современного репертуара и даже порой чересчур увлекался им. В годы расцвета театра «Свободной народной сцены» (1892–1895) им руководил активный деятель немецкого рабочего движения, публицист, историк и критик Франц Меринг (1846–1919). Во время своей работы в этом театре он издавал специальный журнал «Фольксбюне», в котором стремился утвердить принципы пролетарского искусства, рассматривая литературу и театр как орудие классовой борьбы, разоблачая буржуазное искусство. Сотруд-

ничая в социал-демократической прессе, Меринг развернул на ее страницах полемику с Отто Брамом, режиссером Свободного театра, проповедовавшим свободу искусства от политической борьбы.

В начале нового века первенствующее значение приобретает Немецкий театр, особенно с 1905 г., когда его руководителем стал Макс Рейнгардт. Хотя Шёнберг не жил тогда постоянно в Берлине, он часто приезжал сюда и окунался в атмосферу бурной культурной жизни. Именно в 1903 г., во время первого переезда Шёнберга в Берлин, Рейнгардт поставил в Малом театре пьесу Горького «На дне». Она имела широкий резонанс и прошла с огромным успехом около пятисот раз при переполненном зале. Композитор имел возможность наблюдать в Берлине много подобных ярких художественных явлений, в то время как Вена могла ему импонировать только расцветом там музыкального искусства.

К счастью, в Австрии Шёнберг рос в высокообразованной музыкальной среде. Вряд ли выбор им именно музыкального поприща при наличии еще и художественного, и литературного дарований был чистой случайностью. Среди всех видов искусства музыка занимала в то время в немецких странах особое место. Несмотря на отзвуки борьбы вагнерианцев и брамсианцев, которые еще ощущались в период юности композитора, музыкальное искусство не было столь противоречивым, как литература или живопись, и отличалось по-настоящему высоким уровнем. Ведь в Австрии продолжал еще тогда работать Гуго Вольф, там же развивался талант Густава Малера, в Германии начинал блистать Рихард Штраус. Несмотря на известные печальные факты непризнания творчества Малера, общий уровень музыкальной культуры Австрии, и в особенности Германии, был на рубеже веков все же гораздо более высоким, чем в других странах Европы. Именно под блестящим руководством Малера Венская опера достигла в 1897–1907 гг. наивысшего расцвета. После его ухода здесь началось засилье веризма, и репертуар дополнили оперы таких композиторов, как, например, К. Гольдмарк.

Музыкальная атмосфера высокого вкуса была типичной в годы юности Шёнберга даже для мелкобуржуазной среды. Самым «легким» музыкальным жанром считалась в то время оперетта, и, конечно, продолжал звучать Иоганн Штраус. Интересно, что и Шёнберг в последующие годы обращался к обработкам его вальсов. Даже в садовых концертах военные оркестры играли не только опереточный репертуар, но также Моцарта и Вагнера, а уличные шарманщики — оперные арии. Средний уровень тогдашней музыкальной публики был достаточно высоким, на грани веков еще можно было встретить уважительное отношение к искусству, понимание настоящего и отрицание «халтуры». Музыка культивировалась дома и была широко представлена в публичной концертной жизни.

Особенно в Германии, во время своей работы в Берлине в 1902–1903 гг. и позднее, Шёнберг встретился с оживленной, интересной и даже, по определению Р. Роллана, «пресыщенной» музыкальной атмосферой¹. Исключительное значение для воспитания музыкального вкуса здесь имели многочисленные концерты, в которых исполнялась вся основная классическая и романтическая музыкальная литература. Кроме немецких, в них можно было услышать наиболее популярные в Германии произведения славянской музыки — Чайковского и Сметаны. Чайковский оказался в то время единственным известным здесь русским композитором (в отличие от Франции, где давно интересовались кучкистами), но зато действительно широко популярным.

Однако, несмотря на эти факты, не следует делать вывод о подлинно творческой обстановке для развития нового искусства и молодых талантов в Германии. В «официальных» концертах филармонии и государственной кайзеровской оперы царила торжественная и холодная атмосфера, культ знаменитостей как в отношении репертуара, так и исполнителей. В цене было не подлинно новаторское, а модное. Из современных композиторов лишь Рихард Штраус сравнительно быстро стал любимцем широкой публики и музыкальных кругов. Этот факт весьма

знаменателен: слушателей привлекала внешняя «сенсационность» и пышность музыки Штрауса. Незвестные произведения пользовались вниманием представителей интеллектуальной среды и специалистов лишь при первом показе. Присутствие на премьере считалось тогда признаком хорошего тона и воспитания, но это отнюдь не свидетельствовало об атмосфере, содействующей музыкальному обновлению. Большое количество слушателей на тогдашних концертах было порой весьма обманчивым явлением. Оно обуславливалось в немалой степени снобизмом, что обнаруживалось в посещении, в первую очередь, выступлений гастролеров. Поэтому в концертах исполнялось очень мало камерной музыки. Долгое время в Берлине не существовало даже постоянно действующего квартета. Лучшими были условия для развития камерно-инструментальной музыки в Вене, где Шёнберг дебютировал со своим Квartetом и Секстетом.

Еще меньше внимания уделялось хоровой музыке. Основными хоровыми коллективами в Германии были филармонический, Певческой академии и Штернхенского общества. Кстати, Шёнбергу приходилось преподавать в берлинской частной консерватории Штернхена, в которой применялись прогрессивные для того времени методы обучения. Это была его первая официальная педагогическая работа. Однако упомянутые немногочисленные хоровые коллективы обычно исполняли один и тот же знакомый репертуар. Расцвет хорового движения, охвативший широкие массы и достигший действительно высокого художественного уровня, наступил лишь после первой мировой войны.

То что Шёнберг и в начальном периоде своего творчества эпизодически обращался к хоровому жанру, можно в такой ситуации считать смелым поступком. Объясняется это, вероятно, влиянием творчества Брамса и Рegera. Очень трудно было также в то время писать для оперного театра; выбор репертуара обуславливался здесь культом утробной традиции «вагнеровской» манеры пения, искусственной и напыщенной. Только оперы романтическо-

го стиля исполнялись удовлетворительно, но преувеличенный пафос певцов был бы для сегодняшней публики невыносимым. К сожалению, это сильно влияло на формирование музыкальных вкусов слушателей. Вероятно, в большой степени именно по указанным причинам требовательный Шёнберг обратился к оперному жанру, лишь выработав собственные новые принципы его трактовки.

Музыкальному обновлению мешала также сословная дифференциация общества, даже в самой среде концертной публики, отсутствие целенаправленности в развитии искусства. Государственное «руководство» ощущалось лишь в таких официальных учреждениях, как оперный театр, и скорее тормозило его работу, чем помогало в ней. Ибо Вильгельм II вмешивался даже в мелочи, как «истинный император» порой брал дирижерскую палочку во время репетиций, чтобы показать «как должно быть».

С этими положительными и отрицательными сторонами музыкальной жизни Берлина Шёнбергу пришлось ближе соприкоснуться позднее, уже в свой вторичный приезд сюда, когда он ощутил реакцию публики на собственную музыку. И все же в отношении творческой атмосферы композитор всегда предпочитал Берлин Вене.

Вена времен Шёнберга отличалась еще большей консервативностью. Она продолжала быть музыкальным центром для исполнителей, композиторов и критиков. Однако многие из них, и в особенности критики, шли по пути Эдуарда Ганслика в осуждении музыки, которая не отвечала их эстетическим установкам. Это имело неблагоприятное влияние на развитие новой музыки: только отдельные молодые музыканты интересовались ею. Хотя музыкальная жизнь в Австрии была сравнительно богатой, из последних романтиков в основном исполнялись лишь Брамс и Брукнер. Произведения живущих композиторов звучали крайне редко. Малера обожали в Вене как дирижера, но его признание как композитора-симфониста началось в Германии, в Вене же были исполнены лишь его «Песни об умерших детях» и то только в концертах Общества творческих музыкантов Цемлинского — Шёнберга.

В первые годы нового века венцы познакомились также с «Домашней симфонией» Рихарда Штрауса, симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга, некоторыми симфоническими произведениями Регера. Дебюсси сам дирижировал концертом, в котором исполнялась его музыка. Но это отнюдь не означало, что она была понята и принята публикой. Показательным примером состояния оперного искусства в Вене может служить следующий факт: когда Малер поставил моцартовские оперы в простом, строгом оформлении, сам играл на клавесине речитатив сессо, то это исполнение встретилося с ожесточенной оппозицией части публики, в особенности же некоторых критиков. Неудивительно, что исполнение новых произведений современных молодых композиторов вызывало бурную реакцию, а Шёнберга ввергало в конфликт с подавляющим большинством слушателей.

Такая сложная и неровная общественная и культурная атмосфера в соединении с особенностями личности и таланта Шёнберга дала весьма интересные результаты: он вырос в мещанской среде и «питался» ее культурной пищей, преимущественно традиционной и даже консервативной; с другой же стороны, свежие веяния, пример лучших художников эпохи, таких, как Малер, и пытливость восторженной природы Шёнберга вели его к новаторским поискам.

Арнольд Шёнберг родился в Вене 13 сентября 1874 г. в небогатой купеческой семье. Родители — Самюэль и Паулина (Наход) происходили из Чехии. Отец — владелец маленького обувного магазина, музыкант-любитель с довольно развитым вкусом. Тем не менее А. Шёнберг был в полном смысле самоучкой. Ранняя смерть отца помешала осуществиться его планам — Арнольд не стал инженером, но ему все же пришлось потерять пять лет за работой в торговом деле. Его первой практической музыкальной школой была игра на скрипке и виолончели в ученических любительских камерных ансамблях. Отсутствие достаточной подготовки по фортепиано оказалось некоторой

помехой в творчестве композитора. (Он не окончил также средней общеобразовательной школы.)

Первые свои сочинения (песни) Шёнберг написал совершенно самостоятельно². Только около 1892 г. он показал несколько рукописей студенту венской консерватории Александру Цемлинскому, ставшему вскоре довольно известным дирижером и композитором. Ко времени знакомства с Шёнбергом он жил бедно, переписывал ноты для заработка, но, будучи лишь двумя годами старше его, уже тогда был почти зрелым музыкантом. На Цемлинского первые творческие опыты младшего собрата произвели большое впечатление, и он побудил Шёнберга к серьезным музыкальным занятиям, сам обучая его некоторое время контрапункту. Этими спорадическими лекциями с Цемлинским ограничилась официальная теоретическая подготовка Шёнберга-композитора. В данный период он играл также на виолончели в оркестре Цемлинского «Полигимния». Вскоре отношения учителя и ученика перешли в сердечную длительную дружбу. Они проводили вместе каникулы в горах, и летом 1897 г. Шёнберг работал над клавиром оперы «Зарема» Цемлинского. Впоследствии Цемлинского как композитора затмила слава его ученика, и он поддерживал растущую известность Шёнберга своим исполнительским искусством. В 1901 г. они породнились — Шёнберг женился на сестре Цемлинского Матильде.

Если творческий путь Шёнберга был вообще трудным и не изобиловал публичными признаниями его композиторских достижений, то особенно это характерно для первого периода. Ему пришлось работать служащим в частном банке. В 1895 г. Йозеф Шой — известный основатель массового хорового движения рабочих в Австрии — предоставил Шёнбергу место руководителя хора рабочих металлургической промышленности в Штокерау около Вены. Шёнберг отваживался изучать с этим коллективом хоры Брамса, но ему очень мешало плохое владение фортепиано. Приходилось специально приглашать в концертмейстеры кого-либо из друзей-музыкантов.

В 1896–1898 гг. Шёнберг дирижировал также хорами рабочих обществ в близлежащих Медлинге и Майдлинге. О концертных выступлениях с этими коллективами сохранились положительные отзывы в прессе (66, S. 189–201). В эти годы возникли ранние Струнные квартеты композитора — C-dur и D-dur, не входящие в число опусов, фортепианные пьесы с ощутимым влиянием Брамса и первые опубликованные произведения — Песни оп. 1–3. После 1900 г. постоянным источником заработка Шёнберга была инструментовка модных песенок и оперетт (более 6000 страниц чужих партитур!). В материальном отношении его положение улучшилось после приглашения в конце 1901 г. на должность дирижера Берлинского театра варьете, но господствующая там атмосфера легкомыслия была диаметрально противоположной его натуре.

В период этой временной работы Шёнберга возникли, однако, некоторые знакомства в поэтической среде, имевшие значение для его последующего творчества. Центром культурной интеллектуальной жизни в Германии часто бывали кабачки, кабаре, откуда, кстати, началась впоследствии известность Бертольда Брехта и Эрнста Буша. Берлинские модернистские писатели во времена молодости Шёнберга объединялись именно вокруг театрака Эрнста Вольцогена, где работал композитор. Его название «Überbrettl» — непереводимое, буквально означает «сверхподмости» — сверхтеатр.

Барон Эрнст фон Вольцоген создал это литературное кабаре по образцу парижского Chat noir. Выступления литераторов Р. Демеля, Д. Лилиенкрона, Ф. Ведекinda со своими произведениями и пародиями, музыка Оскара Штрауса имели столь большой успех, что Вольцоген построил в 1901 г. специальный Bunte Theater (в модном тогда «Jugendstil» — стиле сецессии), самый элитарный в Берлине. Сам Вольцоген был автором текстов и мелодий песен, а также их исполнителем, кроме того, либреттистом опер Р. Штрауса. Один из членов литературного кружка, Р. Демель, вдохновил Шёнберга на создание программного секстета. В 1900 г. был издан скромный том стихов

«Brettli-lieder». Из других членов «Überbrettli», связанных с музыкой, упомянем поэта О. Гартлебена, на чей перевод Шёнберг опирался впоследствии при создании «Лунного Пьеро», а также Ф. Ведекинда.

От траты времени на инструментовку и исполнение музыки для этого театра Шёнберга освободил Р. Штраус, с трудом выхлопотав ему (в начале 1903 г.) стипендию им. Листа и временную работу в частной консерватории Берлина. Штраус также живо интересовался творчеством Шёнберга этого времени, «Пеллеасом» и «Песнями Гурре», сочинение которых композитор прервал тогда из-за необходимости зарабатывать средства для существования. Стипендия им. Листа, даже полученная в двойном размере (2000 марок), поддержала Шёнберга материально лишь несколько месяцев 1903 г. Его последующее враждебное отношение к Р. Штраусу было вызвано, с одной стороны, резкой критикой последним атональных произведений Шёнберга, с другой — неприятием Шёнбергом дальнейшего творчества и деятельности Р. Штрауса: уступок мещанской моде и попыток компромисса с гитлеровским режимом. Однако Шёнберг все же сумел отказаться от личностной позиции, публично защищая Р. Штрауса, а также В. Фуртвенглера от обвинений в сотрудничестве с фашистами «не как друг, а с точки зрения честности» (65, S. 499–500).

Летом 1903 г. Шёнберг вернулся в Вену. Поскольку условия официальной музыкальной жизни здесь еще меньше способствовали выдвижению новых талантов, чем в Берлине, молодые композиторы пытались пробивать себе дорогу собственными силами. В 1904 г. Шёнберг вместе с Цемлинским (а также Бруно Вальтером и Гвидо Адлером) принял участие в основании Общества творческих музыкантов (Vereinigung Schaffender Tonkünstler), в концертах которого исполнялись новые произведения Малера, Р. Штрауса, а также самого Шёнберга. Характерным для музыкальной жизни Вены было то, что это Общество родилось в кафе. Впрочем, оно не дожило до следующего сезона. Почетным председателем Общества был Малер,

успевший продирижировать в одном из его концертов «Домашней симфонией» Р. Штрауса. В эти же годы Шёнберг начал свою педагогическую деятельность в только что открытой частной школе Вены. Среди его первых учеников были А. Берг, А. Веберн, Э. Штейн, Э. Веллес и др.³.

Центральными произведениями первого периода творчества Арнольда Шёнберга являются Струнный секстет ор. 4 «Просветленная ночь» (1899), оратория «Песни Гурре» (1900–1911), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5 (1902–1903), Струнные квартеты ор. 7 и ор. 10 (1905 и 1908), Камерная симфония ор. 9 (1906).

Показательно, что именно данные произведения оказались чаще всего исполняемыми. Причина этого вполне понятна: они написаны уже рукой мастера, но в основном еще опираются на романтические традиции. (Черты нового стиля заметны только во Втором квартете, предвещающем следующий этап творчества Шёнберга.) Однако такими эти произведения кажутся лишь теперь. Поначалу их исполнение вызывало бурную и далеко не положительную реакцию слушателей. Сегодня кажется невероятным, что такое умиротворенно-романтическое сочинение, как секстет «Просветленная ночь» ор. 4, могло встретить ожесточенную критику по причине «дерзких гармоний». На концерте публика не только спорила, но и шикала, на что исполнители вызывающе отвечали поклонами, а затем сыграли Секстет вторично. Один из критиков назвал его «теленком с шестью ногами», — и все это относилось к произведению, в котором сегодня трудно узнать Шёнберга-додекафониста. Во время премьеры Второго квартета произошел самый большой скандал, какой когда-либо переживал Шёнберг, а скандалов на его творческом пути хватало, особенно когда начались его настоящие «дерзости». Сегодня лишь удивление может вызвать тот факт, что исполнение в 1907 г. в Вене Квartetом Розе⁴ Первого квартета, «классического» в сравнении со многими современными ему произведениями, также вызвало один из крупнейших «скандалов Шёнберга».

По словам композитора, отношение слушателей к его первым зрелым сочинениям в большой степени сделало

его борцом на протяжении всей дальнейшей жизни. Он видел свой долг в том, «чтобы сквозь успех и неуспех идти предписанной ему дорогой». В этой вере Шёнберга в поставленную перед собой цель было нечто фанатичное. В благодарственной речи по случаю приема в американский Национальный институт искусства и литературы, в присущей ему поэтично-философской форме композитор охарактеризовал свой пройденный путь, как путь борьбы: «Мне кажется некоторой переоценкой, что то, чего я достиг за 50 лет, считают достижением... Я... упал в морскую пучину, а как можно сдаться посреди моря? Никто не поддерживал меня, и мало было тех, кто не обрадовался бы, увидев меня побежденным... это могло быть желание [с их стороны. — С. П.] освободить меня от этого кошмара, от дисгармонических пыток, непонятных идей, этого систематического безумия; я должен добавить, что люди, которые так думали, не плохие, но я никогда не понимал, почему они были такими озлобленными, агрессивными по отношению ко мне: я ничего у них не отнял, никогда не вмешивался в их привилегии, не задевал их сферы, не знал... где находятся границы их влияния и кто дал им право на эти владения. Возможно, я слишком мало заботился о таких вопросах, не пытался понять их точку зрения, был грубым, где должен был быть кротким, нетерпеливым, когда они испытывали недостаток времени, издевался, когда нужно было быть снисходительным, смеялся, когда они чувствовали себя несчастными. Но я имел оправдание: я упал в кипящее море, которое жгло не только мою кожу, но и нутро, а я не мог плыть, по крайней мере, по течению. Все, что я мог, — это плыть против течения, независимо от того, спасся бы я или нет... Но если вы это считаете достижением — простите, я не знаю, в чем оно состоит. Не считайте ложной скромностью, если я скажу: возможно, я чего-то достиг, но не я заслуживаю похвалы, а мои противники. Они действительно мне помогли» (50)⁵.

Интересно и воспоминание Стравинского (в его «Диалогах» с Робертом Крафтом) о наполненной горькой иронией благодарственной речи Шёнберга по поводу присуж-

дения ему звания почетного гражданина города Вены в 1949 г., с опозданием на полстолетия! (50)⁶.

Чем же было вызвано такое враждебное отношение к Шёнбергу с самого начала его творческого пути в Вене, «музыкальнейшем» городе мира?

В первую очередь, именно поверхностным отношением здесь к искусству: венцы рассматривали его не с точки зрения идейных устремлений авторов, а борьбы между сторонниками консервативного и «модерного». На неблагоприятную музыкальную обстановку в Вене Шёнберг жаловался и впоследствии. Так, в начале 30-х гг. он писал, что нигде его музыку не знают хуже, чем в Вене, а также: «В Берлине высмеивали новое после многократного, в Вене — после однократного прослушивания. Уже тогда там считали, что великих достаточно чтить после смерти — это гораздо эффективнее, декоративнее и, прежде всего, — прибыльно» (50)⁷.

Эгон Веллес видит причину этого явления в необходимости проверки временем музыкального произведения — для правильной его оценки и постепенного привыкания к нему. Он пришел к выводу, что для большинства публики никакое нововведение не является первоначально столь отталкивающим, как новый диссонанс, однако ничто так быстро не усваивается и не принимается ухом.

Веллес вспоминает по этому поводу о самом Шёнберге: «К примеру: однажды я пришел к Шёнбергу на урок... и застал его рассматривающим первую страницу только что изданного клавира “Саломеи” Р. Штрауса. Он пытался анализировать гармонии и сказал мне: “Возможно, через 20 лет мы сможем понять логическую последовательность этих гармоний”. Это было сказано в то время, когда он сочинял свою Первую камерную симфонию. Через несколько лет после этого он сам создал произведения, которые превзошли в “дерзости” диссонансов все, что Штраус когда-либо написал» (69, р. 3).

В произведениях раннего периода творчества Шёнберга легко обнаружить связь с романтическими традициями конца XIX в. Влияние Вагнера, в частности «Тристана», заметно прежде всего в симфонических сочинениях и в

«Песнях Гурре». В первых произведениях для оркестра Арнольд Шёнберг пользовался также и некоторыми приемами Р. Штрауса, в песнях же на него повлиял Г. Вольф. В камерно-инструментальном творчестве, а также в самых ранних вокальных опытах Шёнберг ближе всего Брамсу. Вообще, Брамса он ценил особенно высоко, и мы не раз встретимся с доказательствами несомненного преклонения Шёнберга перед этим композитором. После первоначальной увлеченности Вагнером и детальнейшего изучения его творчества Шёнберг стал решительным брамсианцем. Вероятно, немаловажное значение имел тот факт, что А. Цемлинский был очень близко знаком с Брамсом и последний даже помог ему напечатать несколько произведений⁸. Сам Шёнберг преклонялся перед Брамсом настолько, что не отважился заговорить с ним; его отношение к антиподу Вагнера вернее всего определить словом «восторженность». Главное же, конечно, в близости Шёнбергу творческих принципов Брамса.

В 1939 г. в интервью для сан-францисской газеты в связи со сделанным им переложением Фортепианного квартета Брамса *g-moll* для оркестра Шёнберг писал следующее: «Я основательно знаком со стилем Брамса и его принципами почти 50 лет. Многие его сочинения я анализировал сам и со своими учениками; как скрипач и виолончелист я часто играл это произведение и многие другие» (50)⁹. В статье «Прогрессивный Брамс» Шёнберг на базе основательного и всестороннего анализа произведений композитора проводит тезис о новаторстве музыкального языка «классического» Брамса. Это новшества в сфере гармонии, ритмики и в особенности принципов развития, в частности, асимметрия построений в вокальных и инструментальных опусах Брамса, которые, однако, опираются на традиции классиков и подчиняются главной задаче — логике и единству целого.

Американская ученица Шёнберга Дика Ньюлин, основываясь на воспоминаниях самого композитора, особое значение придает его близкому знакомству с Малером, которое началось после возвращения Шёнберга в Вену в 1903 г.

Она сообщает, что от отрицания композиторского дарования Малера Шёнберг постепенно перешел к восторженному поклонению ему и как человеку, и как композитору (39). Это выражалось до последних дней жизни Шёнберга в пропаганде симфоний Малера и в дружеских отношениях с его вдовой, Альмой Малер. Знакомство, начавшееся на репетициях Квартета Розе, продолжалось в частых дискуссиях Малера, Шёнберга и Цемлинского уже дома, дискуссиях очень бурных, так как участники расходились во мнениях, но были едины в стремлении к новому. Известно также, что Малер вплоть до своей смерти помогал Шёнбергу материально, впоследствии его поддерживала Альма Малер (до 1915 г. он получал деньги из малеровского Стипендиального фонда).

Ньюлин специально акцентирует вопрос о творческой близости композиторов, влияния Малера на Шёнберга. Она совершенно справедливо отмечает, что в зрелых произведениях Малера, например в «Песнях об умерших детях», можно найти стремление к сольной трактовке инструментов оркестра — то, что стало одним из самых новаторских приемов у Шёнберга.

Это утверждение требует, однако, уточнения, ибо, в противоположность Малеру, Шёнберг использовал камерность как последовательно выдержанный принцип. Э. Веллес пишет в своей монографии о Шёнберге (68), что он отличался от своих современников сохранением камерного стиля даже в таких больших оркестровых произведениях, как «Песни Гурре», добивался самостоятельности каждого голоса, исходящей от квартетной полифонии. Д. Ньюлин идет дальше — видит в музыке Малера корни шёнберговского стиля. И это предположение вполне допустимо, если иметь в виду некоторые общие закономерности их музыкального языка, а также заметный уже у Малера переход от романтической к экспрессионистской эстетике. Но сама же Ньюлин подчеркивает различие в формальном строении произведений у обоих композиторов. К этому надо добавить отличающую Шёнберга четкую, конструктивную систему принципов развития.

Однако самым важным является, пожалуй, тот факт, что Шёнберг увидел в лице Малера единственный достойный пример для подражания, образец того высоко этичного и одновременно несколько мистически-таинственного художника, каким он хотел стать сам. Как верно отмечает И. Соллертинский, «для Шёнберга, как и для всего поколения молодых музыкантов Вены, Малер навсегда остался воплощением образа гениального и непонятого композитора, не признающего никаких компромиссов, не идущего на никакие сделки, — с железным упорством убежденного фанатика, несмотря на все препятствия, воздвигаемые пошлостью, глупостью, рутиной, невежеством и консерватизмом, — осуществляющего свой музыкальный замысел. Малер как бы открыл перед Шёнбергом конечную цель музыки и заговорил о достоинстве музыки настоящим языком» (15, с. 12).

Делая окончательные выводы, Д. Ньюлин утверждает, что поскольку, в свою очередь, родство Малера и Брукнера несомненно, то Шёнберг — наследник всей обширной традиции венской классики. В этом последнем суждении заметно стремление применить «теорию естественной эволюции музыкального языка» — от тональности через атональность к додекафонии. На самом деле как техническая сторона музыки Шёнберга, так и истоки его экспрессионистской эстетики действительно наиболее естественным образом связаны с определенными традициями немецкого (в том числе и австрийского) искусства, но, конечно, не всего. Шёнберг только отчасти опирается на достижения своих немецких предшественников. Наиболее ощутимо «национален» он на раннем этапе творчества потому, что в то время он еще почти не интересовался ни французской, ни русской, ни любой другой музыкой, кроме немецкой.

Впрочем, национальность истоков произведений Шёнберга обусловлена прежде всего преемственностью общих закономерностей языка профессиональной, не народной музыки. Если и можно обнаружить элементы народной песенности даже в некоторых произведениях композито-

ра последнего периода творчества, то там они особенно ощутимы на фоне «универсальности» додекафонной системы. Примечательно, что и в самых ранних произведениях фольклорные элементы никогда не играли у Шёнберга такой роли, как у Брукнера, Брамса или Малера. За исключением цитаты во Втором квартете и подобия лендлера в «Пеллеасе и Мелизанде» можно говорить только об отзвуках народной песенности и танцев в таких додекафонных произведениях Шёнберга, как вальс из Фортепианной сюиты ор. 23, Серенада ор. 24 или Сюита ор. 29, где композитор стремился показать приспособленность серийной техники к любому интонационному материалу и стилю. Возможно, он мечтал также снискать таким образом популярность этих своих сочинений.

Уже самый ранний Квартет D-dur 1897 г. обнаружил любопытное явление: реминисценции народных, преимущественно танцевальных, мотивов кажутся здесь малоинтересными. Создается впечатление, что Шёнберг не знал их хорошо, исходил лишь из услышанного в быту и, вероятно, у Брамса. И в то же время его собственная тема для вариаций третьей части отличается своеобразной переменностью хроматических и диатонических последовательностей и мягкой ритмической акцентуацией. Пожалуй, именно в данной теме обнаружились столь характерные впоследствии для композитора поиски нового.

В этом Квартете в целом ясно ощутимо влияние камерного творчества Брамса, а также Бетховена. Видна тщательная тематическая работа и даже связность целого, чего Шёнберг добился путем тонального и тематического единства. Однако все это пока воспринимается как нечто внешнее. Это произведение еще несколько «лабораторного» значения, хотя его исполнение сразу после написания принесло автору успех. Квартет D-dur 1897 г. удивительно не оригинален в сравнении с непосредственно после этого написанным Секстетом ор. 4. В Квартете, кроме известного налета тривиальности, заметна еще неуклюжесть в завершении мысли, в особенности в кадансах. Очевидно, за следующий год Шёнберг узнал много важно-

го для своего как музыкального, так и общекультурного развития, познакомился с современной литературой.

Таким образом, первым зрелым произведением Шёнберга можно считать секстет «Просветленная ночь». Созданный в 1899 г., он с точки зрения музыкального языка и литературной программы во многом принадлежит XIX в. Однако Секстет является, безусловно, самостоятельным итогом приобретенного композитором опыта и как целое привлекает своим своеобразием. Он написан по поэме Рихарда Демеля «Женщина и мир» (входящей в его роман в стихах «Двое людей»). В литературном первоисточнике, переводимом также как «Преображающая ночь», содержатся типичные атрибуты романтизма: женщина и мужчина, лунная ночь; восторг перед красотой природы помогает мужчине простить измену любимой. Связь с поэтической программой обнаруживается не только в том, что ее содержание влияет на характер музыки; строение Секстета также воплощает отдельные разделы поэмы. Это произведение, хотя и одночастно, но очень масштабно — оно напоминает симфонические поэмы или сонаты Листа; правда, Шёнберг далек здесь от листовского монотематизма и других характерных для него приемов развития. Своеобразие «Просветленной ночи» состоит также в камерности исполнительского состава.

Д. Ньюлин высказывает интересную мысль о знакомстве Шёнберга с программными квартетами Сметаны и возможности их влияния на замысел Секстета. Вероятно, с близким ему квартетным жанром и новым в то время принципом «квартетной» программности Шёнберг познакомился под влиянием Брамса; об этом можно судить на основании данных биографии Шёнберга и характерных музыкальных особенностей Секстета.

В своем Секстете композитор детально следовал содержанию текста — обусловил им отступления от общей схемы сонатного аллегро, повторность и обрамленность музыкального материала. Однако автор поэмы Р. Демель писал Шёнбергу, что, слушая «Просветленную ночь» в концерте, он пытался следить за мотивами своего текста, но

вскоре забыл об этом — настолько его очаровала музыка (45, S. 4). В то же время весьма вероятно, что именно приложение к камерному произведению точной программы в виде стихотворения шокировало публику больше нескольких «запрещенных» аккордов.

Секстет Шёнберга более близок традиции, чем написанные приблизительно в то же время симфонические произведения Р. Штрауса или даже ранее созданные симфонии Брукнера. Его несколько преувеличенный пафос (особенно в развитии тем и в разработке) родствен Вагнеру, а темы и порой их полифоническое фактурное изложение тесно связаны со стилем Брамса. Влияние последнего здесь, несомненно, более сильное. Такова первая тема, которая проходит через все произведение. Она типично брамсовская, подобная народной песне с простыми кадансами, особенно характерная, когда звучит в терцовом изложении. Если следовать за литературной программой, то это тема природы, леса. Второй мотив вступления (а заодно и окончания) в свою очередь напоминает полетные, певучие мелодии Брамса. В соответствии с контрастом природа — человек, спокойному вступлению противопоставлен взволнованный основной раздел произведения. Это опять типично романтические темы-жалобы, восклицания, вздохи. Они близки Вагнеру (в частности, свойственные ему мотивы-группетто), а нередко и Чайковскому (в особенности темы в секвентном изложении). Впрочем, последние характерны для романтизма в широком смысле.

Композитор мастерски владеет здесь камерным ансамблем, в кульминациях приближая его по насыщенности к оркестру. Из пробивающихся уже индивидуальных шёнберговских черт следует отметить склонность к полифонии. Это связано также с особенностями гармонии. Даже в додекафонный период творчества Шёнберг отмечал строгую конструктивную гармоническую логику «Просветленной ночи», а именно тональную связь через общность звуков в функциональных последовательностях. Действительно, такая строгая продуманность гармонии (включающая и голосоведение) характерна для самых ранних произве-

дений Шёнберга. Однако в Секстете тематические соединения еще напоминают Вагнера, а ритмическая многоплановость происходит от Брамса, более же далекими корнями она уходит к Шуману. Можно отметить также заимствованную Шёнбергом у Брамса (хотя бы в упоминавшемся Квартете g-moll) технику тематической экспозиции — постепенного становления темы, произрастания ее в недрах предыдущей темы при постепенном отмирании последней (таким примером в «Просветленной ночи» является возникновение второго мотива вступления из первого, песенного).

Эти черты заметны также в квартетах Шёнберга, в особенности в Первом (d-moll, оп. 7)¹⁰. Показательно, что сам композитор считал свой Первый квартет¹¹ гораздо более зрелым и удачным, чем Второй (оп. 10). Он имел в виду прежде всего его мастерское построение, ориентированное на образцы Бетховена и Брамса. За исключением додекафонных, ни одно произведение Шёнберга не может сравниться с этим квартетом по логике голосоведения. Весь мотивный материал, пожалуй, в еще большей степени, чем у Брамса, произрастает из начальной темы. Она включает только самые необходимые звуки, из которых нельзя выбросить ни одного, чтобы не повредить ее существу.

Значительно более традиционно здесь строение формы в целом. В своей одночастности она соединяет различные принципы романтической симфонической поэмы и, при всей стройности в деталях, отличается несколько чрезмерной продолжительностью. Очень интересно также, что, сравнивая впоследствии свой Первый и Второй квартеты, Шёнберг указывал на эволюцию от оркестровой насыщенности Брамса, когда отдельные инструменты не могли даже «вдохнуть», до прозрачного, по-настоящему квартетного камерного стиля, то есть отмечал шаг в сторону «экономии средств».

Зато много общего между Первым квартетом и Секстетом. Хотя их и отделяет промежуток времени в шесть лет, эти произведения несравненно более близки друг другу, чем сочиненной между ними симфонической поэме

«Пеллеас и Мелизанда». Эти два сочинения наиболее романтичны и в то же время наиболее традиционны из всего созданного Шёнбергом. В Первом квартете примечательно обилие напевных тем у солирующих инструментов, что напоминает Брамса, и контрастирующих с ними взволнованных тем-возгласов листовского типа. Мотивную работу и четкие кадансы можно выстроить по линии Бетховен — Брамс, как и точно определенные кульминации, разрешающиеся в певучие темы. (Шёнберг явно следовал здесь разработке «Героической» как в отношении общего строения формы, так и некоторого сходства мотивов.) Напряженное развитие в то же время романтично, причем продолжительные нарастания без разрешения — типично вагнеровские¹².

Композиционные принципы Брамса нигде больше, кроме этих двух камерных произведений, не применялись Шёнбергом так непосредственно. Однако они нашли глубокое претворение во всем дальнейшем его творчестве. Внимание к четкой конструкции целого, к тщательной, классического типа разработке тематического материала, применение полифонического стиля не только как фактуры, но и как формообразующего фактора для сложного объединения тематических и ритмических элементов — все эти приемы композитор ввел даже в свои додекафонные произведения.

В 1917 г. Шёнберг переложил «Просветленную ночь» для струнного оркестра, а в 1943-м создал новый вариант этого произведения.

Симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» по Метерлинку — это также типично романтическое произведение. Создававшееся в год окончания оперы Дебюсси (1902), оно не отмечено ее новаторскими устремлениями, хотя также интересно некоторыми гармоническими и оркестровыми нововведениями. Единственная симфоническая поэма Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда», разумеется, в смысле формы и многих других приемов опирается на опыт предшественников в этом жанре — Листа и Р. Штрауса. Именно во время написания «Пеллеаса» Шёнберг нахо-

дился под неоспоримым влиянием последнего. Р. Штраус даже побудил Шёнберга к воплощению данного сюжета, только хотел, чтобы это была опера (25; 39, S. 227). Как и в «Просветленной ночи», Шёнберг не стремился к точному следованию за текстом, и только некоторые эпизоды «Пеллеаса» ассоциируются с Метерлинком — например, посвященные образу Мелизанды. Он воплощен во флейтовой вальсовой теме, несколько напоминающей венские традиции. Конкретная звукоизобразительность появляется здесь довольно редко, как исключение.

Форма сонатного аллегро с обрамлением из-за постоянной хроматизации тем и их взаимопереплетения, разрабочного характера экспозиции и огромных размеров самой разработки неуравновешенна и расплывчата. Особенно растянутой кажется реприза. Однако композитор ни за что не соглашался на купюры при исполнении, ссылаясь на тщательную продуманность такого построения и его пропорций. Переписываясь по этому поводу с А. Цемлинским в 1918 г., Шёнберг утверждал, что для него теперь уже не является самым важным следование драме и реприза «основывается на ощущении формы и пространства, что мной всегда и исключительно руководило при сочинении и что для меня более важно, чем следование формальной схеме...». Последний раздел «Пеллеаса», то есть именно репризу, Шёнберг считал лучшим во всем произведении. «Я впервые с чувством и осознанным стремлением сделал попытку и достиг неправильной и все же связной формы» (50)¹³.

Что бы ни говорил композитор о «Пеллеасе», эта поэма казалась чрезмерно растянутой даже современникам, привыкшим к романтическим длиннотам. Во время ее первого исполнения, которым дирижировал сам автор, публика постепенно покидала зал. Как почти во всех произведениях Шёнберга, новое и интересное в них замечали только его ученики и поклонники, по крайней мере первоначально. Для сегодняшних слушателей это длящееся около часа произведение подтверждает приверженность композитора романтизму на первом этапе его творчества.

Длинные произведения определил, в первую очередь, характер тем. Как певучие, так и «листовские» темы-восклицания в развитии становятся одинаково ритмически расплывчатыми. С Брамсом здесь ассоциируется не столько тип тем, сколько прием многотемности и постепенное зарождение тем экспозиции во вступлении. В целом характер поэмы скорее вагнеровский; уже начальная тема хроматизированная, «тристановская», с неразрешающимися диссонансами, переходящими одни в другие. Есть также тема типа вагнеровского группетто. Свойственна этому произведению и неимитационная полифоническая фактура, чаще всего она представляет собой одновременное соединение контрастных тем, приближаясь к вагнеровской «бесконечной мелодии». Переосмысление характера тем является листовской чертой, а их постепенное фактурное нагнетание при развитии — общеромантической.

И все же это произведение следует рассматривать как особо важное для становления шёнберговского стиля. Композитор считал, что вся эволюция его творчества, вплоть до додекафонии, основывается на расширении гармонии; сначала он продолжал в этом отношении путь Вагнера, но постепенно уже сознательно наметил цель — уход от тональности. Он действительно постепенно обновлял гармонию. В самом начале «Пеллеаса» мы уже находим увеличенные аккорды, а далее — их параллельные последовательности, появившиеся у Шёнберга и Дебюсси почти одновременно. Такие аккорды Шёнберг в своем учебнике гармонии (59) назвал «блуждающими», он придавал им большое значение при модуляции и уходе от тональности. Вместе с тем Шёнберг всегда стремился увязать новшества с традицией, в данном случае — с параллельными уменьшенными септаккордами в «Хроматической фантазии» Баха. Шёнберг проводил подобные сравнения для того, чтобы показать постепенность и естественность развития гармонии в сторону ухода от тональной системы.

Показательно, что в своем учебнике гармонии он уделяет особое внимание альтерациям вообще и самым различным алтерированным нонаккордам и септаккордам,

на которых основываются его ранние произведения, в частности «Пеллеас и Мелизанда». Причем такие аккорды он стремится отыскать в прошлом — не только у Баха, но даже у Моцарта. Целый раздел его учебника гармонии посвящен анализу хоралов Баха. У Моцарта Шёнберг находит альтерированный («моцартовский») аккорд *es-gis-h-g*, разрешающийся в *d-a-c-fis*. Шёнберг полагает, что у Баха можно было найти аккорд из восьми различных звуков — *fis-as-dis-f-h-e* на органном пункте *c-g*, если бы не были утрачены его двенадцатиголосные вокальные произведения.

Такую же роль композитор отводил аккордам нетерцового строения. Квинтовые аккорды часто встречались еще у Грига, и они у Шёнберга не новшество; зато квартовые последовательности применены впервые в «Пеллеасе» Дебюсси и Шёнберга. В произведении последнего они, правда, очень мягки и даны на пианиссимо при переходе от вступления к сонатному аллегро.



Большую тематически-структурную роль квартовые последовательности будут играть только в последующей Камерной симфонии № 1.

Кроме того, у Шёнберга наблюдается процесс постепенного усиления влияния полифонии на гармоническую функциональность. В «Пеллеасе» это относится к различным альтерированным аккордам и к образованию многозвучных напластований из соединения голосовых линий, квартовые же построения являются здесь специальным гармоническим приемом. Интересно отметить, что Веберн ус-

матривает уже в шестизвучных увеличенных аккордах — изложении мелодической последовательности целотоновой гаммы — начало образования серии.

В оркестровке примечательны некоторые колористические эффекты, в особенности глиссандо тромбонов, подготавливающее игру тембров в Пяти оркестровых пьесах Шёнберга — произведении его следующего творческого периода; интересно также соединение приглушенных ударов барабана с фрулато низких флейт и тремоло виолончелей (у подставки) *rrrrr* (эффекты эти применены для изображения сцены в подземелье замка). Последующее восходящее и нисходящее глиссандо засурдиненных тромбонов (именно здесь впервые примененное) усиливает эффект таинственности. Однако в целом оркестровка очень насыщенная, густа, колоритна в сугубо романтическом смысле. Показателен и традиционный для партитур конца XIX в. огромный — четверной и отчасти пятерной состав оркестра. Шёнберг не обладал таким опытом работы с оркестром, как Малер, и колористика была для него скорее подсознательной находкой, чем целью.

Сам композитор видел ценность этого произведения, в первую очередь, в его внутренней выразительности, в его целом, а далее уже в интересных мелодических, структурных и, в особенности, гармонических деталях. Он специально отмечал в «Пеллеасе» устремления, которые указывали на дальнейшее развитие его композиторского мастерства едва ли не больше, чем новации в Первом квартете. Вместе с тем Шёнберг сознавался: «Но я знаю, насколько оно несовершенно, я в дальнейшем сколачивал намного лучше» (50)¹⁴.

В связи с оценкой «Пеллеаса и Мелизанды» интересно остановиться на характеристике музыки Шёнберга, данной русским критиком В.Г. Каратыгиным в рецензии на исполнение этого произведения в Петербурге в декабре 1912 г. Помимо присущего Каратыгину «модернистского» уклона она отличается удивительным пониманием сущности и направленности творчества Шёнберга, меткостью и точностью суждений.

«Что же являют собою последние сочинения Шёнберга, что они вызывают такие неистовые восторги одних и столь же неистовую злобу других? На это я могу дать один ответ: Шёнберг не “симулянт” подобно Штраусу, Шёнберг не оглядывается на классиков, как Рeger. Шёнбергу ведомы, им пережиты все пути и перепутья, все тайны современной души, и он все же ничего не боится, смело и последовательно продолжая развитие современного звукоощущения до последних музыкальных возможностей... Что же это такое? Куда идет музыка? Куда идем мы? Во мрак непроглядный гармонического, мелодического и ритмического хаоса, несомненно, скажут те, что впервые познакомятся с Шёнбергом по одному из его последних произведений вроде Фортепианных пьес op. 11 или обширной композиции для голоса с оркестром “Erwartung”. Иначе отнесется к Шёнбергу музыкант, следивший за эволюцией парадоксального творчества венского модерниста. Его симфоническая поэма “Пеллеас и Мелизанда”, при всей странности ее некоторых гармоний, безусловно, принадлежит к числу произведений в высшей степени замечательных. Сразу видно, что это — творчество, обусловленное внутренней душевной потребностью и богатое внутренним содержанием. Сразу чувствуется наличность категорического императива творчества, глубокая убежденность композитора в серьезности, важности его мыслей. Полифоническая разработка основных тем-идей поэмы осуществлена чрезвычайно искусно. Оркестровка не везде яркая, но, в общем, очень интересная. Самые темы весьма своеобразны, благородны и характерны» (8, с. 115–116).

Из-за новаторских черт, обусловивших дальнейшую эволюцию композиторского мышления, пришлось остановиться на «Пеллеасе и Мелизанде» дольше, чем, на первый взгляд, требуется для характеристики тонального сочинения основоположника додекафонии. Знаменательно, что Шёнберг ценил свои главные произведения первого этапа творчества, не отказываясь от них, как это делают многие композиторы.

В этот первый период Шёнберг продолжал писать и в песенном жанре. Данное обстоятельство также доказыва-

ет его связи с романтической немецкой традицией. В частности, он использовал текст из «Чудесного рога мальчика» в ор. 3, а «Щит с гербом» из цикла Шесть песен для голоса и оркестра (1903–1905, ор. 8) возник уже после знакомства с Малером и его песенными циклами. Правда, в музыкальном отношении эти песни довольно далеки от Малера. Не только в ор. 8, но уже и в двух более ранних опусах заметны типично шёнберговские «дерзания», поиски нового. Музыкальная близость к Малеру в ор. 8 только внешняя — в использовании оркестра. Три песни из этого цикла написаны на стихи Петрарки. Лучшая из цикла — последняя песня «Когда птички жалуются», в которой Шёнберг широко применяет хроматику. Выразительность вокальной партии достигается септимовыми и новыми скачками.

Также в песне ор. 6 «Соблазн» (приводится Шёнбергом среди немногочисленных собственных примеров для гармонического анализа в его учебнике «Структурные функции гармонии») тональность Es-dur можно определить только в конце. «Жизнь в мечтах» на слова Демеля и «Газель» (обработка Г. Келлером староперсидского текста) насыщены хроматикой явно колористического назначения. Только «Скиталец» по Ницше отличается пафосом и «растянутостью», напоминающими Вагнера. Гармоническая неустойчивость в «Соблазне» и «Скитальце» сочетается с «бытовизмом» мелодики и фактурой сопровождения, типичной для танцев. Этими чертами песни близки Брамсу.

Тяготение Шёнберга к вокальному жанру и к типичнейшему для эпохи позднего романтизма вокально-симфоническому проявилось также в замысле оперы «А Пиппа пляшет» по пьесе Г. Гауптмана, характерному образцу литературного символизма. Отсутствие внешней эффектности и развития действия в ней еще более наглядно, чем в первой символистской драме Гауптмана «Потонувший колокол». В пьесе «А Пиппа пляшет» композитора могли привлечь мистицизм и пессимистичность сюжета, своеобразно поэтичного, хрупкий и утонченный образ героини,

завуалированно намекающий на роль искусства — мечты в жизни человека. Однако дальше эскизов оперы дело не продвинулось. Одной из причин был, возможно, интерес Берга к этому сюжету. Кстати, сам Шёнберг увлекся им не без влияния Рихарда Штрауса, уговаривавшего его воплотить в звуках пьесу Гауптмана. Р. Штраусу стиль Шёнберга того времени казался соответствующим идее писателя.

Между тем в данный период композитор усиленно работал над произведением, в котором с особенной полнотой выразилась его приверженность к романтизму. Это были «Песни Гурре» — грандиозная оратория, создававшаяся на протяжении одиннадцати лет (1900–1911). Шёнберг успел за это время не только написать более новаторские произведения, но даже те, в которых воплотились крайности экспрессионистской эстетики и атональности второго творческого периода. Парадоксально, что именно премьера «Песен Гурре» в Вене под управлением Ф. Шрекера 23 февраля 1913 г. (за три месяца до исполнения «Весны священной») была первым большим и бесспорным триумфом Шёнберга, возможно, единственным настоящим успехом в его жизни, в результате которого он получил хорошую должность, приобрел славу и уважение. Само произведение немедленно издали. А ведь в то время Шёнберг своим же творчеством уже полностью отрицал присущий «Песням» стиль романтической преувеличенности средств выразительности и исполнительского аппарата.

Теснейшая связь «Песен Гурре» с эпохой романтизма обусловлена его поэтической основой — стихами датского поэта Енса Петера Якобсена. История любви короля замка Гурре — Вальдемара¹⁵ к девушке Тове близка не только сказочному первоисточнику, но и трактовке образа Фауста романтиками, только с еще более усиленным элементом мистики: любовная сцена — это уже воспоминания после смерти Тове; «бунт» героя против Бога сменяется «дикой охотой» (сравним с «адской скачкой» в «Осуждении Фауста» Берлиоза) в потустороннем мире; дружина Вальдемара, наказанная за его кощунство, — это восставшие из гробов мертвецы. Необычно для Шёнберга этого

времени также умиротворенное окончание — светлое утро, картина все успокаивающей природы. Многие моменты сюжета напоминают о Вагнере, в особенности «тристановская» любовная линия, мотив «дикой охоты», перекликающийся со сценами из «Кольца», и др.

Грандиозный состав исполнителей также ассоциируется с Вагнером, но такого количества достигал только Малер в своих последних произведениях (Восьмая симфония «тысячи участников»). Приведем этот состав как пример крайней точки развития Шёнбергом романтического исполнительского аппарата. Тем яснее будет затем противоположность его нового, «экономного» метода. В «Песнях Гурре» шесть солистов: Вальдемар (тенор), Тове (сопрано), Лесная голубка (меццо-сопрано или альт), Крестьянин (бас), шут Клаус (тенор) и чтец. Здесь четыре хора: «люди Вальдемара», партии которых разделяются на три четырехголосных мужских хора, а кроме того, имеется восьмиголосный смешанный хор, комментирующий события. Оркестр также гигантский, он включает 150 инструментов: 8 флейт, 5 гобоев, 7 кларнетов, 5 фаготов; 10 валторн или 4 вагнеровские (т. е. теноровые) тубы, 6 труб F, B, C и одна басовая труба Es, 7 тромбонов (1 альтовый, 4 басовых, 1 басовый в Es и 1 контрабасовый), контрабасовая туба. Необычна ударная группа. Это 6 литавр, турецкий барабан, большой и малый барабаны, тарелки, треугольник, Glockenspiel, тамтам, деревянная гармоника или ксилофон, несколько больших железных цепей, трещотки. В струнной группе первые и вторые скрипки разделяются на 10 партий, альты и виолончели — на 8, контрабасы — на 6. Каждое *divisi* многократно удваивается. Кроме того, имеются еще 4 арфы и челеста.

Необходимо учитывать, конечно, что это произведение примерно на три четверти инструментовано в 1900 г. и его завершение было только воплощением старого замысла. Однако Шёнберг и впоследствии, в 1927 г., возражал против сокращения оркестра «Песен Гурре» и «Пеллеаса», хотя это противоречило его новым установкам: «Эти партитуры намного больше, чем я делаю сейчас, но в рам-

ках данной системы очень хорошие и с сильным ощущением колорита, на базе опыта... Пропорции звучания предусмотрены, каждый звук проверен» (50)¹⁶.

Это высказывание Шёнберга доказывает, что он придавал большое значение адекватному воплощению замысла произведения. В связи с предполагаемой постановкой «Песен Гурре» в 1948 г. в Женеве композитор протестовал против их сценического оформления, так как это произведение эпическое, скорее даже лирическое, чем театральное. Он понимал требования сцены — «невозможно всем действующим лицам ждать, пока один будет петь» (50)¹⁷.

В действительности в «Песнях Гурре» много черт оперности, причем в романтическом понимании: большой эмоциональной гибкостью отличаются сольные партии, важна линия нарастания от любовных излияний Тове и Вальдемара к скорбному рассказу Лесной голубки, яростной вспышке Вальдемара, «дикой охоте» и, наконец, монологу чтеца, выливающемуся в заключительную жизнеутверждающую кульминацию.

Между тем мелодический материал ассоциируется здесь с лирической песней и балладой. Как отмечает Б. Асафьев, «Шёнберг чутко угадал единственно возможный после Вагнера путь. Он отказался от вагнеровского театра, не отказавшись от лучшего, что было в этом театре, — от симфонической лирики, от буйного потока песенности... Шёнберг пошел отчасти по пути Вольфа, но в своих «Песнях Гурре» поднялся до симфонизации песни, до превращения цикла отдельных песен в монументальную песенную кантату, в стройное, связанное лейтмотивами глубокое цельное произведение... Как показывает само название — «Песни Гурре», — произведение это спаяно из ряда песенных звеньев. Каждое звено — отдельный лирический момент, иногда остро субъективный по своему характеру, иногда уходящий от личного эмоционального переживания...» (1).

Важную роль играют в «Песнях Гурре» мотивные связи, темы любви Тове, тревожного предчувствия, природы. Традицию тематических превращений Шёнберг обогатил гиб-

ким и многогранным использованием красочных возможностей грандиозного оркестрового состава. Однако при всей связности и продуманности драматургии этого произведения, в его построении наблюдается известная диспропорциональность. Наиболее обширна в нем третья часть, самая краткая — вторая, соло Вальдемара; как сольный эпизод сам по себе она велика, но в сравнении с другими частями произведения выглядит как связка.

Если в целом «Песни Гурре» объединены симфоническим принципом развертывания, приемами контрастного сопоставления и единством развития к кульминации, то в формах отдельных частей это отсутствует. В вокальных эпизодах можно заметить подобие песенного строения, и это — единственные четкие структурные формы, которые мы находим в данном произведении. Характер инструментальных частей — разработочно-связующий. Такая неуравновешенная форма с большой ролью сольных эпизодов опять-таки близка Малеру, в особенности «Песне о земле», хотя и это произведение Малера, и Восьмая симфония были созданы уже в период работы Шёнберга над «Песнями Гурре», а их форму и состав оркестра композитор наметил еще в 1901 г. Следовательно, можно отдать Шёнбергу пальму первенства в доведении до предела размеров и неуравновешенности романтической формы и состава оркестра.

В целом «Песни Гурре» — произведение мастерское, но не новаторское. В нем объединены черты стиля Вагнера и Малера. Начало на длительном повторении тоники Es-dur с секстой вызывает в памяти вступление к «Золоту Рейна» (конечно, звук *c* в этом аккорде звучит в ином контексте; подобным образом оканчивается «Песнь о земле» Малера). Идеалу позднего романтизма соответствует преобладающая в «Песнях Гурре» атмосфера мрачных настроений, находящаяся, однако, исход в философски-обобщающем положительном выводе, действующем по принципу резкого контраста. Кроме первого эпизода, только изображение утра в конце произведения носит светлый характер; триумфальный взрыв заключительного восьми-

голосного хора в C-dur — «Смотрите — вот солнце!» — воспринимается как высшая кульминация¹⁸. В этих двух эпизодах много мелодий романтического типа, широкой распевности. Но в целом в оратории преобладают мрачные образы, характеризующиеся нагромождением альтераций в гармонии и ее функциональной неустойчивостью, из-за чего в сольных эпизодах заметна даже «монотония напряженности». Эти черты и преобладающее в фактуре переплетение мелодических линий также близки Вагнеру. Особенно насыщены альтерациями партии оркестра и хоров в «Дикой охоте». В то же время мелодика Шёнберга отличается большей обостренностью интонаций, и полифонией он пользуется последовательнее, чем поздние романтики. Она является у него органичным элементом фактуры, а позднее станет основой формообразования.

Такие романтические приемы, как подчеркнутая резкость контрастов и, прежде всего, изобразительные эффекты, ассоциируются с Р. Штраусом. Контраст двух планов особенно ясен при сопоставлении кошмарных образов ночи и лучезарного утра в «Мелодраме»¹⁹. Колористическая изобретательность партитуры наиболее примечательна в «Дикой охоте». Кроме того, ярким примером изобразительной звукописи является эпизод хлопанья крышкой гроба Тове во время дикой скачки на кладбище. У романтиков, вероятнее всего из баллад Шумана, заимствована также мелодрама. Единственным новым приемом является введение партии чтеца. «Разговорное пение» («Sprechstimme») Шёнберг применил здесь впервые; партия чтеца точно обозначена интонационно и ритмически (белыми нотами в форме ромбиков). Так проводится вся «Мелодрама», очень важная в подготовке высшей кульминации произведения, и, кроме того, звучат краткие реплики в начале третьей части — «Дикой охоты» — восклицания хора и голос Крестьянина (на одном звуке), рассказывающего о проезжающем гробе.

Это нововведение Шёнберга — разговорное пение — будет затем применяться им в различных видах вплоть до последних произведений.

2

Presto (rasche)

Муж. хор
(за сценой)

Крича

Hol - la!

Крестьянин

Крича

Da fahrt's vor - bei!

Крестьянин
Говоря

Rasch die De - cke ü - ber! Ohr!

Целенаправленное продвижение к новому музыкальному мышлению очень ярко проявилось в партитуре Камерной симфонии № 1 (Es-dur op. 9) для пятнадцати сольных инструментов, написанной в 1906 г. Прежде всего обращает на себя внимание камерный состав этого произведения, в особенности в сравнении с «Пеллеасом» и «Песнями Гурре». Кроме того, Камерная симфония интересна своей гармонией и типом полифонии. Вместе с тем ничто, с сегодняшней точки зрения, не оправдывает того возмущенного приема, который это произведение встретило при своем первом исполнении; лишь после детального анализа можно понять, почему оно так взбудоражило не только рядовых слушателей, но и музыкантов-профессионалов²⁰.

Симфония в целом тональна, романтична с точки зрения типа тем — напряженно-динамичных, изломанных и лирических (напоминающих, кстати, третью напевную или же «вагнеровскую» группеттообразную тему из «Пеллеаса») и их контрастного сопоставления для развития по схеме сонатного аллегро (также в отношении тональностей: главная партия излагается в E-dur, побочная — в F-dur). В то же время заметно стремление композитора к преодо-

лению «чрезмерности» в характере средств выразительности и форме. В сравнении с предыдущими его произведениями здесь имеют место бóльшая ясность и четкость в проведении тем, прозрачность фактуры.

В этой одночастной Симфонии заметны черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Между экспозицией и разработкой введено скерцо (причем даже с трио), а между разработкой и репризой — медленная часть, *Adagio*. Финалом служит реприза, в которой темы повторяются в измененном виде (так, восходящий квартетный мотив становится здесь ниспадающим) и в обратном порядке. Композитор намеренно избегал точных повторений. Имеется подытоживающая кода, а главным объединяющим фактором служит мотивная общность. Шёнберг подвергал темы сразу столь существенной переработке, что у него стираются грани экспозиции и разработки. В этом отношении он считал себя продолжателем композиционных принципов последних квартетов Бетховена.

Камерная симфония № 1 является воплощением принципа симфонической концентрации, в данном случае — соединения всех частей в одной. Шёнбергу удалось достичь здесь структурной экономии, и это уже шаг к афористичной трактовке формы в Шести фортепианных пьесах ор. 19 (последующего, атонального периода). Сольное использование инструментов — вторая и, возможно, даже более новаторская черта этого произведения, хотя в данном отношении оно еще не может идти в сравнение с ярчайшим образцом применения Шёнбергом экономии средств — его «Лунным Пьеро». В Камерной симфонии композитор создал при помощи небольшого состава инструментов довольно насыщенную фактуру, отвечающую характеру тематизма. Показательно, что он приложил к партитуре специальную схему желательного размещения пятнадцати инструментов. Хотя Шёнберг и сделал впоследствии полный оркестровый вариант Симфонии, подобно редакции Секстета для камерного оркестра, однако задумал ее именно в расчете на камерное звучание (смешанного состава: флейта, гобой, английский рожок, малый кларнет, кларнет, бас-

кларнет, фагот, контрафагот, две валторны и струнный квинтет).

Необычны и другие элементы музыкального языка Камерной симфонии — ее мелодика и гармония. Уже квартовое строение первой темы является шагом к новому структурному мышлению. Этот прием (кварты вместо терций) отодвигает на более далекий план традиционные гармонические соотношения (как в построении целого, так и в деталях). Кстати, такое строение темы придало произведению новый для Шёнберга, более активный, энергичный оттенок — экспрессионистский по сравнению с характером других, «романтических» тем Симфонии.

После самого яркого проведения в главной партии квартовые, а также целотонные и тритоновые построения встречаются во всей Симфонии, именно они определяют характер гармонии. В самом начале следуют три квартовых аккорда: e-a-d-g-c-f; g-c-f-b-es-as; gis-cis-fis-h-a-e²¹. В дальнейшем эта тема излагается не только по квартам, но и по тритонам, в гармонии же получают цепи увеличенных аккордов. Очень колоритно используются альтерированные созвучия, в особенности у арфы (последний такт перед цифрой 100): e-gis-fis-b-d-fis; d-fis-gis-c-e-gis; c-e-ais-d-f-ais и т. п. Часты и кварто-квинтовые структуры. Секстаккорды с пропущенным квинтовым тоном, с аккордовыми наложениями можно уже считать бифункциональными.

Таким образом, Шёнберг максимально расширяет рамки тональности, однако в основном в сфере структуры аккордов. Показательно, что модуляциям он не уделял большого внимания — это заметно и в его произведениях, и в теоретических работах по гармонии. Он это объяснял тем, что не видел возможностей дальнейшего развития тональной системы внутри нее самой. С другой стороны, композитор выдвигает теорию общности тональностей, обусловленную трудностями как их разграничения, так и точного определения из-за общности их звуков. Чтобы понятнее была причина выдвижения Шёнбергом этой теории, необходимо напомнить также другое его теоретическое поло-

жение: он предлагает замену ступеней тональности, например V ступени на III, хотя это, естественно, ослабляет ее устойчивость. Он настойчиво советует употреблять данный прием как необычный. Разумеется, таким образом «размывается» тональный центр, что и является одной из целей Шёнберга (59, раздел «Каденции»).

Начало этого процесса мы наблюдаем в «Пеллеасе и Мелизанде»; в Камерной симфонии № 1 «усложнение» гармонии путем внутриаккордовых альтераций и нетерцового строения аккордов доведено до предела. Следующий возможный этап — переход в атональность. Этот переломный момент наступил уже через год, во Втором квартете.

Вернемся к некоторым другим особенностям Камерной симфонии. Помимо гармонии, здесь стоит обратить внимание на метод тематического развития и на полифоническое мастерство Шёнберга. В рамках сонатного аллегро он уже пользуется широко применяемым им впоследствии способом вариационного преобразования тем. Этот прием особенно заметен в лирических вариантах изложения главной, «квартовой» темы (например, у арфы — цифра 78 и др.). Что касается полифонии, то Шёнберг уделял ей в Камерной симфонии особое внимание. Как и в предыдущих произведениях, она является результатом одновременного изложения тем. Однако здесь она больше не напоминает вагнеровскую «бесконечную мелодию», а приближается к бетховенской мотивной, опирающейся в большой степени на имитационность. Таким образом, Шёнберг постепенно начинает переходить к строгому контрапункту, ставшему затем основой организации додекафонии.

Как мы видим, подступы к додекафонной технике (конечно, подсознательные) велись с двух сторон: разрушалась функциональная гармония, на которую опирается тональная система, и тем самым осуществлялся (хотя и не желаемый сознательно ни Шёнбергом, ни другими композиторами, как хаос) переход к атональности; одновременно с тем подготавливалась база для ее организации — возвращались старые законы полифонии. Сознательно это осуществилось значительно позднее, а пока в творчестве

Шёнберга полифония постепенно стала занимать все большее место.

При исполнении Камерной симфонии композитор обращал основное внимание именно на эту ее особенность. О «сложной контрапунктической ткани» этого произведения «с главными и побочными голосами» он писал А. Никишу в 1914 г. В 1922 г. он опять подчеркивал в письме композитору и музыковеду П. Ферру в Париж: «...главное в Камерной симфонии — полифония. Для этого нужно точно учитывать динамические знаки от *ppp* до *fff*, причем *p* важнее *f*. Лучше всего для каждого инструмента сделать сольную репетицию...» В связи с готовящимся в этот же год исполнением Камерной симфонии в Дании Шёнберг требовал каждый ритмический рисунок отрабатывать отдельно, добиваться очень точной интонации, динамических оттенков. Он подчеркивал, что это Камерная симфония, поэтому должна быть сыграна очень точно, чтобы было слышно каждый звук (50)²².

Интересно отметить в этих высказываниях Шёнберга, что камерность он неразрывно связывал с полифонической фактурой, то есть состав солирующих инструментов был ему необходим для выделения отдельных голосовых линий, каждая из которых выражала музыкальную мысль. Именно такой способ изложения стал типичным для додекафонной техники. Кроме самой структуры квартовой темы, также ее горизонтальное и вертикальное проведения можно считать уже подступом к серийности. Поэтому данный опус Шёнберга переходного периода заслуживает тщательного изучения.

Камерную симфонию № 1 композитор считал своим лучшим, выстраданным произведением (50)²³. В августе 1906 г. он начал Камерную симфонию № 2 в двух частях, но оставил ее из-за недостатка времени и завершил только в 1939 г.

Оценка Камерной симфонии № 1 выдающимися музыкантами была довольно разноречивой. Так, И. Стравинский, в общем восхищаясь этим произведением, видит в нем черты эклектики, «совместное творение Вагнера, Мале-

ра, Брамса и Штрауса», — как будто каждый из этих композиторов написал по одному голосу (например: «триоли здесь не брамсовские, лирические, а малеровские — риторические»). В целом же, по его словам, Камерная симфония «более полифонична, чем музыка любого из этих композиторов». Стравинский критикует в ней также звучание солирующих струнных, которое напоминает ему об экономности оркестров передвижных театров 20-х гг. С другой стороны, он соглашается, что вариант с усиленной струнной группой смягчает и притупляет общее звучание (7, с. 108–109).

Ганс Эйслер, рассматривающий творчество Шёнберга как с художественной, так и с классовой точки зрения, считает его последние тональные сочинения (Квартеты ор. 7 и 10 и Камерную симфонию ор. 9) настолько значительными образцами камерной музыки, что они могут занять почетное место в одном ряду с произведениями классиков. Одновременно он полагает, что среди этих произведений только *Adagio* Камерной симфонии выходит за рамки буржуазной музыки и пределы чувств среднего буржуа (26, S. 114). Это высказывание несколько односторонне, но оно вызывает и некоторые рефлексии. Г. Эйслер затронул здесь важный вопрос о возможности выдвижения в данную эпоху великих философских, действительно общечеловеческих замыслов и их адекватного осуществления. Это подтверждают большие симфонические полотна Шёнберга — «Пеллеас» и «Песни Гурре», а в особенности его камерные произведения. Переход Шёнберга к камерности был для него, конечно, внутренней творческой потребностью и дал очень интересные, новаторские результаты. Однако это было связано также с его мировоззрением и эстетическими концепциями, типичными для того времени, и экспрессионизма в частности.

Ценил Эйслер также написанный в марте 1907 г. смешанный хор без сопровождения «Мир на земле» (ор. 13), в особенности же его идею и качество текста (рождественское стихотворение швейцарского поэта Конрада Фердинанда Мейера). Хор был задуман а *capella*, и толь-

ко в случае каких-либо затруднений у певцов Шёнберг предусмотрел простое оркестровое сопровождение. В изложении тем преобладает терцовое и секстовое движение, но насыщенная фактура гомофонно-гармонического склада является результатом контрапунктического сплетения голосов; вполне тональная гармония предельно хроматизирована. В основе варьированно-строфической формы рефрена лежат слова: «Мир, мир на земле!». В этом произведении по существу не заметны подготавливающиеся глубокие перемены стиля Шёнберга, оно отлично от всего, созданного им в данный период. Тем не менее долгое время хор считался чересчур сложным для исполнения и прозвучал публично лишь в 1924 г., к 50-летию Шёнберга. Хор «Мир на земле» — самое демократичное и гражданственное по тексту, хотя и не новаторское по музыке произведение композитора. Однако бетховенские идеалы «Оды к радости» оказались преходящими в жизни Шёнберга — грядущие мировые события значительно поколебали их. В 1923 г. он писал своему другу, дирижеру Г. Шерхену, вспоминая хор «Мир на земле»: «Это иллюзия, как я понимаю сегодня, считать, как я в 1906 г., возможной эту чистую гармонию среди людей» (50)²⁴.

Следующая попытка Шёнберга воплотить идеалы человечества в своем творчестве проникнута уже мистическим духом «других планет». Такова основная идея текста финала Второго квартета. Участие голоса в его двух последних частях стало первой причиной осуждения этого произведения. Второй причиной была атональность в IV части, хотя для произведения в целом еще определена тональность *fis-moll*.

Две вокальные части Квартета ор. 10 написаны на слова Стефана Георге, склонного к вычурности и религиозной мистике²⁵.

В первых тактах Квартета еще очень заметна связь с традициями. Произведения этого жанра, по-видимому, ассоциировались у Шёнберга в первую очередь с образцами Бетховена и Брамса; даже в квартетах додекафонного периода, Третьем и Четвертом, он сохранил ряд их приемов.

Внешне традиционны форма и жанр I и II частей Квартета (сонатное аллегро, скерцо). I часть напоминает Брамса; обе ее темы близки его стилю — первая, песенная, и вторая, с пунктирным ритмом, несколько вальсовая. Первая тема (главная, так как здесь очевидны контуры сонатного аллегро) своим народно-песенным характером напоминает также начальную тему секстета «Просветленная ночь».



Родство этих тем определяется общим спокойным характером, близостью интонационных и ритмических оборотов.

Методы тематического развития также свойственны Брамсу. Вместо примененного в Секстете и Первом квартете способа зарождения темы внутри предыдущей, Шёнберг использует в первой части Второго квартета другой брамсовский прием, близкий упомянутому: экспозицию тем в «зародышевом» виде в начале произведения с их последующим полным раскрытием. Примером такого показа и развития тем может служить вступление и I часть Первой симфонии c-moll Брамса, а также его Струнный квартет B-dur (обе темы I части и финала) и многие другие произведения.

Вторая тема I части Квартета Шёнберга иллюстрирует вариационный метод развития, ставший впоследствии основой разработки в произведениях композитора. Настоящим мастером этого метода он показал себя уже в додекафонных опусах. По сравнению с Первым, Вторым квартет более прозрачен по фактуре, отличается меньшей вязкостью полифонических соединений. Шёнберг видел в этом

сознательный переход «от позднеромантического к моцартовскому типу квартетного письма». Кроме того, Второй квартет классичнее предыдущего внешними чертами формы — в нем четыре части.

В основе II части Квартета также лежит сонатная схема. Как и в I части, здесь применено «зародышевое» изложение тем. Активная и противоположная ей изломанно-лирическая темы полное развитие получают только после экспозиции. В целом характер этой части — оживленно-гротескный. Интересно, что первая ее тема является цитатой популярной в мещанской среде немецкой песенки «О, мой милый Августин». Такой прием контрастирования простонародной и причудливой тем является типично малеровским, и конкретно данная цитата напоминает горькую иронию «брата Мартина» из его Первой симфонии²⁶. Кроме Шёнберга, эту тему использовал М. Рeger.

В оживленных и скерцозных эпизодах своих сочинений Шёнберг обычно применяет контрапунктический метод развития. Диссонансные контрапункты обостряют простые темы. Так он поступил и в данном случае. Одновременное звучание тем есть и в I части, однако во II применены в основном имитации — простые и канонические. Имитационная полифония станет впоследствии постоянным способом фактурного изложения и развития в серийных произведениях Шёнберга; она создает живость, подвижность и одновременно, благодаря повторности, — тематическое единство.

Брамсовскому стилю близка по существу только I часть Квартета. Всему произведению присущи прочные тематические связи, многократное возвращение к предыдущему интонационному материалу и тоническая опора. Так, реминисценцию песенной темы первой части мы находим и в начале третьей — «Литании».



Эта тема заканчивает здесь (подобно своей кадансовой роли в I части) начальный эпизод вокальной партии. Четкие окончания вокальных фраз (часто на звуках тоники) являются последней данью Брамсу в этом произведении. В целом же вокальная партия хроматизирована, разворачивается в широком диапазоне, с нагнетающими нарастаниями. В ней имеется, к примеру, скачок на две октавы и полтона.

Пессимистический характер этой части определяет текст: ведь само название «Литания» означает мольбу о помиловании. Приведем начальные слова: «Глубока печаль, которая меня омрачает». Г. Эйслер считает этот текст «выразительным, но высокопарным». Все же и текст, и его воплощение скорее лиричны, чем экспрессионистичны. Тяготение к расплывчатой, многословной поэзии, к слову вообще, как чужому, так и собственному, было одним из «пережитков» романтизма, которому Шёнберг всегда оставался верен. Его ученица Д. Ньюлин приводит в цитированной выше работе «тайнственную программу» со слов самого композитора, которую он будто бы предназначал еще для Первого квартета: «Все пропало — не в ироническом, а в буквальном смысле» («Alles ist hin»).

Прием введения голоса в инструментальное произведение ассоциируется скорее с Малером, чем с Бетховеном, хотя Малер в свою очередь отталкивался от Бетховена. Музыка III части близка традиции не только своим преобладающим романтическим характером, но в еще большей степени классической завершенностью строения. Г. Эйслер удивлялся, что Шёнберг втиснул ее в строжайшую вариационную форму типа бетховенских Вариаций на тему Диабелли и Брамса на темы Генделя и Гайдна. Это яркий пример глубокой приверженности Шёнберга классическим традициям.

Наиболее новаторской в произведении является последняя, IV часть. Она очень субъективна, самоуглубленна; Г. Эйслер говорил, что «ее можно сравнить разве что с последними сонатами и квартетами Бетховена», «в ней Шёнберг стремился к самовыражению». Знаменательно

название этой части — «Удаление» и начальные слова: «Я чувствую воздух иных планет». Близкие Шёнбергу музыканты (Эйслер, Веллес) считали данные слова символическими, ибо в них заключена устремленность к новым берегам в искусстве. В финале Квартета, хотя еще только эпизодически, впервые в эпоху господства тональности она отсутствует. Уже таинственные арпеджио вступления финала предвещают особенности стиля более поздних произведений Шёнберга.

В то же время на данном примере видно, насколько постепенно, а не резко Шёнберг осуществляет этот переход. Тональные и атональные принципы здесь еще слиты воедино. Полное господство последних начнется в завершенных годом позднее «15 стихотворениях» ор. 15. Этой постепенностью в развитии гармонического языка Шёнберг отличается от других композиторов, одновременно с ним или даже раньше применявших внефункциональные аккорды. Они, в первую очередь Дебюсси, находили их путем чисто звукового, колористического экспериментирования.

С традицией связаны окончание IV части Квартета трезвучием Fis-dur и объединяющая роль диатоничной, протяжной, несколько величественной главной темы («Я чувствую воздух»), которая обрамляет финал и проходит в середине его на словах «Я растворяюсь в звуках» и «Я только искра святого огня». Таким образом, это не только музыкальные, но и смысловые центры части. В целом она представляет собой свободную фантазию, которую только по причине следования музыки за текстом можно назвать сквозной формой. В финале ощутимы и тональные центры, особенно в начале — в инструментальной партии E-dur, в вокальной — d-moll, к концу же обнаруживается «уклон» в Fis-dur.

Только срединные эпизоды разработочного характера лишены тональной опоры²⁷. Это проявляется или в постоянном ее перемещении, или в бесконечном блуждании, отсутствии опорных точек; в таких случаях отдельные партии почти не согласуются в одновременности и атональность соединяется с политональностью (см. цифру 90).

Г. Эйслер сделал попытку оценить Второй квартет и с точки зрения среднего слушателя: «В Вене 1908 г. — городе оперетт, классиков и напыщенного романтизма — Шёнберг поплыл против течения. Его музыка была неуютна, неприятна, она ничего не проясняла, не была возвышенной, не торжествовала и не побеждала, основным ее тоном было отчаяние, и это больше всего не нравилось слушателям» (26, S. 116). Очевидно, перед нами уже типичное проявление экспрессионизма в музыке.

Приведем также мнение Каратыгина об этом произведении, высказанное еще в 1913 г.: «Гораздо труднее разобраться во Втором квартете Шёнберга (с голосом). Тематическая работа и здесь крайне интересна и разнообразна. Мелодический материал, над которым оперирует автор, свеж и оригинален. Прослушав этот Квартет несколько раз, можно увлечься страстно этой музыкой. Подлинная гениальность некоторых эпизодов Квартета для меня в настоящее время несомненна, но я первый теряюсь, когда дело доходит до каких-либо доказательств этой гениальности. Очень легко показать, что Квартет Шёнберга является коллекцией всевозможных случаев нарушения всех школьных правил и традиций. Но доказать, что, несмотря на эти нарушения, Квартет этот есть великолепное создание искусства, невозможно. Надо это почувствовать. Надо почувствовать, что все эти нарушения отнюдь не случайны, что они не от незнания, но от особых творческих намерений; что его революционизм сознателен до некоторой тенденциозности, но отнюдь не анархичен; что музыкой Шёнберга не только ниспровергаются все прежние музыкальные нормы, но и предвещаются какие-то новые, доселе не слыханные и не пробованные системы звукозерцания. Если вы этого не почувствуете, не ощутите во Втором квартете дыхания гения, — не разбирайтесь в дальнейших произведениях Шёнберга. В них предвещения сбываются и дается уже совсем новый мир звуковых образов. Совершается коренная перестройка всех законов мышления музыкального. Изломанная, надорванная, разорванная, искалеченная музыкальная душа современного чело-

века пытается обрести какие-то новые, искусственные цельности в этой самой надорванности и раздробленности своей, находит особое какое-то сладострастие в муках своих, хочет из них создать какие-то новые художественные синтезы. Достоевский создал “Записки из подполья”. Шёнберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души. Она страшная, эта музыка. Она неотразимо влечет к себе, своевольная, глубокая, мистическая. Но она страшная. Более страшной музыки не сочинял еще доньше ни один композитор на свете...» (8, с. 116–117).

¹ Подробное описание музыкальной жизни Германии, когда в ней жил Шёнберг, можно найти в книге М. Бутинга (24).

² Статья его ученицы в США (40) содержит список самых ранних творческих опытов композитора-самоучки, начиная с десятилетнего возраста. Среди них интересно наличие большого количества скрипичных дуэтов прикладного характера, копирующих или разрабатывающих современные шлягеры (вальсы, польки, марши, оперные отрывки и т. п.). Наивные фортепианные «Песни без слов» уже отличаются от мендельсоновских образцов некоторым своеобразием (натуральная попевка в начале пьесы h-moll). На более высоком уровне находятся многочисленные песни, по-видимому, написанные через несколько лет после скрипичных дуэтов. Влияние ранних немецких романтиков здесь ощутимо сквозь призму Брамса. В приводимой в статье песне («Es ist ein Flüstern in der Nacht») стоит отметить сопровождение струнного квартета — ансамбля, примененного впоследствии во Втором квартете. Кроме того, в данной коллекции имеются отрывки и эскизы произведений различных составов: фортепианных четырехручных пьес, кларнетного трио (с ощутимым влиянием брамсовского), оркестровой партитуры, в которой еще ясно видна неумелость автора, и, наконец, хоров. В последних обращает на себя внимание форма канона, впоследствии особенно привлекательная для Шёнберга. Среди всех этих произведений лишь неоконченное трио датировано 9/II 1896 г. По-видимому, остальные опыты были более ранними, и автор не считал их достойными внимания.

Коллекция Г. Находа (кузена Шёнберга) хранится в Государственном университете Северного Техаса.

³ Кстати, именно в то время Г. Адлер выдвигал проект радикальной реорганизации Венской консерватории во главе с Малером, Шёнбергом и Цемлинским как педагогами.

⁴ Этот, один из лучших в то время камерных инструментальных ансамблей был основан австрийским скрипачом Арнольдом Розе в 1882 г.

⁵ Письмо от 22/V 1947 г.

⁶ Письмо бургомистру города Вены от 5/X 1949 г.

⁷ Письма от 15/IV 1931 г. и от 18/VI 1930 г. венгерскому композитору Ш. Емницу и Рафаэлю да Коста в редакцию «Deutsche Allgemeine Zeitung».

⁸ Решение о присуждении стипендии для Шёнберга в 1903 г. подписывал друг Брамса Е. Мандычевский.

⁹ Письмо А. Франкенштейну от 18/III 1939 г.

¹⁰ Первыми по времени написания были Квартеты C-dur и упомянутый уже D-dur 1897 г., не вошедшие в число опусов композитора.

¹¹ В последние годы якобы найдена литературная программа к этому произведению. Однако Шёнберг в своей статье «Примечания к четырем струнным квартетам» пишет следующее: «После этого [т. е. периода до Первого квартета. — С. П.] я оставил программную музыку и обратился к направлению, которое было значительно более моим собственным, чем предыдущее» (57, S. 410).

¹² Специальный анализ главной партии Квартета Шёнберга провел А. Берг в статье «Почему музыка Шёнберга так трудно понимаема?». Он считает это произведение образцом сложности голосоведения, гармонии и «свободной», нерегулярной ритмики, присущей также Регеру (22, p. 69–92).

¹³ Письмо от 23/III 1918 г.

¹⁴ Письмо А. Цемлинскому от 23/III 1918 г.

¹⁵ Датский король Вальдемар Великий — реальный персонаж, жил с 1157 по 1182 г.

¹⁶ Письмо Э. Штейну от 8/IV 1927 г.

¹⁷ Письмо Э. Штейну от 22/XI 1948 г.

¹⁸ Показательно, что во время первого исполнения на этих словах вся публика поднялась и осталась стоять до конца звучания произведения. Очевидно, финал был воспринят как своеобразный гимн.

¹⁹ Непосредственно вдохновила Шёнберга на сочинение «Дикой охоты» в 3-й части и заключительного хора «Смотрите — вот солнце!» лесная прогулка на рассвете в Медлинге (66, S. 189–201).

²⁰ Интересно напомнить об отношении Малера к этому произведению (39, S. 289). На премьере Камерной симфонии он аплодировал до тех пор, пока не ушли последние оппозиционеры. В то же время Малер признавался, что не понимает музыку Шёнберга, но «он молод, а я стар [всего

14 лет разницы. — С. П.] и, возможно, не могу уже правильно слышать его музыку». Нужно признать, что это — редкая скромность, в особенности выказанная выдающимся композитором.

С другой стороны, по воспоминаниям А. Веберна (67, р. 51), когда Шёнберг в 1906 г. привез после летнего пребывания в деревне Камерную симфонию, Веберн, занимавшийся у него уже на протяжении трех лет, оказался под огромным впечатлением от этого произведения и сразу же решил сделать «нечто подобное». На следующий же день он написал сонату, в которой до крайности раздвинул рамки тональности. Таким образом, он в то время шагнул смелее и дальше своего учителя. Однако, по словам Веберна, и он, и Шёнберг чувствовали, что тогда еще не настало время для решения проблемы выхода за пределы мажоро-минорной системы. Веберн считал Камерную симфонию «приближением к катастрофе».

²¹ Г. Штуккеншmidt справедливо видит в этих шести неповторяющихся звуках, построенных в основном по квартам, «предчувствие додекафонии» (63, S. 35).

²² Письмо датскому композитору П. Кленау от 13/XI 1922 г.

²³ Письмо А. Зилоти от 15/VI 1914 г.

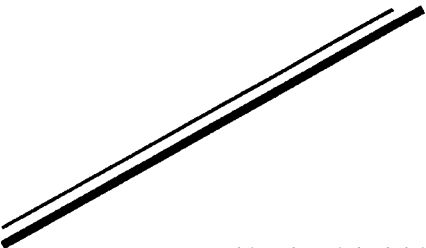
²⁴ Письмо от 23/VI 1923 г.

²⁵ Д. Ньюлин объясняет выбор композитором этого текста следующим образом: «...разочарованный Шёнберг проявляет меньше заинтересованности общественной жизнью и обращается к аристократической натуре С. Георге» (39, S. 239).

В биографиях Шёнберга (см., например, 25) Второй квартет обычно связывают с кризисом в личной жизни композитора. Это произведение посвящено его жене Матильде, в 1908 г. ушедшей от Шёнберга к молодому художнику Рихарду Герстлю, у которого они оба учились. Шёнберг был близок к самоубийству, написал завещание. Возвращению жены к композитору содействовал Веберн. Герстль покончил с собой.

²⁶ У второй скрипки мелодия на словах «Все пропало» — музыкальная анаграмма инициалов А. S. и имен Арнольд, Матильда, Рихард Герстль.

²⁷ Р. Лейбович находит уже в последовательностях по 9 неповторяющихся звуков принципы серийной организации материала (63, S. 41).



АТОНАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Глава 3. (1909—1923)

Если уже первый период творчества Шёнберга был полон противоречиями, то в еще большей степени это касается последующих лет его жизни. Сложность второго творческого этапа определялась, прежде всего, накаленной политической атмосферой, назреванием в странах немецкого языка войны и революции. Только начав обживатьсь в Германии, композитор вынужден был вернуться в Вену. Великодержавная политика австро-венгерской монархии не выдержала испытаний мировой войны. Поражения на фронтах и хозяйственная разруха в соединении с противоречиями многонационального государства привели к его распаду.

Однако, прежде всего, это было время великих испытаний для народа, оставившее глубокий след в душе каждого отдельного человека и художника в особенности. Война разбила мелкобуржуазные иллюзии западной интеллигенции. Она оставила после себя искалеченное физически и душевно молодое поколение — «потерянное поколение», как оно себя называло. Вряд ли можно сказать, что Шёнберг принадлежал к нему, ибо он был уже зрелым человеком и не принимал непосредственного участия в войне; но его творческий кризис не случайно совпал именно с этими годами, со временем больших испытаний для совести и чести людей искусства.

Ужасы мировой войны и ее последствия, голод и усиление общественных противоречий привели к глубокому кризису культуры, к проявлениям крайнего нигилизма среди мелкобуржуазной интеллигенции. Чувство протеста часто сочеталось у них с пессимистичными настроениями.

Большинство художников в охваченных войной странах Западной Европы поддалось шовинистической пропаганде, особенно в первое время. Даже столь прогрессивная художница, как Кете Кольвиц, поначалу поверила в справедливость борьбы, но в 1918 г. она резко выступила против призывов к войне поэта Рихарда Демеля. Эта полемика происходила на страницах газеты «Форвертс», что лишний раз доказывает оппортунизм так называемой либеральной прессы, ибо в 1906 г. «Форвертс» печатала «Мать» Горького, а теперь — милитаристские лозунги. Мужественно выступили против войны А. Барбюс, Б. Шоу, Р. Роллан, А. Франс и др. В стороне от шовинистического угара остался Г. Манн.

Особенно резкое размежевание в художественной среде Запада вызвала революция в России. Подъем широких народных масс неизбежно поставил вопрос об искусстве идейного содержания, которое можно было создать лишь на основе демократических принципов классических традиций и их развития. В литературе и живописи Запада мы знаем много примеров устремленности художников к воплощению социальной темы. В немецком и австрийском искусстве у писателей, художников, а также композиторов такие тенденции нередко усложнялись экспрессионизмом, примером чего может служить творчество Леона Фейхтвангера, Томаса и Генриха Маннов, Арнольда и Стефана Цвейгов, отчасти рисунки Кете Кольвиц и революционные карикатуры в немецкой печати. Но если у революционно настроенных художников все более укреплялась линия критического реализма, то этого нельзя было сказать об остальных.

Непосредственное влияние революции в России на широкие круги художественной интеллигенции Запада, в частности, в странах немецкого языка, резко затормозилось, когда после двухлетней упорной борьбы революционное правительство, захватившее власть осенью 1918 г., вынуждено было уступить, и Австрия стала в октябре 1920 г. буржуазной республикой. В творчестве Шёнберга этот важный исторический период вызвал усугубление настроений

пессимизма и едкой иронии, поиски новых путей в сфере музыкального языка. Хотя, разумеется, не может быть и речи о сколько-нибудь ощутимом влиянии революционной атмосферы на мышление композитора, он резко отрицательно относился к войне 1914–1918 гг., в своих литературных опытах воплотил мрачные раздумья над судьбами человечества. Поэтому Шёнберга никак нельзя причислить к тем художникам, которые намеренно отгораживались от общественных событий, а тем более к защитникам милитаризма и шовинизма.

Преобладающей в то время у людей искусства неустойчивости и даже нигилистичности взглядов содействовали не только общественно-политическая обстановка, но и официальная идеология стран Запада, прежде всего Австрии и Германии. Немецкая буржуазная философия начала XX в. отражает социально-экономические условия жизни страны. Поэтому она становится все более идеалистической, все дальше уходит от конкретных вопросов и их исследования и все чаще обращается к гуманитарным наукам, искусству. Происходит постепенное изменение философской проблематики. На первый взгляд, наблюдается положительное явление: выдвигаются те философские учения, которые пытаются возродить интерес к коренным вопросам мировоззренческого характера — о смысле жизни и всемирной истории, о роли религии, значении нравственности и т. д. Именно по этой причине художников особенно привлекают такие философские взгляды. Однако они обсуждаются с односторонних позиций. Оппозиция к сугубо специальному исследованию гносеологических и методологических проблем выливается в иррациональную критику разума и науки. Материалистическим традициям противопоставляется возрождение феодальной романтики. В этой связи происходит возвращение к откровенно религиозным концепциям в философии; религиозное мировоззрение связывается с пропагандой иррационализма, с критикой естествознания, против которого выдвигается также иррационалистически истолкованное обществоведение.

В философии особенно модным стало неокантианство. Ему следует уделить специальное внимание, поскольку в музыкально-эстетических взглядах Шёнберга наблюдаются многочисленные отзвуки влияния Канта. Первые эстетико-философские формулировки Шёнберга относятся именно к началу второго периода его творчества, к концу 1900-х гг., когда он создал свои первые экспрессионистские произведения и работал над учебником гармонии. В предисловии к этому учебнику Шёнберг подчеркивает иррациональное понимание явлений, характерное и для его музыкального творчества того времени. Нет сомнения, что композитор ориентировался на входившие в моду иррационалистические философские теории. Такой была, прежде всего, теория психоанализа австрийского врача и психолога З. Фрейда. Эта философия, оказавшая большое влияние на социологию, историю, этику и искусство, опирается на признание бессознательного, непознаваемых иррациональных сил главным фундаментом человеческой психики, определяющим всю сознательную жизнь человека. Инстинктивные, темные и подспудные побуждения и влечения считаются при этом ведущим стимулом всей человеческой деятельности, в том числе и движущей силой развития искусства. Основные положения философии Фрейда соответствовали все обостряющемуся внутреннему кризису общества, нарастанию болезненных противоречий, вопиющих извращений в человеческой психике.

Все возрастающая с течением времени популярность фрейдизма даже у тех художников Запада, которые остро ощущали противоречия действительности, вызвана тем фактом, что фрейдизм не избегает данной проблемы. Правда, конфликт между личным и общественным сводится здесь к вечной трагедии человеческого существования, к фатальной предрешенности социального зла, но именно это импонировало большинству представителей искусства, воспитанных на традициях позднего романтизма. Хотя в целом эта философия лишь впоследствии стала базой сюрреалистического течения, однако и в годы ее возникновения, в начале XX в., главные ее черты воплотились в не-

которых произведениях искусства. Это дух разрушения, извращенность и садизм, бредовые галлюцинации, низменные побуждения и влечения. Фрейдовская теория психоанализа нашла некоторое отражение в трагедийно-эротической проблематике двух опер Шёнберга 1910-х гг. — «Ожидания» и «Счастливой руки». Не исключено также, что Шёнберг обращался к «Моисею» Фрейда во время создания оперы «Моисей и Аарон».

В некоторых моментах иррационализм взглядов Шёнберга совпадает с положениями позднее выступивших философов, как, например, «трансцендентального» идеалиста и иррационалиста Г. Риккерта и «интуитивиста» Э. Гуссерля. Это касается и столь важного вопроса, как эстетическое обоснование экспрессионизма, которое было окончательно сформулировано после его творческого воплощения. Правда, явление это слишком сложное, разнородное, чтобы его истоки можно было найти в одном философском учении. Шёнберг исходит из собственного понимания всего комплекса общественных проблем. В частности, Риккерт Шёнберг близок, по крайней мере, в двух пунктах: в резком разделении наук и искусства и в отношении к религии. Риккерт сводит бытие к «трансцендентальному сознанию», образующему у него основу науки, религии, искусства, морали и т. д. Характерно, что Риккерт противопоставляет науки о природе, обществе и культуре. Исходным пунктом этой концепции был кантовский тезис о противоположности общества и природы, на который опирался Шёнберг. Иррационалистическая тенденция тезиса подчеркивается утверждением Риккерта, что к действительности нас приближает не теоретическое мышление, а субъективное переживание. Итак, философ невысоко ставит научные ценности, отрицая за ними объективное значение и противопоставляя им непосредственное переживание действительности. Религия и другие надстроечные категории, как искусство, — считает он, занимают «ступеньки» выше науки.

Еще более субъективистскую позицию занимал Э. Гуссерль. Свойственный ему иррационалистический интуи-

тивизм выступает как обоснование интеллектуальной интуиции, что особенно импонировало представителям искусства. Однако следов прямолинейного влияния философии Гуссерля на Шёнберга мы не найдем, и дело здесь не только в «возрастной» ограниченности формирования его мировоззрения, которое завершилось глубоким усвоением смеси идеалистических взглядов. Главное состоит в том, что философия Гуссерля направлена против эмоционально-психологического взгляда на содержание человеческого сознания, а это было совершенно чуждо Шёнбергу.

Что касается дальнейшего и более точного обоснования принципов экспрессионизма, то его мы находим у французского философа А. Бергсона, давшего начало столь популярной и в наше время на Западе «философии жизни». Как и ее «предшественница», теория психоанализа Фрейда, она привлекала людей искусства вниманием к вопросам истории, общественной жизни, культуры. Понимая важную роль интеллекта и логического мышления, Бергсон отвергает способность разума постигать сущность явлений и признает интуицию единственным средством познания истины. Если интуиция Гуссерля — интеллектуального порядка, то Бергсон объявляет уже областью интуиции бессознательное; он ставит интуицию выше интеллекта потому, что приписывает ей способность постижения сущности творческого процесса.

Именно искусство Бергсон считает главной сферой «интуитивного прозрения», поскольку, согласно его учению, реальность воспринимается не через логические понятия, а в формах «индивидуального видения». Выдвигая на первый план «внутреннее созерцание» художником мира, Бергсон изолирует искусство от объективной действительности, приписывает ему субъективистский, иррациональный, мистический характер. Учение Гуссерля, а в еще большей степени Бергсона оказалось поэтому базой философского обоснования экспрессионизма. Ведь художники-экспрессионисты полагались лишь на свое «великое чувство». Им импонировал отказ от «мелочной» повседневной окружающей жизни ради стремления к «вечному». Они

верили, что способны возвышаться до вдохновений, близких Богу, достижимых только в неслыханном экстазе духа. Такая философская эстетика была им тем более близка, что она явилась развитием в новых условиях давно укоренившегося в кругах искусства платоно-кантовского учения о художнике как источнике бессознательного интуитивного творчества. Не случайно в XX в. успехом пользуются также возрожденные крайне субъективистские воззрения периода раннего романтизма о «космическом индивидууме», «неограниченном произволе», солипсизм, а также иррациональные положения учения Шопенгауэра.

Вместе с тем отражение этих воззрений даже в сфере декадентствующих течений искусства было отнюдь не однородным. Ведь далеко не все теоретики экспрессионизма исключали из поля зрения реальный мир, как этого требовал Гуссерль и близкие ему представители философской мысли. Хотя некоторые из положений вышеизложенных учений, в частности «философии жизни», нашли отзвук во взглядах Шёнберга, но в целом эта доктрина была для него неприемлемой. Композитору импонировали отождествление жизни с переживаниями и положение, что жизнь познается путем мистической интуиции. Его религиозному мировоззрению созвучно утверждение, что источник жизни — это «сверхсознание», то есть Бог. Отдельные принципы «философии жизни» совпадают также с эстетическими взглядами композитора, в особенности в тех моментах, где они соприкасаются с субъективистской эстетикой экспрессионизма и теорией «чистого искусства». Что касается признания исключительной роли индивидов в жизни общества, то в этом Шёнберг следовал еще взглядам Ницше, но никогда не отождествлял их с апологией культа власти. Проповедуя значение гения — художника и художественной интуиции, он пытался оправдать это религиозными причинами, мистической любовью ко всем людям. Так же лишь внешне близко Шёнбергу одно положение «философии жизни», высказанное учеником Гуссерля, немецким философом М. Шеллером. Оно касается

следующей иерархии типов личностей: духовные лица, вдохновляемые Богом гении, герои и простые люди. Эта иерархия почти совпадает со списком действующих лиц в либретто оратории Шёнберга «Лестница Иакова». Однако в данном случае заметно существенное отличие мировоззрения Шёнберга, некий абстрактный идеализм его философии: к примеру, его интересует исключительно моральная иерархия, в то время как Шеллер причисляет к героям полководцев и государственных деятелей, защищая таким образом захватническую политику милитаристских государств.

В рассматриваемые нами годы, особенно важные как переломный этап в стиле Шёнберга, как время болезненного разрыва с традициями, он проявил также с наибольшей полнотой свои литературные и живописные наклонности. Теперь Шёнберг в еще большей степени, чем раньше, был связан с современной германской культурой. Хотя вплоть до 1925 г. ему пришлось лишь несколько лет провести в Берлине, а остальное время в Вене, тем не менее мы находим в его творчестве заметные следы близости с выдающимися немецкими поэтами того времени. С одним из них, Стефаном Георге, Шёнберг был знаком лично; однако не следует преувеличивать влияние этого поэта на композитора.

Стефан Георге (1868–1933) претендовал на роль вождя немецкого символизма. Необходимо подчеркнуть теснейшую связь немецкого символизма с ницшеанством, в чем проявился их глубоко нигилистический характер. Продолжая линию Ницше, Георге скептически отзывался о немецкой мещанской действительности, противопоставлял ей мир мистических переживаний и патологических страстей. В своих стихах он создавал культ изысканной, но вместе с тем жестокой «сильной личности», поэта-пророка, которым он и сам хотел выглядеть в кругу своих почитателей. Нелепые претензии Георге доходили до того, что он печатал свои стихи особым шрифтом, сильно отличавшимся от обычного немецкого шрифта, отказывался от обычной немецкой орфографии, тем самым желая

подчеркнуть, насколько далека и чужда ему немецкая обыденная действительность. Вместе с тем в поэзии Георге было много заимствованного, несамостоятельного. Он подражал модным французским и английским поэтам, особенно О. Уайльду и С. Малларме, которых он много переводил. Кружок эстетов, издававших журнал «Листки искусства», и прежде всего сам Георге горячо выступали против всякого интереса к социальным вопросам в искусстве. В официальной немецкой литературе воспевали «дикую, буйную натуру» Георге, близкую Ницше. Он предпочитал «рычать», а не «вздыхать». Суровый, строгий жрец хладнокровия, глашатай аскетических радостей, сдержанный и «исполненный расового достоинства», он, как и Ницше, провозглашал искусство, «действующее по ту сторону добра и зла», проповедовал культ героизма. Но нравственным и идейным запросам демократической части молодежи он был далек: она справедливо считала его «аморальным формалистом».

Этот утонченный эстет, символист, писавший очень сложные и запутанные по форме стихи (сборники «Ковер жизни», «Седьмое кольцо»), в поэме «Альгабал» изобразил римского императора Гелиогабала, не останавливающегося перед преступлением, дабы удовлетворить свою жажду власти. Альгабал у Георге убивает родного брата, но, страшась всего «низменного», боится запачкать белоснежную одежду в его крови. Поэт перешагнул в этом своем раннем стихотворении границы этического в искусстве. Постепенно его поэзия «очищается», «просветляется» вплоть до эстетского воспевания величия Бога. Георге считал себя носителем чистого искусства в эпоху «загрязнения слова», когда «мир пылал мстью и ценил золото денег вместо золота солнца». Не случайно даже немецкие историки литературы видят в личности Георге «жреца с повадками духовного шарлатана кабаре». Накануне первой мировой войны Георге и его окружение отказались от позы «жрецов искусства», стоящих над немецкой современностью. Георге, как и множество других немецких поэтов, «свободных» духом, стал певцом германского милитаризма.

В XX в., отражая обострение противоречий, вызванное новыми кризисами 1900 и 1907 гг., реакционная немецкая литература еще более откровенно показывала разложение немецкого общества, чем в конце XIX в. Безудержная пропаганда милитаризма и расизма велась в многочисленных произведениях немецких писателей, призывавших к оружию немецкого мещанина, уже и без того достаточно одурманенного пангерманистской пропагандой. Писатели группы «Новь», сложившейся незадолго до начала первой мировой войны, выступили с произведениями, в которых они пытались представить себе очертания будущей мировой империи (роман Фергсгофена «Канцлер мировой державы»).

Между тем все это было далеким Шёнбергу — его национальным чувствам и художественным идеалам. Отдав дань моде — используя отдельные стихотворения Георге, накануне мировой войны он обращается к поэзии Метерлинка и Рильке¹.

Австрийско-немецкий поэт первой четверти XX в. Рейнер Мария Рильке (1875–1926), как и Гофмансталь, вышел из кружка Георге. Однако его большое дарование помогло ему перешагнуть рамки этого узкого эстетствования. Рильке — проникновенный лирик и мастер формы. В своих лучших творениях он достигает полного слияния внутреннего мира поэта с природой, что было характерной чертой немецкой классической поэзии. Таковы многие стихотворения цикла «Молитвы девушек», поэтично раскрывающие женскую психологию. Рильке явился также одним из зачинателей поэтизации современной прозы. Кроме того, он был талантливым переводчиком. Поэт впервые перевел на немецкий язык «Слово о полку Игореве», оценив его высокую художественность. Но в его творчестве ощущалось и тяготение к туманной символике. Он много говорит о страданиях и смерти, для него характерны пессимизм и покорность судьбе, болезненный страх перед жизнью. Его интересуют факты действительности, но в своеобразном субъективном воплощении.

Восприятие мира сближает Рильке с экспрессионистским бунтом против бездушной механистичности буржу-

азной цивилизации, с экспрессионистскими экстатично-нереальными мечтами о духовном возрождении человека. Путешествия по России (в 1900 и 1903 гг.) произвели на него большое впечатление. Он увидел в русском народе покорность судьбе, богоискательство, смирение, но также и настоящее умение проникнуть в суть жизни, понимать ее во всей глубине. В «Часослове» (сборник стихотворений, который он написал после своего возвращения из России и Украины) он создает образы монахов, возносящих из глубины своих келий молитвы к Божеству, всеобъемлющему и всеильному, но туманному и неясному. Психологическая изощренность образов сочетается с изысканностью формы как в этой книге, так и во многих других сборниках Рильке. Но одновременно в цикле «О бедности и смерти» из того же «Часослова» поэт с необыкновенной выразительностью осуждает «механизированный ад» современного мира, а в «Песне о Правде» воспекает восстание украинских крестьян против панского порабощения.

Именно эти крайние черты, болезненно острое ощущение гнетущей реальности современного мира в соединении с утонченностью чувств и способа их выражения, больше всего привлекали Шёнберга. Как понятны ему должны были быть воплощенные в стихах поэта раздирающие противоречия одиночества, обреченности человека в бездушном современном мире и потребность теснейшего общения с человечеством.

Особо следует остановиться на экспрессионизме, поскольку данное направление определило музыкальное, а также живописное и даже литературное творчество Шёнберга. Это противоречивое явление немецкого искусства сложилось в начале 10-х гг. XX в. и объединило в первое время художников и писателей. Как мы уже видели, экспрессионизм опирался на субъективно-идеалистическую философскую базу — на симбиоз учений Ницше, Фрейда, Гуссерля, Бергсона. Основной художественный принцип экспрессионизма — выражение субъективного отношения художника к тому, что его волновало — составлял, по мне-

нию некоторых его апологетов, вклад «германского духа» в новое европейское искусство. Действительно, в области живописи экспрессионизм проявился ярче всего в творчестве немецких художников. Однако экспрессионизм был не столько четко определенной художественной системой, сколько некой общей тенденцией, воплощающей кризис духовной культуры Германии тех лет, растерянность поборников гуманизма перед трагическими противоречиями эпохи.

Непосредственной предпосылкой возникновения экспрессионизма было недовольство демократически настроенной интеллигенции общественными и политическими порядками в Германии, где ширилась шовинистическая и милитаристская пропаганда, где даже наиболее прогрессивная в то время социал-демократическая партия обюрокращивалась и обуржуазивалась. Вспомним, что Шёнберг именно тогда разочаровался в политике. Самое настоящее отвращение вызывали у него, как и у большинства представителей интеллигенции, циничное мещанское самодовольство и стяжательство буржуазии, тормозящие культурное развитие не в меньшей степени, чем экономический кризис.

Часть наиболее прогрессивных художников и теоретиков экспрессионизма была охвачена искренним отчаянием, ненавистью к злу и жестокости, господствующими в окружающем мире. Им были чужды самодовлеющие поиски чистой формы, характерные для многих других течений. Экспрессионисты выступали против эстетского ухода от действительности, провозглашаемого символистами и сторонниками «искусства для искусства». Они стремились к духовно содержательному творчеству, раскрывающему трагедию человека в современной жизни. Но исторический пессимизм мировоззрения, болезненный субъективизм, неверие в силы разума, отказ от реалистических основ искусства предопределили неспособность мастеров, подчас талантливых, найти в пределах экспрессионизма как направления положительное и художественно убедительное решение тех проблем, которые жизнь ставила перед искусством.

Экспрессионизм не имел целостной идейно-эстетической программы; к этому направлению принадлежали самые разные по философским и политическим взглядам художники. Объединяющим для писателей, драматургов, художников, а впоследствии композиторов-экспрессионистов было откровенно враждебное отношение к немецкой действительности. Они стремились к выражению «сокровенного» смысла жизни. Их желание активно воздействовать своим искусством на окружающую действительность выражалось в передаче преувеличенных эмоций, что непременно должно было вызывать бурную реакцию гнева или восторга, но, скорее всего, реакцию отрицательную. Для этого направления характерно также «проповедничество» чаще всего мистических идей и в мистической оболочке. Мы встретимся с наглядным воплощением данных эстетических принципов в «Лестнице Иакова» и «Моисее и Аароне» Шёнберга. Вместе с тем здесь же нашел отражение характерный для экспрессионизма наивный гуманизм, стремление к духовной, не насильственной борьбе. В этих и более ранних экспрессионистских опусах Шёнберга мы замечаем и другие типичные черты данного направления.

Только более прогрессивная часть экспрессионистов отразила в своем творчестве протест против ужасов войны, антигуманизма и вообще уродливых явлений современного общества. Но это был лишь индивидуалистический эстетский протест, ведущий не в светлое будущее, а в страшный, пессимистический мир обреченности, ужаса, кошмаров. Действенность искусства экспрессионизма на деле воплощалась в пассивных мистических «озарениях», «откровениях», что внешне раскрывалось в судорожных, взбудораженных порывах.

Основой экспрессионизма был воинствующий индивидуализм, анархическое требование свободы личности. Соответственно этому понималась и свобода творчества: задачу искусства экспрессионисты видели в максимально субъективном выражении свойств данной творческой личности, ничем не стесненной и ничему не подчиняющейся. Следуя этому принципу, некоторые писатели-экспрессио-

нисты пришли к полному разрушению формы, извращению немецкого языка и основополагающих принципов литературы. В отношении идейного замысла и сюжета представители различных видов искусства стремились к необыкновенному, сверхреальному, к передаче никогда еще не существовавшего, «беспримерного». Ради сугубой выразительности в передаче духовного мира они не останавливались перед целиком деформированным изображением действительности.

Революцию экспрессионисты понимали прежде всего как переворот в области человеческого духа. Вообще, в революции всячески подчеркивался момент духовного освобождения, и она мыслилась многими экспрессионистами происходящей без всякого насилия. Убежденные идеалисты, они считали, что существенное заключается не в действительности, изображаемой художником, а в нем самом. Судьбы революции решают, по мнению экспрессионистов, не массы, а отдельные личности. Эта теория воплощена, кстати, в опере Шёнберга «Моисей и Аарон». Для эстетики экспрессионизма показательно также, что революционизирующую роль здесь играет религиозная идея. Стоит напомнить и о том значении, какое экспрессионисты придавали вдохновенному слову художника. Это опять-таки ярко выражено в упомянутом произведении Шёнберга — в роли Аарона.

Излюбленным жанром экспрессионистов стала драма, так как именно она давала простор страстному эмоциональному выражению мыслей и чувств художника. У Шёнберга этот жанр также не случайно занимает значительное место. В драме наиболее наглядно ощутим основной идейный принцип экспрессионизма — выражение протеста против социальных условий в империалистической Германии. Отдельные черты экспрессионизма, как уже упоминалось, наблюдались еще в произведениях конца прошлого века, как это имело место в «Пробуждении весны» Франца Ведекинда — в прообразе «человека-зверя». В творчестве Ведекинда (близкого композиторам нововенской школы) получило отражение анархическое бунтарство

против современных условий жизни, но оно выражалось в форме неопределенного протеста против всей жизни. Ведекинд утверждает патологическое начало как главный двигатель поступков человека, в чем, несомненно, сказалось влияние фрейдизма.

Однако в то время пьесы, а также песни Франца Ведекинда воспринимались как мятеж, как новая немецкая революция. В особенности ратовала за экспрессионистов молодежь, ибо она видела в их творчестве смелое выступление против господствующих порядков и морали, даже стремление к изменению мира, хотя это выражалось лишь во внешних проявлениях и регламентациях. Студенты и гимназисты, а среди интеллигенции в первую очередь художники, приверженцы новых литературных журналов «Штурм», «Действие», «Новый пафос», восторженно принимают яростные призывы героев экспрессионистских пьес к возрождению вопреки господствующей искусственности и литературности, а также к фотографическому натурализму простейших жизненных и даже животных инстинктов. Несмотря на преувеличенный пафос и экзатичность речи, вплоть до выкриков, воплей и рыданий, загадочность, бессвязность и безрассудность поступков героев, они увлекали возвышенной и искренней проповедью человечности.

Общеизвестно влияние пьес и песен Ведекинда на Бертольда Брехта. В молодости он слушал пение Ведекинда под гитару и находился под глубоким впечатлением его жизненной силы и безыскусственности. Несомненна близость с принципами Ведекинда первой пьесы Брехта «Ваал». И хотя творчество Ведекинда нельзя полностью отнести к экспрессионизму, и Брехт, в свою очередь, впоследствии высмеивал экспрессионизм, он всегда признавал его необходимость как «первого ударного звена в революции театра». В зрелые годы Брехт отчетливо видел и отрицательные стороны экспрессионизма: абстрактные призывы к добру и, с другой стороны, эгоизм, граничащий с эгоцентризмом, асоциальность.

Интересно, что в драматургии Ведекинда затрагивается тема существования художника в современной действи-

тельности, столь живо и болезненно занимавшая Шёнберга. Эту же тему с большой силой раскрыл Томас Манн в своей единственной драме, созданной в 1905 г., — «Фьоренце». С экспрессионизмом связаны и произведения Гофманшталя. В 1893 г. появился его «Безумец и смерть», а в 1903-м — «Электра».

Однако в полном своем виде и в многочисленных проявлениях экспрессионизм раскрылся после 1910 г., накануне первой мировой войны. Наиболее ярко тогда были представлены два его направления: занимающееся отвлеченно-философской и этической проблематикой и, с другой стороны, социально-бытовой. В драмах В. Газенклевера «Юноша», «Сын» (1913-1914), в «Нищем» Р. Зорге (1912) воплощено смятение одиноких героев, окруженных чуждой, враждебной средой. У Газенклевера, а несколько позднее у Г. Кайзера получила отражение немецкая действительность, но в виде воплощения вечного метафизического противоречия между поколениями, конфликта между отцами и детьми. Это имеет место в пьесах «Поколение» Ф. Унру, «Убийца — надежда женщин» О. Кокошки (на основе которой П. Хиндемит создал в 1921 г. оперу) и др. Ко второму направлению принадлежит прежде всего цикл комедий К. Штернхейма «Из героической жизни Бюргера» («Панталоны», «Бюргер Шиппель», «Шкапулка», «Сноб» — 1911-1913 гг.) — в сущности, сатирические драмы, вскрывающие резкие противоречия мещанского общества. При несомненной общности с экспрессионистскими драмами отвлеченно-философского типа, эти социально-бытовые пьесы отличаются психологической конкретностью и в то же время гротескностью.

Новый этап в развитии экспрессионистской драматургии наступил в годы первой мировой войны, когда общий характер европейского искусства определялся глубоким процессом духовного кризиса. Ужасы пережитого, ощущение тупика и безысходности усилили значение экспрессионизма. Именно тогда расцвел экспрессионизм в Австрии. Его наиболее известным представителем был Ф. Верфель, которого считали даже левым экспрессионистом из-

за пацифистской направленности его пьес, хотя их гуманизм страдал наивной философской отвлеченностью. Таковы его драмы «Человек из зеркала» (1920), «Швайгер» (1922), «Хуарец и Максимилиан» (1925). Подобные пацифистские тенденции присущи и произведениям немецкой драматургии — Э. Барлаха («Бедный родич», 1918; «Настоящие Зедемунды», 1920), а также В. Газенклевера и Ф. Унру. Правда, у последних ставятся порой и социальные проблемы, хотя лишь в условно-аллегорической или исторической оболочке, как это имеет место в драмах «Спаситель» (1916) и «Антигона» (1917) Газенклевера, «Род» (1916) и «Площадь» (1920) Унру, «Граждане Кале» (1914), «Коралл», «Газ I» (1918), «Газ II» (1920) Кайзера.

К концу войны и после Октябрьской революции в России произошло еще более резкое размежевание экспрессионизма. Хотя Газенклевер, Кайзер и другие писатели высказывали в своих драмах страстную обеспокоенность за судьбы людей, хотя герои их пьес стремились к творческой деятельности, однако этот порыв к действию выражался лишь в сфере духа, в лихорадочных и иступленных поисках истины, в смятенности чувств. И над всеми человеческими поступками тяготело мучительное сознание обреченности одинокого протеста, неспособного выстоять перед неумолимым наступлением все усиливающейся реакции.

Между тем и в рамках экспрессионизма появились новые тенденции, и среди представителей этого направления росло стремление активно приобщиться к демократическому движению. Во многих экспрессионистских пьесах того времени на смену пацифистским идеям приходят мечты о всеобщем мире и даже социализме, о решительном изменении общественного строя — например, «Морской бой» Р. Геринга (1917), «Не признающие насилия» Л. Рубинера (1918), «Преобразования» Э. Толлера (1919). Конечно, это нельзя отнести ко всем художникам-экспрессионистам. Если их подавляющее большинство было противниками немецкого милитаризма и войны (к ним принадлежал и Шёнберг), то лишь часть вошла в число деятельных про-

поведников революции. Среди них были такие представители экспрессионистской драматургии, как Толлер, Бехер, Вольф, Рубинер.

В своих ранних пьесах Э. Толлер выражал протест против войны, оставаясь в сфере абстрактных идей. В конце 20-х гг. он создал наиболее значительные произведения: «Человек-масса» (1921), «Разрушители машин» (1922), «Хинкельманн» (1923), «Гоп-ля, мы живем!» (1927); особенно выделяется «Огонь из котлов» (1930), где показана революционная борьба матросов. Однако и в этих пьесах Толлера отразилось характерное для экспрессионизма ограниченное бунтарство. Хотя его и привлекают значительные социальные проблемы и в своих произведениях он показывает картины восстаний и тяжелого положения трудящихся, но он постоянно подчеркивает темноту массы и организующую роль интеллигенции. Толлер, как и многие другие экспрессионисты, стоял на позициях анархического бунтарства, а не революционности. Он не понимал ни роли народных масс, ни неизбежности насилия в процессе революции. Особенно характерны в этом смысле его драмы «Человек-масса» и «Разрушители машин».

Политическим и социально-этическим проблемам посвящены также пьесы И. Бехера (в особенности «Рабочие, солдаты, крестьяне», 1921). Развитие немецкой драматургии в 20-е гг. в значительной степени определялось связью с рабочим движением. Поскольку ведущим направлением в драматургии был в то время экспрессионизм, то к нему примкнули и самые прогрессивные деятели. В созданном Ф. Вольфом в 1921 г. «Бедном Конраде» в центре находится конфликт между героем и массой, личностью и коллективом; революция воспринимается как трагический акт насилия. Но в этой пьесе заметно и стремление к преодолению пессимизма после поражения восстания, она служила уже новой цели — революционизации масс.

Немецкие драматурги и режиссеры использовали многое из экспрессионистского театра в реалистических пьесах рабочей сцены. Конечно, это не касается трактовки

идейного содержания или сюжета, но экспрессионизм дал много интересных находок в области постановки пьес и актерского исполнения, а отчасти и способов раскрытия темы, которые можно было переосмыслить и перевоплотить для иной цели.

К таковым следует отнести открытое, прямое выражение ведущей идеи пьесы, обнаженность конфликта, вплоть до схематичности. Это в какой-то мере упрощает драматургию, но в то же время помогает ярко и выпукло раскрыть и донести до слушателя главную мысль. Замена конкретных образов обобщенными понятиями также должна содействовать адекватному выражению сущности изображаемого. Этой же цели подчинена роль персонажей, которые лишены индивидуальности и становятся «рупорами идей». Вместо собственных имен применяются обобщенные наименования действующих лиц, как, например, Мужчина, Женщина, Отец, Мать, Ребенок, Воин, Рабочий.

При всем внимании к главной идее произведения в экспрессионистской драме действие не разворачивается в соответствии с последовательностью событий и в согласии с законами классической драматургии, опирающейся на логичное развитие сюжета вплоть до кульминации. Центральный замысел пьесы иллюстрируется посредством кратких, разорванных, быстро сменяющих друг друга сцен. Для манеры актерской игры характерна экзальтированность, неуравновешенность между предельно сжатыми мимолетными эпизодами и длиннейшими монологами. Сценическое оформление также подчиняется обобщенному и условному выражению главного: таковы эффекты светотени, громадных плоскостных конструкций.

Приемы экспрессионистского театра использовались некоторыми немецкими режиссерами, в частности М. Рейнгардтом и Л. Эсснером, даже в постановках классических пьес — Шекспира, Шиллера, Г. Бюхнера. Однако подобный эксперимент модернизации, интересный сам по себе, не оправдал ожиданий, так как средства экспрессионизма соответствовали определенному типу театра. По этой же причине осуждались Б. Брехт и Э. Пискатор, которые вмес-

те с таким приемом экспрессионистского театра, как выделение отдельных эпизодов и персонажей для действенного выражения главной идеи, с особенностями сценического оформления приносили в реалистический театр также абстрактность, высокопарность, ходульность. В то же время оказался экспрессионизм столь неразрывно связанным с драматургией XX в., в первую очередь немецкой, что его влияние ощутимо как в пьесах самого Брехта (например, «Матушка Кураж»), так и в пьесах современных драматургов. Причина этого — в содержащихся в экспрессионизме творческих, действенных, современных чертах, которые способны питать и гуманистическое искусство гражданского звучания, не только идеалистически-утопическое или сугубо субъективное по замыслу.

Показательно, что Шёнберг — один из самых ярких выразителей экспрессионизма в области музыкальной драмы, также последовательно менял ее направленность от крайне мистической, фантастической, гротескно-эротической — до нравственно-философской. Другое дело, что некоторая замкнутость и ранняя предопределенность мировоззрения помешали ему воплотить в театральном жанре живую современную мысль, к чему он уже приблизился в своих произведениях типа кантаты.

Еще одной немаловажной причиной столь большого значения экспрессионизма в немецком искусстве и драматургии, в частности, явилась его коренная связь, преемственность с традициями немецкой романтической пьесы, а также оперы. Шёнберг имел возможность не только как читатель знакомиться с первыми экспрессионистскими пьесами, но и видеть их постановки. Ведь уже в первые годы XX в. он находился в постоянном контакте с около-театральными кругами Берлина — основного центра экспериментирования немецкого «театрального авангарда» того времени, представленного столь выдающимися режиссерами, как Макс Рейнгардт и Эрвин Пискатор. Весьма вероятно, что Шёнберг был лично знаком с ними. М. Рейнгардт был его ровесником; по крайней мере точно известно, что уже в 1940-е гг. в Америке он встречался с семейством Рейнгардтов.

В Берлине Шёнберг мог познакомиться с такими новыми приемами сценического оформления, как введение вместо бытовой и исторически достоверной обстановки классического театра геометрических конструкций: застройку сцены многошаровыми плоскостями режиссера А. Аппии или вертикальными конструкциями типа лестниц Л. Есснера. Здесь же он, по-видимому, получил представление о новых способах трактовки масс на сцене, которые ввел именно Рейнгадт и которые впоследствии нашли отражение в постановочных ремарках Шёнберга к «Моисею и Аарону». Режиссер Е. Крег широко использовал занавесы и эффекты светотеней, примененные Шёнбергом уже через несколько лет в «Счастливой руке». Играющий столь важную роль в этой монодраме луч прожектора, высвечивающий участки темной сцены или отдельных персонажей, также заимствован у экспрессионистского театра. В то же время обращение к источнику света, как к одному из компонентов драмы, имеет более глубокие корни и, особенно в сфере музыки, связано с идеей создания образца синтетического искусства.

Впрочем, Шёнберг не пошел по пути слепого подражания увиденному, тем более что многие черты экспрессионизма формировались параллельно и в его творчестве, а целостная экспрессионистская музыкальная драма возникла именно у него. Ведь композитор только в 1908 г. в Вене имел возможность увидеть первый полностью экспрессионистский театральный спектакль — пьесу Кокошки «Сфинкс и чучело». Не исключено, что именно этот факт послужил непосредственным толчком к созданию «Счастливой руки», начатой в том же году. Не случайно композитор сам написал либретто монодрамы, и, кроме удивительно всеохватного синтеза еще не оформившихся, а порой только намеченных приемов экспрессионистского театра, в «Счастливой руке» есть немало совершенно нового, именно шёнберговского.

Эти особенности будут рассматриваться ниже, в связи с музыкальным анализом монодрамы Шёнберга, здесь отметим только одну, свидетельствующую о вкладе ком-

позитора в развитие современной драматургии. Имеется в виду особая выразительность текста, достигаемая многозначной трактовкой отдельных компонентов драмы, то есть использование их не только в собственной роли — звуковой, световой, но и в нетипичной для них — как, например, звуковая и цветовая, красочная функция хора².

Не следует также упускать из виду факт непосредственного участия Шёнберга в зарождавшемся в 1910-х гг. экспрессионизме в живописи. Но при безусловной самостоятельности и отдельных чертах оригинальности, экспрессионизм в операх Шёнберга является в первую очередь отражением типовых особенностей литературной драмы и результатом их перенесения на почву музыкального театра. Это касается трактовки самых важных элементов драмы, таких как идея, сюжет, действующие лица.

Композитор во всех своих экспрессионистских музыкальных драмах воплощает проблему непреодолимого противоречия между героем и человечеством, возводя этот конфликт до символа рока. В ранних экспрессионистских опусах — «Ожиданий» и «Счастливой руке» — герои свободны от любых общественных уз и зависимостей, изолированы в условной пустоте. Их реакция на окружение определяется болезненно развитым воображением; но именно степень извращенности восприятия ими мира указывает, насколько глубоко их на самом деле затрагивает безразличное, холодное отношение общества.

Герои драм Шёнберга отличаются предельной, необыкновенной концентрированностью внутренней жизни. В более поздних его произведениях — «Лестнице Иакова» и, в особенности, «Моисее и Аароне» — интерес героев в соответствии с новым, религиозно-этическим замыслом переносится из ограниченной сферы собственных субъективных переживаний — в общественную, из символическо-фантастической обстановки — в условно-историческую. Кстати, эти драмы Шёнберга свидетельствуют об его усиливающемся, хотя и одностороннем интересе к общественным проблемам. По сравнению с более ранними опусами, в «Моисее и Аароне» стремление героя приблизиться к челове-

честву вызвано причинами иного, философски-морализаторского порядка, но и здесь подход композитора к явлениям сугубо эмоционален. Патологический эгоцентризм героя приводит его к неизбежному разочарованию при столкновении с враждебным миром, и это определяет трагический характер экспрессионистского искусства.

Взаимопонимание между вечными противниками — человеком и миром — невозможно, и хотя с течением времени, в процессе эволюции экспрессионизма в произведениях Шёнберга вместо навязчивой истерической ненависти к власти и общественной иерархии герой пытается вникнуть в смысл человеческих взаимоотношений, — это терпит крах. Герой Шёнберга находится в состоянии постоянного страха перед надвигающейся катастрофой, которую несет с собой человеческая масса, понимаемая как враждебная, всеуничтожающая, необузданная сила, сопровождаемая войной, революцией, хаосом, болезнями и смертью. Все эти мотивы мы находим в «Моисее и Аароне». В более ранних произведениях Шёнберг также использовал символические, обобщающие обозначения действующих лиц, особенно последовательно этот принцип применялся в его ранних драмах.

Наконец, необходимо коснуться приемов исполнения экспрессионистской драмы. Какими бы новыми не казались такие шёнберговские находки, как разновидности «Sprechstimme», они исходят от актерской игры в экспрессионистском театре. Хотя «спазматический монолог» В. Газенклевера появился значительно позднее, уже на рубеже столетий патетическая декламация эпохи романтизма начала принимать крайние формы. Стали применяться резкие контрасты шепота и крика. Напряженная атмосфера действия, мгновенная смена его разорванных и неравномерно распределенных фрагментов потребовала новых способов трактовки человеческого голоса. Экзальтированная речь, использующая крайние регистры, переходящая в фальцет или прерывающаяся, хриплая, — не только стала прообразом шёнберговского «Sprechgesang», но именно в сочетании с музыкой и в музыкальном пре-

ломлении принципы экспрессионистского исполнения получили свое наиболее полное, всестороннее выражение.

Говоря об экспрессионизме, нельзя обойти его ярчайшего представителя в австрийской литературе XX в. — Ф. Кафку, который гениально отобразил разложение Австро-Венгерской монархии с ее псевдоконституционным строем и бездушным бюрократизмом. Его творчество предвещало и грядущие бедствия, ужасы войны и фашизма. Но он воплотил лишь ощущения страха и растерянности перед жизнью маленького человечка — гоголевского чиновника XX в., которого давит враждебный мир. Кошмарные, абсурдные образы Кафки вызваны его уверенностью в ничтожности и бессилии человека. Творчество Кафки пронизано безнадежным пессимизмом и фатализмом. Это — крайняя точка экспрессионистского символизма. Показательно, что Шёнбергу творчество Кафки было совершенно чуждо. Их не сблизило ни отражение противоречий человеческого общества и психики, ни религиозность мировоззрения, ни даже общность взглядов на пророческую миссию художника. Дело было не только в малой популярности писателя в те годы; Шёнберг всегда тяготел к большим темам, к Героям³. Когда в последние годы своей жизни он сблизился с другом Кафки, Францом Верфелем, композитор создавал свои самые героические произведения, хотя и тема героики преломлялась в них по-экспрессионистски («Ода Наполеону», «Уцелевший из Варшавы»).

Рассматривая данный период творчества Шёнберга, особенно интересно остановиться на главных особенностях развития живописи в Германии, поскольку композитор был тесно и самым непосредственным образом связан с возникновением здесь экспрессионизма. Кризисная эпоха также оказала сильное влияние на состояние немецкого изобразительного искусства. Очень быстро проявились признаки разброда в тех объединениях, которые претендовали на ведущую роль в немецкой живописи. В частности, «Сецессион» — Мюнхенский, Берлинский и Венский — раскололся на новые группы. Однако влияние «Сецессиона» на молодежь, ищущую новых путей в искусстве,

было уже невелико и с течением времени все убывало. Революционный реализм продолжала представлять прежде всего Кете Кольвиц, впоследствии отчасти к нему примкнули Георг Гросс и Джон Хартфильд. Выразителем реализма в скульптуре был Георг Кольбе, гуманист по убеждениям.

В сложной борьбе быстро возникавших и сменявших друг друга направлений в изобразительном искусстве немецких стран, как и в литературе, самым примечательным для той эпохи был, несомненно, экспрессионизм. В живописи он также получил наибольшее развитие в годы, непосредственно предшествующие первой мировой войне и следующие сразу после нее, воплощая настроения отчаяния и разочарованности, охватившие даже самых оторванных от жизни интеллигентов Германии. Как направление он сложился в дрезденском объединении «Мост» (1905–1913) и мюнхенском «Синий всадник» (1911–1914). Названия этих объединений произошли от картин их ведущих художников. В живописных полотнах первого из них — Э.Л. Кирхнера — выявились такие характерные черты, как деформация предметов, дисгармония в сочетании красок, что особенно заметно в картине «Мост». «Синяя лошадь» — это картина Ф. Марка, ставшая не только наименованием группы художников, но и на определенное время знаменем экспрессионизма в целом.

Объединение «Синий всадник», базирующееся на художественных традициях Мюнхена, издавна известного свободой поисков в искусстве, отличалось большой широтой охвата современных стилистических явлений. Так, на выставке «Нового художественного объединения» (группы, предшествовавшей «Синему всаднику») в 1909 г., кроме немецких художников, впоследствии экспрессионистов (Вас. Кандинского, П. Клее, А. Кубина, Ф. Марка), были представлены французские кубисты и фовисты, а также символист О. Редон. Подобным же образом на выставке 1911 г., положившей начало объединению «Синий всадник», демонстрировались не только картины экспрессионистов, но и французского примитивиста А. Руссо и

представителей других направлений. Среди немецких художников находился и Шёнберг. В единственном выпуске альманаха «Синий всадник» 1912 г. были опубликованы репродукции картин современных художников — Сезанна, Пикассо, Матисса, Кокошки, Кандинского и среди них — Шёнберга; статьи Марка, Кандинского и Шёнберга («Отношение к тексту»). Из музыкальных произведений — его «Побеги сердца», миниатюры Берга и Веберна. Показательно, что о содержании этого альманаха говорилось тогда в прессе много, но лишь в статьях, касающихся изобразительного искусства, а не музыки.

В живописном экспрессионизме на его ранней стадии нельзя было найти и те левые тенденции, которые наблюдались в литературе. «Синий всадник» продвинулся дальше в сторону абстрактного искусства даже в сравнении с установками «Моста». Мистицизм и поиски формальных новшеств все более вытесняли у художников этого объединения реальную, жизненную основу. Их искусство было скорее симптомом болезни, переживаемой обществом, чем художественным осознанием подлинных причин этой болезни, формой борьбы с ней. Для большинства немецких художников, связанных с экспрессионизмом, характерно переплетение призрачного и реального, субъективно-произвольного и отвлеченно-символического. Художники-экспрессионисты широко пользовались приемами деформации объекта и смещения композиционных планов. Яркими новыми средствами явились динамизация рисунка и применение красочных пятен.

Эти черты мы можем заметить также в картинах Шёнберга. Характерно, что хотя живописное творчество Шёнберга ассоциировалось с объединением «Синий всадник», его экспрессионистский образ мышления сформировался несколько обособленно, отличаясь, прежде всего, глубиной содержания. Над пустой, мещански-сентиментальной официальной живописью Германии Шёнберг возвышался и благодаря интересной художественной манере. Так же рано, до 1910 г., сложился его литературный (хотя и более ограниченный) экспрессионизм. Если литературное наследие

Шёнберга стоит на грани графомании, то никак нельзя обойти вниманием его живопись. Конечно, мы не обязаны принимать всерьез изречение автора, что через 40 лет за его картины будут платить в 100 раз больше. Необходимо также учесть, что данное обращение Шёнберга к директору «Универсального издательства» было вызвано неотложной потребностью получить работу и деньги. Для нас важно следующее: его картины действительно интересны, они отражают типичные черты экспрессионизма и, самое главное, в них очень много общего с музыкой Шёнберга. «Музыкальный экспрессионизм» композитора возник, несомненно, под большим влиянием творчества и личности Малера. С другой стороны, примечательно, что первая большая перемена стиля в музыке Шёнберга совпадает с его попытками рисования. Таким образом, она явилась результатом не сугубо личного влечения, а сознательного приобщения к радикальному для того времени движению художников.

Как ни оценивать картины Шёнберга, в них ясно ощущается внутреннее видение мира художником; они глубокие и выразительные в своей мрачности. Живописное творчество Шёнберга по тематике и приемам несколько близко символизму — это что-то вроде «видений», напоминающих, в частности, манеру французского символиста О. Редона. Однако по преобладанию темы «страшного», по односторонне жуткому видению художником реального объекта, воплощаемого сгущенностью и резкой контрастностью цветов («Критик»), противопоставлением различных форм на плоскости, крупных («Критик») или же мелких («Визия») пятен и штрихов, а также штрихов типа мазка («Победитель» — «Побежденный»), — эти картины типично экспрессионистские. Особенно заметна своеобразная «навязчивая идея» в портретах Шёнберга — выражение страха в глазах. Вас. Кандинский писал о Шёнберге, что тот рисует не ради «прекрасного, милого» впечатления и не думает ни о красоте, ни о привлекательности, а об объективном результате. Для этого он фиксирует только необходимое ему, приходящее в голову в данный миг.

Сам Шёнберг утверждал, что его живопись является выражением тех потайных движений души, которые не нашли воплощения в музыке. Важнейшим источником вдохновения художника он считал не внешний мир, а «творческую деятельность духа», чем подтверждал близость своих взглядов к философской основе и эстетике экспрессионизма. В этом убеждала также схожесть манер Шёнберга и представителя «динамического экспрессионизма», мнящего основой искусства «творческий экстаз», Оскара Кокошки.

Лишь у некоторых художников, связанных с экспрессионизмом, доминировало острое, глубоко пережитое и порой социально-заостренное восприятие действительности (например, в творчестве Г. Гросса, О. Дикса). Однако не случайно наиболее значительные работы Дикса и Гросса появились уже после их выхода за пределы экспрессионизма как творческого направления, а также отречения от дадаизма и «новой вещественности».

Среди самых ярких выразителей экспрессионистических тенденций в австрийском искусстве следует назвать Альфреда Кубина и Оскара Кокошку. Изучавший длительное время творчество Босха и Питера Брейгеля Старшего, Кубин в начале своего пути был ближе к романтическому символизму (рисунок «Война»), однако постепенно переходил ко все более крайним проявлениям экспрессионизма под влиянием Ф. Кафки. Причиной этого было также исключительное соответствие безрадостного существования художника, его надломленной и болезненной личности и его творческой натуры. В гротескно-фантастических рисунках пером он отражал, конечно, в весьма условной форме, распад общественного уклада старой Австрии. Ощущения обреченности, страха, надвигающейся гибели, бредовые видения и галлюцинации перемешиваются в сознании Кубина с наблюдениями реальной действительности. Порой в его рисунках деревья превращаются в животных, дома в жуткие живые существа; «зарисовками сновидений» называет он свои наброски. Кажется, что художник живет в атмосфере какого-то устрашающего кошма-

ра, омрачающего все его жизненные наблюдения. Для того, чтобы усилить гипнотическое влияние своих фантасмагрий, он деформирует увиденное, охотно изображает жуткое или отталкивающее. Он сознательно отрешается от всякой «умелости» якобы ради непосредственной передачи искренности переживания. Но, постепенно проникаясь образами распада, художник сам в какой-то мере заражается изображаемым им тленом и замыкается на десятки лет в уединении. Кубин иллюстрировал произведения Э. По, Э.Т.А. Гофмана, Ф. Достоевского, стремился увидеть в них отражение болезненной души современного ему человека.

Стиль Кубина поневоле вызывает ассоциации с музыкальными произведениями Шёнберга этого времени — с атмосферой страха в «Ожидании», с «метаморфозой зверя» в «Счастливой руке». В живописи Шёнберга и Кубина роднит близость их манеры французскому художнику О. Редону. Но особенно тесно Шёнберг был связан с Вас. Кандинским и О. Кокошкой.

Творчество Оскара Кокошки (1886–1959) типично для той эпохи. Около 1910 г. он выступил как один из зачинателей экспрессионизма. Большое влияние на его произведения оказало увлечение фрейдизмом. Напомним, что Шёнберг также заинтересовался этой философией, одновременно сближаясь с экспрессионизмом.

Уже в работах Кокошки начала века, в особенности портретных, реалистическое начало постепенно уступает место нарастающему звучанию субъективистских моментов, нервной манере письма. Правда, в портретах проявляется способность художника проникаться духовным миром изображаемого человека, его психическим состоянием. Кокошка воспринимает человека, как нечто непрерывно меняющееся, зыбкое, едва уловимое. Он нередко стоит на грани отрыва от реальности; домыслы и грезы вносят в его портреты моменты визионерства, иногда кошмара. Все это чрезвычайно близко живописи Шёнберга. Например, психиатра А. Фореля Кокошка изобразил полупризрачно, и остро схваченные характерные реальные чер-

ты его облика видны как бы полустертыми, растворенными в мерцающей среде. Это заметно также в автопортрете О. Кокошки и его портрете Альмы Малер. Таковы и пейзажи («Прага, Карлов Мост»), а натюрморты художника — трагические по мировосприятию («Натюрморт с мертвым барашком»), им присущ пессимистический эмоциональный подтекст.

Безусловно, он наиболее силен в картинах, отражающих непосредственные жизненные впечатления (в пейзажах, портретах). Такие надуманные композиции, как, например, «Убийца — надежда женщин», отталкивают кошмарно-бредовой атмосферой, карикатурным искажением и преувеличенным пессимистическим пафосом. В творчестве Кокошки впечатляюще отразились надломы и болезни трудного времени для его родины. После него в австрийском искусстве уже не было явлений столь сильного звучания.

Кокошка хвалил живопись Шёнберга, но особо значимую дань его художественному таланту отдал Вас. Кандинский в статье «Картины», опубликованной в посвященном Шёнбергу альманахе (18, S. 59–64).

Творчество Василия Кандинского (1866–1944) более космополитично и всеобъемлюще. Он принадлежит к основоположникам экспрессионизма и абстракционизма, и даже в некоторой степени дадаизма. Кандинский занимал ведущее место в группе экспрессионистов «Синий всадник», являлся одним из участников изданного ею в 1912 г. альманаха, хотя уже тогда тяготел к абстракционизму.

Шёнберг был близким другом Кандинского. Они познакомились в 1906 г.⁴, и эта дружба продолжалась до последних лет жизни художника. Не исключено, что личное общение с Кандинским, русским по происхождению, послужило одной из причин интереса Шёнберга к Советской России в первые недели его изгнания. Что касается связей в сфере искусства, то не только в начале своей карьеры живописца, но и в последующие годы, когда он уже полностью посвятил себя музыке, Шёнберг испытал немалое влияние старшего товарища. В живописи Шёнбергу

остался близок лишь Кандинский-экспрессионист, возможно потому, что композитор прекратил свою деятельность художника еще в начале карьеры Кандинского. Но в музыке (конечно, лишь в самом общем смысле) эволюция Шёнберга не кажется противоположной эволюции Кандинского. Только Кандинский был в искусстве намного радикальнее своего друга, он пошел значительно «дальше». Общение обоих художников было особенно тесным в период расцвета экспрессионизма в немецком искусстве и в их собственном творчестве, то есть до 1912 г. Прямое влияние Кандинского можно заметить в шёнберговской драме «Ожидание» и, в особенности, в «Счастливой руке». О роли литературного творчества Кандинского, а также Кокошки в возникновении экспрессионистских музыкальных драм Шёнберга будет еще сказано в связи с разбором этих произведений.

Шёнбергу было во многом близким мировоззрение Кандинского. Это касается не только общности их интереса к учениям Шопенгауэра, Ницше и «философии жизни» Бергсона, эклектического характера их воззрений, которые, претендуя на оригинальность, в действительности повторили традиционные схемы идеалистической философии. Роднил их также старомодный идеализм, выражающийся в убежденной религиозности и мистицизме. Еще важнее общность взглядов обоих художников на сущность искусства. Даже перейдя от экспрессионизма на позиции абстракционизма, Кандинский остался совершенно чуждым той фанатической вражде ко всему эмоционально-чувственному, которая отличала абстракционистов. Напротив, он ссылается на интуицию, бессознательное, на демонический голос «внутреннего диктатора» (33, S. 158–159). А ведь почти этими же словами обуславливал свои творческие импульсы Шёнберг⁵.

Символика мышления, столь характерная как для живописи, так и для музыки Шёнберга периода 1910-х гг., определяла также характер связей живописи, поэзии и музыки в творчестве Кандинского. Его произведения являются прежде всего символами внутреннего субъектив-

ного состояния, и он всегда сохранял общность с эстетикой психологического настроения, характерной для декадентства конца прошлого столетия. Такова и его теория сравнения цветовой гаммы с чувствами и звуками. Однако, добиваясь воздействия цветовой гармонии на человека, Кандинский осознавал эфемерность такой задачи и завидовал в этом смысле такому нематериальному виду искусства, как музыка. Но поиски эквивалента в живописи все более проявлялись у него в направлении абстракционизма — нахождения ритма, впечатления движения, математической конструкции, повторения цветового тона. И здесь уже заметны расхождения со взглядами Шёнберга, последовательного в своих экспрессионистских воззрениях.

Оценивая экспрессионизм в целом в перспективе времени, невозможно подходить к нему односторонне. Самым оптимальным для сегодняшнего дня, широким и итоговым будет определение экспрессионизма как сложного и противоречивого явления в искусстве, в котором черты упадка, пессимизм, анархичность, подсознательность, деформация реальности сочетаются, переплетаются и порой борются с тенденциями гуманизма и жизненной правды. Его историческое значение двойственно: от него шел путь и к реализму, и к крайним формам авангардистского искусства (11, с. 36). Показательным в этом отношении является мнение Брехта, высказанное в развернутой дискуссии об экспрессионизме и реализме в немецком эмигрантском периодическом издании «Das Wort» (1936–1937). В противовес прямолинейным толкователям, отрицающим какую-либо ценность экспрессионизма для реалистического социалистического искусства, Брехт считает его художественным направлением, исполненным громкого, хотя и неясно выраженного протеста. Весьма характерно в связи с этим его высказывание о находящихся в центре дискуссии «синих лошадях» Франца Марка. Он пишет, что они ему нравятся, ибо подняли более могущественный столб пыли, чем Ахилловы кони. Брехт не видит преступления в некоторой деформации действительности. Но, с другой стороны, он отрицает возможность и потребность

воспитания рабочего класса в восхищении перед «синими лошадьми». Таким образом, Брехт руководствуется не оценкой содержания, формы произведения искусства, а полезностью его роли в обществе.

Эволюция общественной жизни и довольно сильное оживление в кругах искусства к концу первого и в начале второго десятилетий XX в. отразились прежде всего в сфере изобразительного искусства, литературы и театра, где происходили радикальные духовные сдвиги.

Насколько медленнее в сравнении с другими видами искусства (в противовес нашим дням) развивалась в то время музыка, свидетельствует тот факт, что еще в начале XX в. продолжалась полемика между вагнерианцами и брамсианцами. К концу 1910-х гг. интерес «к новому стилю» ограничивался в Германии, даже в просвещенных кругах, музыкой Р. Штрауса, Рegera и Пфифцнера⁶. Поэтому публика одобряла лишь традиционную музыку, в то время как на выставках уже проявляла способность к пониманию новой живописи. Значение даже самых интересных музыкальных мероприятий определялось качеством исполнения или постановкой неизвестных произведений, и совсем не удавалось проводить дискуссионные концерты или спорить о музыке. По большей части музыкальные мероприятия в Германии продолжали быть торжественными, «по-кайзеровски» пышными и проходили в виде фестивалей: вагнеровских (не только байройтских), моцартовских, штраусовских. В такой же праздничной обстановке начиналось официальное признание современных французских композиторов и Малера. Однако и в данном случае преимущественно больше обращали внимание на качество исполнения, чем на сами произведения.

Официальный стиль новой музыки, исполняемой в концертах, совершенно не изменился в Берлине кануна первой мировой войны, со времени первого пребывания здесь Шёнберга. Достаточно напомнить, что Штраус показал в 1904 г. «Домашнюю симфонию», а в 1914 — «Легенду об Иосифе»; «Саломея» и «Электра» возникли как временная дань эстетскому экспрессионизму, входящему в моду

в литературе, к тому же, в музыке Штрауса, очень романтизированному, опоэтизированному. Кроме Рихарда Штрауса, типичную современную немецкую музыку представлял лишь круг композиторов, родственных ему по стилю (сегодня совершенно неизвестных). Но тогда разница «почерков» у композиторов штраусовской направленности считалась признаком предельной стилистической отдаленности. До 1914 г. даже музыканты-профессионалы не знали имен Бартока и Яначка. Неудивительно поэтому, что среди публики еще в то время было достаточно много слушателей, считающих музыку Вагнера непонятной, абсурдной, диссонантной, истеричной.

Во время войны Шёнберг находился в Австрии, между тем в Германии культурная атмосфера была тогда схожей. Тяжелым испытанием для художников оказалась утрата общественного интереса к искусству. Музыкальная жизнь постепенно разрушалась. Только в первую зиму 1914/15 г. состоялись обычные концерты и работала опера, но почти не было исполнений новых произведений и постановок. Если давалась какая-нибудь новинка, то только не требующая большого ансамбля музыкантов. Также почти не исполнялись произведения иностранных композиторов. После 1915 г. концертные залы совсем опустели, ибо пришла нужда, какой себе раньше нельзя было и представить, а потом — разочарование или даже озлобленность из-за исхода войны. Ничего удивительного поэтому, что постепенно исчезало старое общество, интересующееся музыкой, и внимание к ней возродилось лишь в 20-е гг. Это уже было в большой степени связано с приходом в концертные залы новой публики.

Правда, внешне музыкальная жизнь стала оживать и раньше. Немцы, а также австрийцы считали в то время, что культура — это единственное, что у них осталось. Однако предпринимаемые в первые послевоенные годы попытки государственного финансирования музыкальной жизни быстро прекратились. Очень изменилось отношение к концертам. Они не были больше событиями музыкально-общественной жизни, как до войны. Публика не

хотела заниматься проблемами искусства, а искала в нем утешения, убежища от действительности, к тому же у людей часто не хватало денег на концерты. Запуганные, страдавшие, они отнюдь не желали слушать музыку, отражавшую гнетущую их окружающую жизнь. Начала формироваться публика, которая тяготела исключительно к романтической музыке, легче воспринимаемой и глубоко трогательной. Программы состояли почти целиком из музыки прошлого, а современная не исполнялась. Лишь в Германии продолжал звучать Р. Штраус. Это обстоятельство имело значение для музыкальной жизни последующих лет. Ситуация оказалась тем более сложной, что сами музыканты были не в состоянии из-за отсутствия денег и времени принимать активное участие в решении данного вопроса: они с большим трудом добывали себе средства существования.

Именно в то трудное время в музыке формировались черты экспрессионизма, хотя как музыкальное направление он был осознан значительно позднее⁷. Поскольку он коренится в субъективизме и чувственности позднего романтизма, лишь доведенных до предельной болезненной экзатичности, то в ранних проявлениях экспрессионизма грань между ним и романтизмом не всегда четко ощущима. Конечно, в произведениях Малера и Шёнберга конца первого десятилетия XX в. черты экспрессионизма уже достаточно явственны, но часто именно из-за этого их творчество осуждалось. В отличие от живописцев, даже музыканты-профессионалы не воспринимали экспрессионизм как цельный комплекс философских и эстетических идей, определяющих сюжеты, образы произведений и их музыкальный язык. Они замечали лишь отдельные, хотя порой и существенные черты: мистицизм, патологичность, фантастический гротеск, экзатичность, экзальтацию. Из особенностей музыкальной речи — прежде всего резкую полярность мелодий жанровых и «абстрактных», отсутствие логики и симметрии, разрушение ладово-гармонической и формальной основы сочинения, атонализм. Охватить музыкальный экспрессионизм в целом было на

рубеже 10-х гг. еще, разумеется, невозможно, поскольку он пока редко проявлялся во всем комплексе содержательных компонентов и выразительных средств. К примеру, у Малера идейная направленность произведений, образы беспредельной тоски, отчаяния и зловещего гротеска, сарказма его «Песни о земле», Седьмой и Девятой симфоний уже близки экспрессионизму, но они раскрываются согласно «сюжетным» романтическим литературным принципам. В Фортепианных пьесах Шёнберга ор. 11 и 19, напротив, черты экспрессионизма заметны в элементах музыкального языка. Лишь в «Ожидании», а в особенности в «Счастливой руке» и «Лунном Пьеро» Шёнберга экспрессионизм нашел полное и всестороннее выражение. В «Счастливой руке» композитор был также автором либретто, отразившего иррационалистскую философию и эстетику, в частности, фрейдизм. Отметим, что эти произведения долгое время считались порождениями больной психики.

Нет сомнения, что у Шёнберга существовала связь, хотя и косвенная, с литературным творчеством Достоевского, во-первых, через личный пример Малера, во-вторых (более глубокое основание), потому, что Достоевский считался духовным отцом экспрессионизма. Впрочем, оба эти фактора тесно взаимосвязаны. Из воспоминаний венского музыковеда Пауля Стефана известно, что Малер, требуя от молодых композиторов изучения Достоевского, что «более важно, чем контрапункт», обращался именно к Шёнбергу (3). Как и Малеру, Шёнбергу близок был психологизм Достоевского, интерес к сложным и мучительным проявлениям душевной жизни, состояниям крайней напряженности, ужасам, кошмарам.

В то же время из других источников известно, что более непосредственно влиял на Шёнберга А. Стриндберг. При встрече Малера и Шёнберга с друзьями и учениками в 1909 г. Малер удивлялся их незнанию Достоевского и призывал Шёнберга читать его. На это Веберн ответил, что у них есть Стриндберг. Действительно, существует очевидная параллель между «Борьбой Иакова» Стриндберга и «Лестницей Иакова» Шёнберга (65, S. 213; 43, p. 188–260).

Философско-эстетические корни экспрессионизма в музыке Шёнберга получили довольно полное и обоснованное истолкование только в изданной к концу жизни композитора «Философии новой музыки» Т. Адорно (17). Исходя из фрейдистской псевдообъективности, Адорно отрицает возможность примирения личности с окружающим миром и с самой собой. Он полагает, что для нее типично противопоставление всему утверждающему, поэтому сущность человеческой личности — в отрицании и страдании. Вытекая из романтических принципов, экспрессионизм отличается абсолютно бескомпромиссным воплощением противоречий, чему, согласно Адорно, отвечает только музыка Шёнберга, Берга и Веберна. Адорно подчеркивает как главное новое у Шёнберга — изменение функции музыкального выражения, то есть, что в его музыке вместо симуляции страстей неискаженно регистрируются порывы подсознательного, болезненные и извращенные состояния, шоки, травмы. Таким образом, сущностью этой «радикальной» музыки является беспросветное человеческое страдание. Исходной эмоциональной точкой такой музыки служит не пафос, как у романтиков, а страх.

Отличительные черты экспрессионистской эмоциональности — это выражение состояний крайнего психического напряжения: неистовость драматизма вплоть до грубого натурализма, фантастичность сонных галлюцинаций и изысканнейшая лиричность и, прежде всего, боязнь, страх, мистический ужас и ожидание катастрофы. Т. Адорно видит в общественных причинах чувства страха содержание новой музыки: это бесчеловечные, овеществленные отношения людей в обществе. Однако он объясняет их на основе фрейдистской психологии. Источник страха, по Адорно, — в подсознании, нервическом состоянии, в осознании человеком своего осуждения на бессилие, в неспособности вырваться из одиночества. Это ощущение одиночества Адорно считает коллективным явлением, а сущностью экспрессионизма — отражение всеобщего одиночества.

Объявляя бесчеловечность общественной действительности роковым и неразрешимым состоянием, признавая

за новой музыкой не утверждающие, а только лишь критические и деструктивные способности, Адорно целиком отказывает ей в праве отражать преодоление одиночества, изолированности и страха, слияние индивидуума с борющимся за будущее человечеством. Неудивительно, что при таком понимании сущности музыки он ставит знак равенства между значимостью воплощения ужаса, страдания и красоты, радости. Эта поляризация утверждения и отрицания, которые соприкасаются друг с другом только в своем крайнем преувеличении, без посредствующих звеньев, без возможности синтеза, присуща именно экспрессионизму. Адорно исходит при обосновании экспрессионизма из философии Кьеркегора, его псевдодиалектики «тезиса и антитезиса», «диалектики отчаяния», то есть возможности выхода из тупика безнадежности в сторону положительного идеала лишь через сам этот ад, отчаяние, «по ту сторону дна». При этом Адорно цитирует афоризм Шёнберга из его «Хоровых сатир» ор. 28: «Только средний путь не ведет в Рим». Трудно согласиться с избранием такого доказательства для подтверждения присутствия в идейном замысле этого произведения Шёнберга полноты философской сущности экспрессионизма. Шёнберг мыслил в данном случае значительно более прямолинейно: он просто отрицал путь фольклоризма и неоклассицизма, ратуя за радикальность музыкального языка⁸.

Из-за непоследовательности своего мировоззрения Адорно низводит сущность музыкального объекта от общественной к инстинктивной. Однако он в основном верно подмечает особенности музыкального экспрессионизма. Адорно справедливо полагает, что экспрессионизм не отражает фактическое изменение общественной жизни и что эти изменения служат лишь поводом для протоколирования травм в инстинктивной сфере чувствований человека. Примечательно, что в наиболее разрушительных особенностях экспрессионизма Адорно видит величайший творческий импульс для возникновения новых форм. Формальные принципы додекафонной системы Шёнберга действительно соответствуют измененному пониманию выразительности.

Продолжая до определенного времени, то есть в атональный, досерийный период, линию романтизма в смысле свободы формы и трактовки диссонанса, музыкальный экспрессионизм передает сложность крайних психологических состояний человеческой натуры более адекватными им сильными и агрессивными, даже отталкивающими средствами. Цели усиления и углубления выразительности служат хроматизация как основа музыкального материала, предельная дифференцированность оркестровой партии и т. п.

Адорно рассматривает возможности атональной музыки в соответствии с канонами фрейдизма. Он указывает, что первые атональные произведения «способствовали прорыву к фактам», «оказались протоколами в психоаналитическом смысле». Именно в одиночестве как проявлении жизненного факта Адорно усматривает истоки художественной революции, касающейся и области эстетики, и музыкального стиля, и формального языка. Именно в страхе одинокого человека он видит базу для формального аскетизма и радикализма, то есть додекафонной системы. Но ратование Т. Адорно за радикальную музыку, которая являлась бы противоположной «условно-романтическому сглаживанию диссонансов», было уже значительно более поздним теоретическим обобщением творческой практики многих лет; в рассматриваемый нами период (примерно второе десятилетие века) отношение к экспрессионизму сложилось настолько огульно отрицательным, что даже из-за этого в нем усматривали революционные тенденции.

Важным и неоспоримым является тот факт, что именно экспрессионизм стал определяющим направлением для всей зарубежной музыки XX в. и именно он воплотил ее самые характерные тенденции, образную сферу новой, тревожной эпохи. В самом начале своего возникновения экспрессионизм в музыке, как и в других видах искусства, отвечал настроениям интеллигенции 1900-х гг., пришедшей в резкое противоречие с современным миром, охваченной настроениями пессимизма, разочарования, обреченности, тоски по безвозвратному крушению старого мира и

предчувствием неотвратимости наступления страшных, разрушающих «сил зла». В такой по меньшей мере своеобразной оболочке мистицизма или же эротизма, гротеска или садомазохизма выражалось социальное смятение экспрессионистов, их осуждающее отношение к окружающему миру, неприятие действительности. Неудивительно, что с течением времени, с наступлением первой мировой войны со всеми ее последствиями, вплоть до фашизма, господство экспрессионизма в западноевропейском искусстве усиливалось. Если в начале столетия у Малера и Штрауса появились лишь отдельные, неосознанные черты экспрессионизма, если в 10-е и 20-е гг. им можно было определить только творчество Шёнберга и его школы, то в мрачные годы властвования фашизма и второй мировой войны круг образов и приемы экспрессионизма использовались громадным большинством европейских композиторов, в том числе Шостаковичем. Причиной этого явилось именно соответствие выразительных возможностей экспрессионизма эпохе «возрастающих сил зла».

Оценку экспрессионизму — более или менее объективное рассмотрение его отрицательных, но также и положительных сторон — можно было дать лишь в перспективе времени. В отечественном музыковедении этот вопрос затрагивался А. Альшвангом и Ю. Кремлевым. Наиболее полная характеристика данного течения в музыке, отвечающая современному этапу его исследования в искусствоведении, содержится в очерке В. Конен (9). Самым существенным и новым является здесь признание закономерности возникновения экспрессионизма как течения, наиболее соответствующего выражению духа своей эпохи, наподобие того, как стили прошлого, в частности романтизм, отражали психику, способ мышления людей и события своего времени.

Разумеется, экспрессионизм связан с отражением процессов, происходящих прежде всего в обществах с ярко выраженными политическими и социальными конфликтами. У В. Конен возникновение всех типичных черт экспрессионизма рассматривается как следствие болезненно-

го разлада с действительностью, что свидетельствует о социальном аспекте данного явления, дает возможность увидеть такую линию преемственности, когда идеалы прошлого постепенно искажаются, превращаясь в тоску, безверие и сарказм. Вместе с тем музыковед подчеркивает еще один немаловажный аспект экспрессионизма — «болезненное ощущение невозвратимой потери, безысходной тоски по уходящей весне». Данный круг эмоций, по мнению Конен, свойствен в основном музыке Малера и Р. Штрауса. Наличие и в творчестве Шёнберга подобной романтической подтемы подтверждает ее преемственность и большое значение, которое придавали ей художники-экспрессионисты.

Отмечая такие существенные отрицательные стороны экспрессионизма, как обедненный показ человечества, одностороннее восприятие мира, искажение идеала высокой духовной личности, присущего искусству классицизма и романтизма, Конен не упускает из виду его осуждающее отношение к современному обществу. Ибо гиперболизация ужаса у экспрессионистов обобщает идею неприятия социальных «сил зла» нашего времени; «с большой эмоциональной силой они [экспрессионисты. — С. П.] изобразили деградацию общества, утратившего понимание великих гуманистических идеалов». «Не является ли в некоторых экспрессионистских произведениях образ ужаса и беспросветного мрака своеобразной формой протеста — отрицания страшных сторон современного мира? Не говорит ли он о неприятии его с позиций гуманизма, разумеется, гуманизма своеобразно понимаемого, ограниченного, лишенного пафоса веры и борьбы, но все же с позиций тех высоких духовных идеалов, которые в большой мере утрачены в эпоху империализма?» (9, с. 211–212).

Этот вывод, относящийся, разумеется, лишь к образцам музыкального экспрессионизма, стремящимся к раскрытию некой этической, философской идеи, — применим в большой степени именно к творчеству Шёнберга, к его произведениям, обличающим насилие: «Уцелевшему из Варшавы», «Оде Наполеону», отчасти «Моисею и Аарону» и «Лестнице Иакова».

При рассмотрении экспрессионистских опусов Шёнберга очень важно и интересно будет проследить, как меняется и постепенно, вместе с наступлением и укреплением реакционных сил в мире, конкретизируется выражение им «сил зла» от «Ожидания», «Счастливой руки», «Лунного Пьеро» и вплоть до антифашистских сочинений последних лет — «Оды Наполеону» и «Уцелевшего из Варшавы». И в связи с этим показательна оценка Шёнбергом концепций малеровских симфоний, которые многие современники считали безысходно пессимистичными. В Пражской речи о Густаве Малере Шёнберг отмечает его переход от борьбы с судьбой к примирению в Шестой симфонии. Но в Восьмой, по мнению Шёнберга, этот отказ становится продуктивной основой к воздвижению и прославлению высших радостей.

Второй период творчества Шёнберга сложен во всех отношениях: его начинающееся, наконец, жизненное благополучие прерывает первая мировая война; главное же — это творческое «брожение». Данному периоду творчества композитора трудно определить точные границы, так как, начинаясь 1908 г., он простирается вплоть до 1923 г. — новой перемены стиля. Но, по существу, он заканчивается уже 1912 г. — созданием вершинного произведения данного периода, «Лунного Пьеро», а затем наступает творческий кризис. За это время совершается новая и самая большая перемена в композиторском письме Шёнберга — переход от атональности к додекафонии. Противники Шёнберга — консервативные композиторы и критики — нередко (начиная именно с данного времени) обвиняли его в позерстве, погоне за громкой славой. Они считали, что все его новаторские устремления этим и вызваны. Однако с таким мнением трудно согласиться: слишком уж сложной была жизнь Шёнберга из-за его «плавания против течения», очень тяжело ему давалась борьба за существование.

Письма композитора около 1910 г. наполнены просьбами о любом заработке: если невозможно получить посто-

янную преподавательскую должность, — твердил он, — то, может быть, хотя бы инструментовку чужих произведений или же рисование портретов (50)⁹. Шёнберг при этом высказывался очень самоуверенно о ценности своего творчества (и музыкального, и живописного), причиной чего вряд ли следует считать только самовлюбленность автора. С одной стороны, расхваливая себя, он, конечно, надеялся повысить свои акции просителя. Главной же целью для него являлась, как он сам акцентирует в этих письмах, защита новаторства (разумеется, новаторства в его понимании). Если Шёнберг пишет, что нельзя будет запретить молодым людям следовать его стилю, поскольку через 10 лет все талантливые будут так писать, то здесь же он добавляет, что это произойдет независимо от того, будет ли преподавать в Академии он или кто-то другой. Указывая таким образом на необходимость перехода к новому, он одновременно уверял, что не заставляет писать модернистски никого, кто не мыслит по-современному. Зато он обещал учить классическому искусству так основательно, как настоящие «господа академики».

С 1909 г. Шёнбергу удалось добиться печатания своих музыкальных произведений в венском «Универсальном издательстве» (его более ранние произведения, например Секстет, были выпущены небольшим издательством «Трех лилий» в Берлине, и только после приобретения Шёнбергом известности — там же, у Петерса). Но это обстоятельство не улучшило ни материального, ни общественного положения Шёнберга. Его произведения, правда, произвели сенсацию за границей, чем привлекли к себе внимание музыкальных кругов. Однако в Вене он подвергался резким нападкам — как личным, так и печатным. Два концерта, в которых исполнялись произведения его учеников (среди них Берга и Веберна), дали повод к возрастанию его недоброй славы не только как композитора, но и педагога. Это имело для Шёнберга особенно неприятные последствия, поскольку лишь преподавательская деятельность обеспечивала ему средства существования¹⁰. Именно тогда ему пришлось предпринимать свои лихорадочные попытки

«стабилизации в обществе». После неудач на музыкальном поприще он проводил большую часть времени за рисованием (впервые он обратился к живописи в 1907 г.). Его экспериментаторские картины выставлялись в Вене в 1910 г. Наконец, Шёнберг получил должность приват-доцента Венской академии и работал там с осени 1910-го по лето 1911 г.

Его общественное положение, правда, не намного улучшилось: он не имел ни достаточных денежных средств, ни публичного признания, к тому же тогда начались антисемитские нападки. А уж когда распространилось известие, что Шёнберг надеется в будущем получить профессию в Академии, его пребывание в Вене стало невыносимым. Единственным приятным и важным для Шёнберга событием была организация венским Обществом искусства и музыки (Verein für Kunst und Musik) его первого авторского концерта. Он включал 3 фортепианные пьесы ор. 11, «Книгу висячих садов» ор. 15 по стихотворениям С. Георге и отрывок из «Песен Гурре» (только исполненный в сопровождении фортепиано). Как раз успех этого концерта помог Шёнбергу получить место в Берлинской консерватории. Это было в 1911 г. Шёнберг переехал в Берлин, и его условия жизни стали там быстро улучшаться.

Прежде всего он был очень рад возможности порвать с «консервативной» музыкальной обстановкой Вены и до начала войны даже не думал о возвращении туда. Обиды, нанесенные за его первые произведения, не забывались. В 1912 г. Шёнберг отклонил приглашение Венской академии работать там. Пребывая в Берлине, он даже не соглашался отдавать свои произведения в Венскую филармонию для премьеры и впоследствии никогда больше не допускал там первого их исполнения. Они звучали во многих городах Европы и России, в Вене же Шёнберг вообще избегал давать свои концерты.

Наибольший успех приносят композитору его старые сочинения — первого периода творчества. В 1912 г. симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» была исполнена в Амстердаме, Петербурге и других городах. Кстати, в

Петербурге она получила доброжелательный прием. Исполнение в то же время его нового произведения — «Лунного Пьеро» — в ряде городов Германии и Австрии сопровождалось скандалами, хотя оно осуществлялось высококвалифицированным ансамблем, специально подготовленным для этого концертного турне. Только премьера «Лунного Пьеро» в Берлине, к удивлению критиков, принесла относительный успех автору, главным же образом драматической актрисе Альбертине Цемэ, исполнительнице партии «Sprechstimme». Правда, и здесь музыку этого произведения поняли лишь немногие. Нужно признать, что несмотря на все трудности и препятствия, Шёнберг постепенно завоевывал все больший успех; не только «традиционные» «Песни Гурре», но и атональные Пять оркестровых пьес в 1914 г. исполнялись и за пределами Германии, в Голландии и Англии (премьера Пяти пьес состоялась в 1912 г. в Лондоне). Тогда же был издан первый альманах, посвященный Шёнбергу, включающий статьи о нем, его биографию и образцы из музыкального и живописного творчества.

Широкие творческие и концертные планы композитора были прерваны войной; в частности, не осуществилось намеченное в России исполнение Камерной симфонии № 1 и «Лунного Пьеро». В 1915 г. Шёнбергу пришлось переехать в Вену, так как он подлежал призыву в армию. Это явилось первой, хотя лишь внешней причиной перерыва в творчестве. В 1916 г. Шёнберг, окончивший офицерскую школу запаса, получил отпуск на неопределенное время. В следующем году его опять призвали и определили в «образцовый оркестр», в котором отбывали свою воинскую службу лучшие венские музыканты. К концу этого же 1917 г. Шёнберг был окончательно освобожден от воинской повинности по причине слабого здоровья. Однако и тогда он не вернулся к сочинению; наступило время его полного творческого молчания.

Подобный кризис, бывший в те годы характерным явлением в определенной среде западноевропейских художников, усугублялся потерей ими необходимой культурной

атмосферы. Резко ограничилась работа театров, концертных организаций, художественных выставок, ибо на них в первую очередь отражались крутые повороты истории, материальные трудности и натиск официальной политики. Если до войны Шёнберг мог знакомиться в Вене с творчеством начинающего свой путь Стефана Цвейга и с ранними драмами Франца Верфеля, а в Берлине со знаменитыми рейнгардтовскими постановками немецкой классики, Шекспира и выдающихся современных авторов, то война все это отняла. Не только постоянно висящая над Шёнбергом угроза военной службы, но и реальный уровень немецкой культуры, его катастрофическое снижение исключали всяческий интерес к бытующему тогда искусству.

Война породила широкую волну низкопробной в художественном отношении литературы; на службу милитаристской пропаганде были поставлены театры. Прославляющая насилие и, с другой стороны, пацифистская литература сразу после войны вытеснила легкие жанры, а в театре к тому же вошло в моду копирование современных американских пьес. Неудивительно, что Шёнберг такого рода официальным искусством не интересовался. В области музыки можно было наблюдать подобные явления, но процесс отражения в ней общественных катаклизмов осуществлялся со значительным опозданием.

В первые послевоенные годы Шёнберг занимался больше практической музыкальной деятельностью и преподаванием, чем сочинением. В 1917 г. он возобновил работу в частной Венской консерватории, где он вел курсы по композиции еще после возвращения из Берлина в 1903 г. Тогда его учениками были Берг и Веберн, теперь — Г. Эйслер, М. Дойч, Р. Колиш, Й. Руфер, К. Ранкль, Р. Серкин, Э. Штойерман и др. Осенью 1918 г. Шёнберга избрали председателем новосозданного Общества музыкальных частных исполнений (*Verein für musikalische Privataufführungen*), целью которого была не столько популяризация новой музыки, сколько «приучивание к ее звучанию». В еженедельных концертах этой организации исполнялись исключительно произведения молодых одаренных композито-

ров. Репертуарный круг Общества был довольно широк, но, по требованию Шёнберга, охватывал композиторов со сформировавшейся индивидуальностью или имевших имя. Примечательно, что в первые два года существования этой организации Шёнберг не дал для исполнения ни одного своего произведения¹¹. В основном звучали Стравинский, Барток, Дебюсси, Равель, Рeger, а также Скрябин, Малер, Сук — современные, но не самые «радикальные» композиторы; в меньшем объеме вводились в программы произведения Веберна, Берга, а также Хауэра. Количество исполненных опусов за третий год существования Общества возросло до 226 (в течение предыдущего года было исполнено 95). Каждое произведение разучивалось под руководством самого Шёнберга или назначенного им заместителя (обычно это были Берг, Веберн или Штайн) тщательнейшим образом, чтобы достичь возможно более полного раскрытия замысла. Исполнители также были высококвалифицированные — пианист Р. Серкин, скрипач Р. Колиш, певица М. Гутейль-Шодер и др. Последнюю, приглашенную еще Малером в Венскую оперу, Шёнберг особенно ценил.

Композитор последовательно осуществлял свое намерение «приучать к новому». Поэтому одни и те же концерты давались по несколько раз. 26/X 1922 г. Шёнберг писал А. Цемлинскому: «Общество основано для педагогических целей, поэтому необходимо повторение. Людям понравится наконец правильное и хорошее, если их уговорить. Возможно, им нужно указать, что фальшиво, красиво или благородно» (50).

Общество музыкальных частных исполнений просуществовало до 1921 г. Непосредственным поводом прекращения его деятельности явилось быстрое обесценивание австрийской валюты; Шёнберг жаловался также, что работа здесь не оставляла ему времени для сочинения. Не следует, однако, думать, что это были главные причины — и без них Общество не могло бы просуществовать долго. Оно было слишком замкнутым, оторванным от большинства слушательской массы. На концерты допускались толь-

ко его члены по предъявлении специальных удостоверений. Условием участия являлось обязательство не разглашать мнения об исполняемых произведениях, и тем самым исключалось присутствие критиков. Таким образом, вся «публика» состояла из трехсот членов, среди которых, как считал сам Шёнберг, 200 было хороших, то есть по-настоящему понимающих новую музыку (50)¹².

Одновременно, уже с 1920 г., Шёнберг возобновил концертную деятельность, связанную с исполнением собственных сочинений. Самым большим успехом опять-таки пользовались «Песни Гурре», а также «Пеллеас и Мелизанда». В 1920 г. Шёнберг дирижировал «Песнями Гурре» в Венском оперном театре (в концертном варианте), а в 1921 г. — в Амстердаме. В Голландию композитор был приглашен не только для руководства концертами, но и для проведения специального курса по современной музыкальной теории. Его «Лунный Пьеро», как и до войны, исполнялся специально подготовленным ансамблем, на этот раз состоящим из членов Общества музыкальных частных исполнений. Эта группа музыкантов под названием «Пьеро-ансамбль» проводила в последующие годы вместе с Шёнбергом многочисленные заграничные гастролы.

Исполнение Пяти оркестровых пьес ор. 16 проходило в Париже в 1921 г. с большим скандалом и даже драками, но «Лунный Пьеро» тогда же пользовался успехом. Именно в то время завязалась дружба Шёнберга с Д. Мийо, Ф. Пуленком, А. Онеггером, Ж. Кокто. Кроме того, новые и «трудные» произведения композитора исполнялись, в основном, только на фестивалях современной музыки, как, например, в 1921 г. в Донауэшингене, в 1922 г. — в Зальцбурге и т. д. На Зальцбургском фестивале в 1923 г. исполнялись «15 стихотворений» из «Книги висячих садов», на Пражском фестивале Международного общества современной музыки в 1924 г. — «Ожидание», тогда же на Фестивале во Флоренции — «Лунный Пьеро». Такая же концертная судьба ожидала и додекафонные произведения композитора.

В 1920 г. на Международном Малеровском фестивале в Амстердаме Шёнберга избрали председателем Меж-

дународного Малеровского общества. Характерно, что Малер считался в то время на Западе «апостолом социализма», а его творчество — музыкой для масс. Музыкантам круга Шёнберга также приходилось работать в «пролетарских» коллективах. Возможно, поэтому их причислили в 1933 г. к «культурбольшевизму».

Концертная и музыкально-общественная деятельность Шёнберга была в те годы действительно интенсивной, однако этого же нельзя сказать о его творчестве. Активностью и плодотворностью характеризуется только начальный этап второго, атонального периода творчества композитора, продолжающийся до 1912–1913 гг. В военные и послевоенные годы он не писал почти ничего, вплоть до 1921–1923 гг. Военные события, напряженная политическая обстановка и материальные трудности, конечно, отнюдь не содействовали творческой работе, но главным и непреодолимым препятствием был тупик, к которому Шёнберга привела атональность. Этот разрыв с испытанной веками и узаконенной традицией тональной системой усугубил изолированность и обособленность Шёнберга в музыкальной среде. Он стал также причиной внутренних терзаний, лихорадочных поисков нового способа организации звукового материала.

Открывают атональный период творчества композитора создававшиеся в 1908–1909 гг., непосредственно после переломного Второго квартета ор. 10, «15 стихотворений» из «Книги висячих садов» ор. 15. Однако наиболее последовательно атональные Три фортепианные пьесы, хотя и завершенные также в 1909 г., стоят под ор. 11. По-видимому, именно их композитор считал началом нового этапа. В 1909 г. созданы также Пять оркестровых пьес ор. 16 и монодрама «Ожидание» ор. 17, которую называют оперой. С 1910 г. Шёнберг работал над музыкальной драмой, также именуемой оперой, — «Счастливая рука». Одновременно, в 1911 г., он создал Шесть маленьких фортепианных пьес ор. 19 и «Побеги сердца» (по Метерлинку) ор. 20 для сопрано с предельно высокой тесситурой, челесты, фисгармонии и арфы. (Кстати, композитор постоянно имел в

своем рабочем кабинете, кроме фортепиано, фисгармонию, гитару и мандолину.) В 1912 г. он написал свое самое новаторское произведение атонального периода творчества — «Лунный Пьеро» ор. 21. Наконец, только в 1913 г. была завершена «Счастливая рука».

Из сочинений последующих лет было окончено только одно — Четыре оркестровых песни ор. 22 (1913–1916). К задуманной Шёнбергом оратории «Лестница Иакова» в эти годы (1915–1917) полностью был написан лишь текст (вторая часть — «Танец смерти принципов» — даже опубликовалась). Несравненно больше композитор занимался в то время теоретическими проблемами: в 1910–1911 гг. он написал учебник по гармонии («Harmonielehre»), а в 1921–1922 гг. сделал его новую редакцию. В 1922 г. он работал над «Учением о музыкальной связи» («Zusammenhang») и учебником по композиции (50)¹³. В этих последних трудах не могли не отразиться принципы додекафонной системы, над которой Шёнберг работал на протяжении многих лет.

Г. Эйслер считал произведения атонального периода Шёнберга (Пять оркестровых пьес, оперы «Ожидание» и «Счастливая рука», «Побеги сердца») самыми выдающимися в его творчестве, однако единичными явлениями, великолепным тупиком. После восьмилетнего перерыва наступило время додекафонии, ибо Шёнберг знал, что «так дальше дело не пойдет» (26, S. 119). Подобным же образом оценивал этот второй период Шёнберга — «призрачный, в духе Рембо» — П. Булез¹⁴.

Первой очевидной гранью старого и нового в творчестве Шёнберга, тонального и атонального периодов явился Второй квартет: три его части тональные, четвертая — частично атональная. Однако уже указывалось на постепенность перехода, на разрушение тональности в предыдущих произведениях композитора, поэтому трудно провести разграничительную линию между данными творческими этапами. В атональных произведениях Шёнберга все же сильна связь с традицией — если не с тональной системой, то с другими традиционными способами организации музыкального материала, в особенности с полифонией.

И все же это был новый этап, совершенно новая стадия в истории развития музыки. Не нужно быть приверженцем Шёнберга или додекафонии, чтобы видеть историческую неизбежность этого процесса. Кто-то (и не обязательно Шёнберг, поскольку нарушение основ мажорно-минорной системы осуществлялось в творчестве многих композиторов — Дебюсси, Скрябина и др.) непременно перешагнул бы тот небольшой промежуток, который отделял крайне альтерированную и модулирующую романтическую гармонию от атональности.

Шёнберг, а впоследствии авангардисты стремились не только обосновать логичность этого последнего шага, но и зарождение его в самих основах образования гармонии. При рассмотрении «Пеллеаса и Мелизанды» уже указывалось на данный факт и приводились примеры из шёнберговского учебника гармонии. Характерно, что он создавался именно в «атональные» годы творчества композитора (первое издание учебника было осуществлено в 1911 г.). Таким образом, Шёнберг не только сам постоянно обращался к традициям, но настаивал на обязательном усвоении его учениками тех основ гармонии, «на которые люди потратили тысячу лет» (59, Предисловие переводчика). Он преподавал только на базе классики, не допуская новшеств даже на примерах своих произведений.

└ Показательно, что шёнберговский учебник гармонии не получил одобрения в тогдашней музыкальной среде. Одни были разочарованы тем, что в нем нет ключа к технике современной гармонии, другие считали его эклектичным, соединяющим разные чужие теории. Особенно подчеркивалась близость теоретических положений Шёнберга и системы венского теоретика С. Зехтера, учителя Брукнера (39, S. 250–251).

└ Как же согласовать такую приверженность традициям в области теории с атонализмом собственного творчества? Объяснение можно найти опять-таки в том, что Шёнберг стремился показать на примерах из классиков постепенное разрушение тональной гармонии благодаря введению новых аккордовых структур и функциональных от-

ношений. Шёнберг строго последовательно размещает материал по главам: диатонические трезвучия — мажорные и минорные, их обращения и соединения, затем модуляция. Особое внимание он обращает на главные традиционные композиционные компоненты и их взаимосвязь, прежде всего на мелодику и ритм — в главах «О мелодическом ведении двух крайних голосов», «Ритм и гармония». Хорал он требует гармонизовать так, «чтобы не насиловать мелодию; это дело чувства и таланта». Но опровержение мажорно-минорной системы начинается уже с оценки Шёнбергом средневековых церковных ладов. Автор преувеличивает их роль, и это происходит не случайно: он подчеркивает в них начало, противоречащее тональности. Шёнберг считает, что они «вносят разнообразие в гармонию применением случайных (заменяющих) дизезов и бемолей», — поэтому он все аккорды выводит из средневековых ладов. Затем он последовательно выискивает диссонансы у композиторов прежних эпох, пока не приходит к окончательному выводу об «эмансипации диссонанса», к утверждению, что «диссонансы — это дальше расположенные консонансы» (53, р. 459). С точки зрения Шёнберга, консонансы и диссонансы отличаются только степенью отдаленности в ряду обертонов. Поэтому он считает, что звук может быть чуждым в рамках данной академической гармонической системы, но не гармонии самой по себе. Уже на склоне жизни, в 1948 г., Шёнберг писал Р. Лейбовичу: «Я думал до сих пор, что я вычеканил выражение «эмансипация диссонанса». Разве я не прав? Существовало оно до меня?» (50)¹⁵. Этой своей теории «освобождения диссонанса» Шёнберг уделял очень большое внимание, и мы еще встретимся с ней при рассмотрении обоснования им серийной системы.

Логичность разрушения тональности значительно непосредственнее и откровеннее Шёнберг защищает в одном из последних своих теоретических трудов, изданном уже после его смерти, — «Структурных функциях гармонии» (58). Хотя он и опирается на свой учебник, однако трактовка гармонии здесь уже с самого начала не традиционна,

направлена на выявление в ней неустойчивости. Метод сочинения сразу гармонических последовательностей вместо «устаревшей» практики генералбаса и гармонизации мелодии Шёнберг ввел еще в учебник по гармонии. Но трактовка трезвучий в «Структурных функциях гармонии» уже совершенно другая. Автор излагает ее принципы в первом разделе: «Отдельно взятое трезвучие совершенно неопределенно в своем гармоническом значении; оно может быть тоникой одной тональности или ступенью семи других. Если добавить одно или несколько трезвучий, его значение будет ограничено до меньшего количества тональностей. Последовательность трезвучий может быть нефункциональной, не выражающей безошибочно какую-либо тональность и не требующей определенного продолжения...» По мнению Шёнберга, это имеет место чаще всего в «описательной» (т. е. звукоизобразительной) музыке. Примеры, приведенные им, показательны: первые такты вступления к «Лоэнгрину», песня Шуберта «У моря» и отрывок из «Гибели богов».

Расширяет композитор также понятие «блуждающих гармоний». Если в учебнике по гармонии под это определение попадали увеличенные аккорды и к ним добавлялись еще параллельные последовательности, то теперь Шёнберг видит разницу между модуляцией и «блуждающими гармониями» только в незавершенности последних какой-либо тональностью и неопределенности внутри последовательности. «Блуждающие гармонии» он считает характерными для так называемых «свободных форм» (фантазий, речитативов и т. д.).

Много внимания уделяется, кроме того, «бродячим гармониям» (раздел VI), которые Шёнберг выводит из заменяемости ступеней в средневековых ладах. На повышенных и пониженных ступенях во всех ладах он строит разнообразнейшие альтерированные аккорды вне тональности. Специальный раздел посвящен взаимобмену мажора и минора (раздел VII). В качестве примеров приводится *Larghetto* из Второй симфонии Бетховена и реприза первой части Квартета Шуберта *a-moll*.

Самым большим по размеру и одновременно самым важным по своему значению для утверждения концепции Шёнберга является раздел X — «Расширенная тональность». Он начинается эстетико-философским экскурсом о выразительности музыки композиторов-романтиков и связи их творчества с драмой и поэзией. В качестве вывода из данного раздела утверждается, что именно эти внемзыкальные влияния привели к расширению тональности. Далее автор предлагает свое теоретическое определение расширенной тональности и приводит случаи ее применения. «Расширяющие» гармонические образования и последовательности он находит внутри тональности. Такие прогрессии могут создавать, хотя и не обязательно, модуляции. Их функция состоит чаще всего в обогащении гармонии, и соответственно этому они появляются преимущественно на очень небольшом промежутке. Автор подчеркивает, что хотя причисление модуляций к определенной тональности может иногда облегчить анализ, однако их функциональный эффект во многих случаях только преходящий, временный.)

Примеры: вступление к «Тристану» (минорная доминанта, две модуляционные секвенции и возвращение), тема из «Саломеи», Квартет Брамса op. 51 (т. 21–23), Органная фантазия Баха g-moll и Хроматическая фантазия d-moll, речитатив-ариозо «Ах, Голгофа» из «Страстей по Матфею». Вообще, расширенную тональность Шёнберг демонстрирует на примерах из творчества Баха, Шуберта, Брамса, Бетховена. Такое сочетание имен не случайно, ибо между этими композиторами Шёнберг видел общность: именно Брамс стремился собрать воедино достижения предшественников, и, что самое главное, все вышеупомянутые авторы и, в особенности, Брамс были любимыми композиторами Шёнберга. Из произведений Бетховена он анализирует Вариации на тему Диабелли op. 120, квартет op. 59 № 2, op. 95 (начало I ч.), параллельно также Квартет Гайдна op. 76 № 3. Из Брамса — Квартет op. 111, Концерт для фортепиано с оркестром d-moll и песню «Смерть — холодная ночь». Большое место отведено анализу песен Шуберта («На реке»,

«Путевой столб», «Вдали», «Лесной царь»). Песня «Привет тебе» приводится со всеми строфами, поскольку на ее примере Шёнберг рассматривает гармоническое варьирование.

Композитор предлагает свое определение вариаций¹⁶ как «вида повторности, при которой меняются некоторые из элементов единицы [т. е. произведения. — С. П.]... но сохраняются остальные». Он рассматривает расширенную тональность внутри одной тональности на примере вариантного изменения в начале *Largo* Симфонии *e-moll* Дворжака, второй части Сонаты для виолончели Грига, *Adagio* из Седьмой симфонии Брукнера, песни «Страстной Четверг» Вольфа, «Сегидильи» из «Кармен», Симфонии Франка, начальных тактов «Облаков» Дебюсси; девять примеров из опер Вагнера и несколько из произведений Регера также иллюстрируют немодуляционные последовательности внутри тональности.

Перечень примеров Шёнберг дает для того, чтобы показать, как тщательно он заботится об обосновании происхождения всех новшеств из всего предыдущего исторического музыкального развития. В заключение он приводит также несколько образцов из своего собственного творчества («Соблазн» ор. 6 № 7, песня «Скиталец» ор. 6 № 8, и примеры из Камерной симфонии № 1). В связи с этим Шёнберг замечает: «...расширенная тональность характерна также для моего первого периода (1896–1906)». Рассматривая обе песни как примеры расширенной тональности, Шёнберг определил не ясно выраженную тонику в «Соблазне» как «колеблющуюся» или «парящую» («schwebende») тональность.

Итак, хотя целью «Структурных функций гармонии» Шёнберг считал пробуждение у студентов осознания необходимости влияния гармонии на построение произведения и обучение пользованию ею, он строит свое изучение тональной гармонии по разделам таким образом, что она сама логично приводит к атональности. Руководящим в данном учебнике можно считать следующее изречение автора: «Все движется, все меняется», т. е. необ-

ходимо оценивать явления в перспективе времени. Характерна в этом смысле проводимая им параллель: во времена Моцарта его Квартет C-dur называли «диссонантным». Таким же считали в последующие годы творчество Вагнера, Малера, Штрауса. Но время лечит все раны, даже вызванные диссонантными гармониями.

Как раздел «Расширенная тональность», так и обширнейший предпоследний — «Прогрессии для различных композиционных целей» — насыщены примерами из творчества прошлого, стоящими на грани атональности. Если отвлечься от предназначенности шёнберговского метода изучения гармонии для ее разрушения, нужно признать живость и жизненность его приемов обучения. Прежде всего и в «Учении о гармонии», и в «Структурных функциях гармонии» даются только образцы, а упражнения сочиняют сами ученики. Этот акцент на творчестве — пожалуй, самая оригинальная и положительная черта его теоретических работ. Далее Шёнберг выражал опасение, что школьная система обучения гармонии на практике является весьма абстрактной и часто существенно отличается от действительности. Поэтому он считал необходимым предоставить юным композиторам законченные примеры применения гармонических последовательностей в основных разделах произведения — в предложении, периоде, коде, контрастном среднем эпизоде, секвенции, разработке, вступлении и в «свободных формах» — из творчества классиков. При этом Шёнберг опирался не только на образцы из творчества любимых им композиторов (Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Брамса), но и тех, кто были для него совсем далекими по стилю и характеру музыки (Мендельсона, Вебера, Шумана, Листа, Верди, Бизе). Чайковского он представил примером из Шестой симфонии. Своих образцов Шёнберг привел очень мало. Конечно, такая объективность в подборе примеров была ему нужна для показа процесса разрушения гармонии у всех ведущих композиторов. Методически продуманной является также форма освещения материала. Примеры из творчества композиторов Шёнберг дает в контексте их

стиля, т. е. показывает, чем вызвано и оправдано применение той или иной гармонии (так, например, у Бизе — характером его мелодики).

Весной 1910 г., добиваясь для себя государственной педагогической должности, композитор писал в президиум Музыкальной Академии в Вене: «Я считаю себя подходящим к обучению молодежи из-за особенностей моего художественного развития, которое исходило от классических мастеров... и закономерно привело меня в первые ряды модернистов» (50)¹⁷.

Последователи Шёнберга единодушно поддерживали определенный им путь эволюции тональности. Р. Лейбович написал целое исследование на эту тему (37), основные положения которого мы рассмотрим ниже, ибо они непосредственно касаются последнего этапа творчества композитора. Даже Г. Эйслер соглашался, что гармония атонального периода Шёнберга возникла из музыкального опыта XIX в., поскольку уже тогда применялись септаккорды и нонаккорды с обращениями, увеличенные трезвучия, целотонные аккорды и смешанные виды созвучий. Новым в атональности является то, что диссонансы больше не получают разрешения. «История музыки — это история диссонанса, — повторяет Эйслер вслед за Шёнбергом. — После того как ухо на протяжении сотен лет привыкало к звучанию диссонансов и их разрешению, оно потребовало, наконец, диссонансов без разрешения». Далее он подчеркивает, что Шёнберг первый привел к этому, причем по традиционному пути. Делая «социальный» вывод из теоретической эволюции Шёнберга, Эйслер опять обвиняет буржуазную публику в неприятии его атональной музыки (то же самое он говорил по поводу Второго квартета). Он пишет, что Шёнберг предъявляет слушателю очень высокие требования, что его музыка шокировала в известной мере буржуазный концертный зал, ибо ее невозможно воспринять с первого раза (26, S. 117).

Очень подробно на переходе Шёнберга к атональности останавливается другой его ученик, Э. Веллес. Оценивая рубежное произведение, Второй квартет, Веллес говорит:

«Здесь мы имеем решительный разрыв с гармоническим развитием, которое началось в романтическую эру введением уменьшенного септаккорда сначала на доминанте, как драматического эффекта, но вскоре как средства для подчеркивания мелодической напряженности. Когда уменьшенный септаккорд на доминанте потерял эффект неожиданности, композиторы во второй половине XIX в. строили его на третьей и, наконец, на всех ступенях. Следующим шагом было применение диссонансов без разрешения, и композиторы, в частности М. Рeger (например, в большой фантазии и фуге «Ад» для органа), применяли последовательности уменьшенных септаккордов, глиссандирующих хроматически вверх и вниз... В то же время Дебюсси употреблял последовательности неразрешенных нонаккордов диатонически, воссоздавая таким образом эффект органумов XII и начала XIII вв.

Результатом обеих линий гармонического развития была замена тонико-доминантового эффекта каденции и вместе с тем классической модуляции неустойчивой гармонической структурой, которая приводила музыкальное развитие в состояние беспокойства. Такая процедура, конечно, влияла на мелодическую линию, которая становилась подчиненной гармоническим последовательностям.

Окончательным результатом этого процесса была замена динамического гармонического движения с его модуляциями через несколько тональностей неустойчивыми гармониями без центра. Это привело к эффекту, противоположному тому, к которому стремились композиторы; из-за отсутствия отчетливых гармонических последовательностей получился статический гармонический эффект.

Хотя Шёнберг очень почитал Рegera, с одной стороны, а Дебюсси — с другой, ему не была близка ни одна из указанных здесь линий гармонического развития. Для него мелодия и гармония должны быть единством. Я помню, как часто он саркастически выступал против

тех, кто пытался украшать диатоническую мелодию хроматическими гармониями для того, чтобы заставить пьесу звучать более “модернистски”. Базируя свое учение о гармонии на хоралах Баха, он всегда подчеркивал, что “высшая точка мелодии должна совпадать с высшей точкой гармонии, даже если старый каденционный эффект тоники и доминанты заменен другими средствами, создающими подобный эффект”» (69, р. 6).

Следуя за Шёнбергом в обосновании пути развития гармонии к атональности, Э. Веллес также старается показать это как логичный процесс в творчестве ряда композиторов. Вместе с тем он явно преувеличивает роль Шёнберга как новатора, что особенно показательно в недооценивании им роли Дебюсси. Ведь история музыки давно признала, что именно в импрессионизме наступило «освобождение диссонанса» (если воспользоваться термином Шёнберга), т. е. исчезла противоположность консонанса и диссонанса, поскольку гармонические функции трактовались самостоятельно и без ориентации на постоянный центр. Шёнберг сам соглашался с этим в последних своих работах (объединенных в сборнике «Стиль и идея»). Только в период расцвета шовинизма после первой мировой войны он придерживался противоположных позиций (выше приводилось его мнение из статьи «Национальная музыка» по поводу того, что гармония Дебюсси опирается на вагнеровскую и что многое, характерное для его стиля, было независимо от него найдено в Германии (67)¹⁸.

Необходимо остановиться подробнее на понятии «атональность». Сам Шёнберг, конечно, соглашался с его сущностью, но решительно выступал против такого наименования (67, р. 5–6). Возражения Шёнберга подтверждают А. Веберн и Э. Веллес; последний специально останавливается на причинах этого. Он напоминает, что термин «атональный» был предложен венскими критиками. Сам Шёнберг называл его бессмысленным, ибо «что значит — музыка без звуков?». Правильным выражением было бы, по его мнению, «атоникальный» (á-tonical) — музыка без господства одного центра, тоники (53, S. 487). С этой по-

правкой, конечно, нельзя не согласиться, так как теоретически это определение более точное. Стравинский в «Музыкальной поэтике» называл атональность «антитональностью». Однако старый термин настолько укоренился, что мы употребляем именно его.

Шёнберг всегда резко выступал против внешних, претенциозных названий новых музыкальных направлений, не имеющих ничего общего с внутренней сущностью музыки. В особенности это относится к 1920 гг., когда термин «атонализм» стал модным для определения «бунтарской» музыки в Западной Европе. Имея в виду новое движение в искусстве Берлина, Шёнберг писал: «Все эти люди выносят нашу обнаженную шкуру на базар. Я считаю это мерзким, по крайней мере, в музыке: эти атоналисты! Да, к черту: я сочинял, не спрашивая о каком-либо “изме”. Что я имею с этим общего?» (50)¹⁹.

В произведениях второго, атонального периода творчества Шёнберга укрепились еще одна тенденция, которая в первом периоде полнее всего проявилась в Камерной симфонии № 1. Это — тяготение к камерному составу, обнаруживавшееся ранее в его приверженности к инструментальному ансамблю (квартеты, секстет).

Э. Веллес объясняет это таким образом: Шёнберг, исследовавший новые и выразительные звучности, вынужден был осознать, что большой оркестр не являлся для него надлежащим средством для выражения в звуках того, к чему он стремился. Он был в душе композитором камерной музыки, и его ум работал слишком живо, чтобы находить соответствующее воплощение возникшего у него внутреннего образа в тяжелом звучании оркестра. Веллес считает также, что в решении сосредоточиться на небольших составах инструментов Шёнберг, безусловно, находился под влиянием Веберна, своего наиболее преданного последователя и друга. Действительно, можно согласиться, что духовная и творческая связь Шёнберга с Веберном оказалась более глубокой, чем с любым из его учеников, даже Бергом: их могли объединять спекулятивный склад ума, склонность к теоретизированию, хотя Шён-

берг был привержен и «романтическому философствованию» (69, р. 5–6).]

«Для Веберна, — писал Веллес, — его учитель Шёнберг был авторитетом, за которым он следовал фанатично. Но вскоре Шёнберг оказался под влиянием Веберна, который убеждал учителя в устойчивости его позиции». В очень тесных, дружеских отношениях Шёнберга и Веберна бывали, однако, и кризисные моменты, когда ученик подхватывал идеи учителя, еще не до конца им самим сформулированные. }

Интересны ссылки самого Веберна на его вклад в формирование додекафонии. Итак, на рубеже первого и второго творческого периода Шёнберга, когда он сочинял очень много, но находился на «теоретическом распутье», Веберн написал два произведения — уже упоминавшуюся сонату и вариации, в которых вышел за рамки тональности. Затем около 1911 г. он создал свой ор. 9 — Багатели для квартета, которые явились образцом афористической музыки, в Оркестровой пьесе № 1 1913 г. применил серию. В 1917 г. в одной из песен на слова Гёте (ор. 12 № 4) Веберн полностью использовал последовательность из повторяющихся двенадцати звуков.

Даже такой рьяный защитник приоритета Шёнберга, как Г. Келлер (34, р. 24–25), утверждает, что хотя Веберн не предпринимал и одного шага по пути, который не был бы проложен до этого для него Шёнбергом, однако там, где учитель делал одновременно несколько шагов в разных направлениях, Веберн сосредоточивался на одном из них, по крайней мере, одном для одного произведения. Далее он приводит собственное замечание Шёнберга со слов его ученика Эрвина Штайна: «Я должен перестать рассказывать Веберну о моих новых идеях; он всегда подхватывает их и излишне подчеркивает». Г. Келлер констатирует следующее: хотя Шёнберг обучал своих учеников на музыке Баха, классиков и романтиков, между тем Веберн и Берг черпали свою серийную технику из его произведений, кроме того, создание «Воццека» было бы невозможным без Пяти пьес для оркестра и «Ожидания».

Действительно, если отдельные находки появлялись у Веберна параллельно с находками Шёнберга, то они поначалу оставались чисто интуитивными; именно Шёнбергу удалось первому обосновать теоретическую закономерность применения серии. К примеру, в Пяти пьесах для струнного квартета ор. 5 Веберна (1909) можно заметить черты, обнаружившиеся в последних камерных сочинениях Шёнберга, таких, как Фантазия ор. 47. Это общность фактурного изложения и лирического настроения. Веберн мыслит здесь новыми категориями, применяя в развитии музыкальных образов сжатые формы. То же самое присуще одновременно созданным трем неопубликованным пьесам (без опуса) для камерного оркестра Шёнберга. Именно в этих пьесах, размерами от 7 до 12 тактов, формируется афористичный стиль композитора.

Вот что о них говорит в своих «Диалогах» И. Стравинский: «Из его незаконченных вещей наиболее интересны Три пьесы для ансамбля солирующих инструментов, сочиненные в 1910 или 1911 г. Они заставляют пересмотреть вопрос о том, насколько Веберн обязан Шёнбергу в отношении стиля инструментовки и размера короткой пьесы» (7, с. 103).

Разорванность тематического изложения, колористические средства могли быть почерпнуты Веберном из создаваемых одновременно шёнберговских Пяти пьес для оркестра. Вероятно, не случайно Веберн впоследствии создал оркестровый вариант своего ор. 5. Что касается творческих выводов из шёнберговского принципа «тембровой мелодии» в его Пяти пьесах для оркестра, то они были сделаны Веберном значительно позднее — в пуантилистических произведениях.

Как мы видим, разрыв с законами тональности привел не только к атонализму, но и к изменению других средств музыкальной выразительности, способов развития, формы. Если факт перехода к камерному составу и к индивидуализированной трактовке инструментов можно считать положительным, то иначе обстоит дело с организацией музыкального материала: атональность привела к бесфор-

менности. Это был естественный процесс — ведь уже поздние романтики вместе с изменением гармонии стали нарушать и четкость формальных структур.

Г. Эйслер указывал, что наиболее характерными чертами атональных произведений Шёнберга являются преобладание диссонансов и растворение музыкальной формы. «Это редкостный вид музыки, которую можно назвать “бестемной”, ибо в ней нет завершенных тем» (26, S. 118). (Следует подчеркнуть, однако, что речь идет не о полном отсутствии тем, а об их незаконченности.)

В то же время в сочинениях атонального периода косятся и такие приемы, которые привели к новой организации музыкального материала — серийности. В особенности это касается произведений камерного состава, в которых большое значение приобретают полифоническое изложение и некоторые приемы контрапунктического развития. Кроме того, в нескольких случаях Шёнберг прибегает к такому новшеству, как «Sprechstimme» — разговорное пение. Этот прием, обусловленный экспрессионистской концепцией музыкальных произведений, стал впоследствии типичной чертой стиля Шёнберга и его подражателей.

Почти все произведения второго периода важны для понимания сущности творчества Шёнберга — как его новаторских черт, так и противоречий. Объединенные атональным принципом и экспрессионистским замыслом, каждое из них в то же время индивидуально. Некоторую близость можно разве что заметить между двумя фортепианными опусами — 11 и 19, а также операми «Ожидание» и «Счастливая рука».

Три фортепианные пьесы оп. 11 известны, прежде всего, как произведения, в которых впервые полностью упразднена тональность. Показательно, что и додекафонию Шёнберг будет впоследствии испытывать в «абсолютных», бестекстовых музыкальных жанрах — фортепианных пьесах и камерных ансамблях. В цикле оп. 11 композитор продвинулся дальше по пути «освобождения»

от тематического мышления, повторностей; однако впоследствии, даже в своих серийных сочинениях, он опять вернулся к этим принципам организации музыкального материала, дабы избежать хаотичности и слуховой неуловимости. В ор. 11 также не исчезает связь с традицией. Она особенно заметна в характере пьес — некоторой, идущей от романтизма лирической настроенности, в «тональном» органном пункте второй пьесы, в очень напряженной мелодической линии (лишь ее обостренность указывает на экспрессионистскую преувеличенность). Кстати, второй номер цикла воспринимался настолько тональным, что удостоился концертной обработки Ф. Бузони. В то же время в своем «Пути к сочинению двенадцатью звуками» А. Веберн в связи с ор. 11 Шёнберга говорил, что в музыкальной материи стали упрочиваться новые законы, исключаяющие возможность утверждения, что произведение сочинено в той или иной тональности.

Э. Веллес писал об этом следующее: «В Трех фортепианных пьесах ор. 11... не употребляются трезвучия, но диссонансы трактуются так, как если бы они были обыкновенными аккордами. Я рассматриваю Три фортепианные пьесы и последующие Шесть маленьких фортепианных пьес ор. 19 как что-то подобное этюдам художника, который для тренировки своей руки испытывает новую технику в небольшом масштабе, прежде чем приступить к завершающей работе...» (69, р. 7).

Кроме того, Шёнберг проявил в ор. 11 некоторые другие новаторские устремления. Лаконичность и сконцентрированность выражения патетических и в то же время психологически субъективных мыслей граничит здесь уже с афористичностью²⁰. Композитор применил и тонкий исполнительский прием — фортепианные флажолеты (беззвучный нажим клавиш, струны которых приводятся в вибрацию ударом тех же звуков в более низкой октаве). Если идти по пути поисков опоры в традициях, то изобретателем этого эффекта можно считать Шумана (в окончании «Паганини» из «Карнавала», отчасти финала «Бабочек»). Впоследствии Шёнберг пользовался данным при-

емом в «Лунном Пьеро», Фортепианном концерте и в «Оде Наполеону». Что касается фактуры оп. 11, то Д. Ньюлин справедливо полагает, что фортепианный стиль Шёнберга вообще происходит от Брамса, т. е. предполагает технические трудности без внешних эффектов. «Фактура оп. 11 могла быть брамсовской, если бы тот писал атонально», — замечает она (39, S. 242).

В музыкальном стиле Шести маленьких фортепианных пьес оп. 19 также много типичных для Шёнберга черт. Прежде всего это лирика, создаваемая не только мелодикой, но и тонкими динамическими нюансами (до *pppp*), переменной регистров, темпа (особенно частыми *ritenuto*), типичными для романтиков обильными словесными обозначениями (например, в конце № 6: «с очень нежным выражением, как дыхание»)²¹.

Характерно для композитора и определенно выраженное здесь стремление к разнообразию средств в рамках ограниченного диапазона возможностей. Так, например, в первой пьесе очень певучая мелодическая линия соединяется с ритмическим дроблением; в № 3 контрастирует динамика в правой и левой руке (*f* — *pp*). В четвертой пьесе новый оттенок привносит штрих *martellato*. Такими приемами композитор старается внести контраст и хотя бы видимость разнообразия, то есть найти замену типичному для тонального мышления противопоставлению консонанса и диссонанса и вытекающим из него стимулам развития. Это Шёнбергу, однако, удалось лишь частично: все его средства — только нюансы, и главной цели — последовательного развертывания материала, выделения кульминационной точки — он не достиг. Постоянные неразрешенные созвучия и альтерации приводят к монотонии напряженности, ибо каждое из них — неустойчиво и контраста создать не может.

Эти же проблемы, по причине одноплановости музыкального материала, возникают в додекафонных сочинениях Шёнберга (и не только его). Однако наличие организующего принципа несколько облегчает их решение. Од-

новременное соединение или постоянная переменчивость различных музыкальных элементов в таком случае является лишь вспомогательным средством. Примером, по стилю близким додекафонии, является № 1 из Шести пьес.

Данный цикл миниатюр привлекает своей утонченностью, игрой нюансов, создающих даже колористические эффекты. Этого композитор достигает постоянным разнообразием в применении выразительных средств, в том числе чередованием атональности с тональными «реминисценциями». Лирический характер пьес создается прежде всего выделением мелодических линий. Однако, как обычно у Шёнберга, мелодия неразрывно связана с гармонией, и первоначально даже создается впечатление, что следует обращать внимание только на нее. Это вполне понятно: ведь именно атональная гармония определила главную особенность Шести пьес — неустойчивость.

Прежде всего интересен гармонический язык № 6 — колористичны примененные здесь квартовые гармонии, а также аккорд, состоящий из сексты и кварты. Эти два аккорда (a-fis-h и g-c-f) являются одновременно своеобразным тональным центром пьесы, начинают и завершают ее. Их мягкая переменность на *p* создает нежный, задумчивый характер этой пьесы. В № 2 такой опорой служит интервал терции (g-h), хотя здесь и нет тональности G-dur. Тяготение к хотя бы временным тональным центрам характерно и для других нетональных произведений Шёнберга, а также додекафонных.

В целом цикл Шесть фортепианных пьес — это маленькие прелюдии настроений — очень резких, переменчивых, типично экспрессионистских, присущих, при всей своей субъективности, не исключительно Шёнбергу, а его эпохе в целом. Эта экспрессионистичность, разорванность мышления нашли адекватное воплощение не только в атонализме и неустойчивости других средств музыкальной выразительности, но и, безусловно, в форме миниатюр — все пьесы очень лаконичны, но даже в этих пределах они асимметричны: количество тактов в них обычно нечетное — от 9 до 15. К впечатлению общей неустойчивости добавляет-

ся ощущение незавершенности. Афористичность Шести пьес, их тонкое нюансирование и отсутствие конкретной образности получили дальнейшее развитие в творчестве Веберна, а также других последователей Шёнберга — Берга, Кшенека, Веллеса. Примечательно, что многие слушатели, в том числе музыканты, ставят Шесть маленьких фортепианных пьес выше любых других произведений Шёнберга. Очевидно, эти пьесы привлекают утонченными и в то же время жесткими нюансами.

В пьесах обоих фортепианных опусов — 11 и 19 — заметны общие черты, очень существенные для понимания творчества Шёнберга. Они атональны, и мы знаем, что этот путь привел композитора к додекафонии. Однако в то же время на их примере прекрасно видно, насколько Шёнберг традиционен. Если в смысле техники письма он придерживался линии: тональность, атональность, додекафония, то идейная основа его творчества и стиль в целом эволюционируют от романтизма через экспрессионизм... к объединению этих направлений. Шёнберг раскрывает себя в творчестве по-настоящему лишь тогда, когда он выражает чувства; романтизм никогда не освобождал его из-под своего влияния, только усложнялся экспрессионистским пессимизмом.

Первым полностью атональным вокальным сочинением Шёнберга явились «15 стихотворений» из «Книги висячих садов» ор. 15 для голоса и фортепиано. Они создавались в одно время с ор. 10 — Струнным квинтетом, ознаменовавшим начало «атональной эры». Показательно также, что «15 стихотворений» принадлежат тому же поэту — Стефану Георге, кто был автором текста ор. 10. Их содержание находится целиком в рамках романтических образов: это любовь с ее различными оттенками отчаяния и надежды (№ 7), возрастающей преданности и горя разочарования. Проявлением присущей Георге манерности здесь стало вкрапление темы любви в изысканный парковый ландшафт, описываемый очень многословно, с бесчисленными поэтическими метафорами (№ 1).

Композитора привлекла, по-видимому, не эта внешняя вычурность текста. Необыкновенной экзальтированности музыки этого опуса отвечала прежде всего поэтическая тема трагических поисков счастья.

Именно вокальные атональные произведения непосредственно вытекают из позднеромантических традиций и еще тесным образом связаны с ними. Наиболее заметно это в партии голоса: она приближается то к образцам Вольфа, то Штрауса («Саломея»), а в соединении с фортепианным сопровождением — к вагнеровской «бесконечной мелодии». В то же время вокальная партия существенно отличается от этих романтических прообразов краткостью, фрагментарностью напряженной линии. Ее близость к речитативности вызвана следованием за изгибами текста, конечно, не реалистической разговорной речи, а субъективистскому психологизму поэзии. Преобладающим типом мелодики является такая, в которой при всей гибкости интонационной линии, переменчивости интервалов и ритмики все еще заметна повторность звуков и даже иногда тональная опора. Но встречаются и чрезвычайно напряженные, альтерированные, «антивокальные» мелодии, характер которых также определен текстом. Наиболее примечательным примером такого типа мелодики может служить № 15:



Тем не менее именно этот номер обладает особой силой выразительности, ибо он наиболее драматичен в цикле.

В сопровождении выделяются отдельные голосовые линии, даже сольные проведения мелодии; колоритно использование крайних регистров. Однако не эти приемы имеют в «15 стихотворениях» основное значение. Определяющим выразительным элементом является гармония, связанная с мелодикой, насколько это возможно в атональной музыке (мелодия и гармония здесь, по существу, равноправны). «Освобождение от тональных оков» сделало гармонию цикла разнообразной, хотя, одновременно, монотонной из-за постоянной неразрешенности. Функциональную связь между аккордами композитор заменил особым приемом полутоновых скольжений во всех голосах. Это — единственное, что создает подобие их разрешаемости.

В данной связи необходимо обратить внимание на одну типичную особенность гармонического мышления Шёнберга: он заботился почти исключительно о гармонической вертикали и отдельных мелодических линиях, редко модулируя, зато в аккордике экспериментировал до возможных пределов. Напрашивается предположение: не была ли эта неприязнь к модулированию первым толчком к отступлению Шёнберга от тональности — ведь она не могла принести никаких творческих достижений, если композитор не пользовался всеми возможностями мажорно-минорной системы. В то же время аккордика Шёнберга, как бы она ни была богата, очень редко играет такую колористическую роль, как у Дебюсси; она почти всегда по-романтичному связана с мелодикой, определяется ею. Только в некоторых, специально задуманных композитором случаях она трактуется импрессионистически. Особенно ярким примером является звукопись в Пяти пьесах для оркестра, которые будут рассматриваться ниже. Некоторые подобные моменты были в «Пеллеасе и Мелизанде» и в Камерной симфонии № 1, где Шёнберг экспериментировал с квартовыми и целотоновыми гармониями.

В «15 стихотворениях» также употребляются излюбленные им созвучия из кварты и тритона. Они служат гармонической основой песни № 6, причем тритон и кварта находятся попеременно сверху и снизу. Эти аккорды

являются здесь своеобразным гармоническим центром. Также в песне № 7 аккорды ges-b-d и fes-b-es, т. е. увеличенный и тритоново-квартовый, служат своеобразной тоникой песни — она ими начинается и завершается. Начальный и конечный аккорд песни № 13 — as-c-g-h.

В некоторых песнях еще яснее признаки тональности: уклон в a-moll в песне № 8, d-moll — в № 15, G-dur — в № 5 и т. д. Песня № 2 написана в диссонантном d-moll, где в тонике перевешивает по значению не основной тон, а субаккорд, увеличенное трезвучие f-a-cis (функциональная инверсия). В результате произведение оканчивается не на тонике d-moll — d-f-a-cis, а на доминанте, в составе которой есть это увеличенное трезвучие как субаккорд; функциональная инверсия отразилась на гармоническом плане всей пьесы. Аккордика во всем цикле очень богата и разнообразна — от секунд в песне № 1 до полнозвучности в № 15 (аккорд, состоящий из уменьшенной кварты, тритона и кварты, — cis-f-h-e или построение ges-c-d-f).

Соединение кварто-квинтовых структур, аккорда терцового строения с квартовым и тритоновым композитор применил в песне № 12: d-f-a-f-h-e; es-b-ges-c-f. Характерно при этом, что самые многозвучные и совершенно чуждые друг другу аккорды связаны плавными переходами каждого звука. Нередко такие повторяющиеся гармонические построения (в частности, в соединениях по два) создают определенные мотивные и, тем самым, структурные связи в отдельных песнях этого цикла, в котором лишь эпизодически можно заметить контуры двух- или трехчастной песенной формы (последняя наиболее четко представлена в № 12). Интересны также некоторые особенности фактуры цикла 15 песен. Сопровождение лишено внешней эффектности, подобно «брамсовскому» стилю фортепианных пьес Шёнберга. В то же время здесь встречаются нетрафаретные приемы. Для придания аккомпанементу утонченности иногда применяется мелодическая трактовка гармонии. Так подается в начале песни № 8 аккорд c-h-a-es-b, причем без педали. Двухголосие сопровождения и вокальной партии подготавливает «экономность» фактуры «Лунного Пьеро».

Не случайно сам Шёнберг подчеркивал «революционность» «Песен висячих садов», присутствие в них синтеза слова и музыки, преувеличенной экзотичности текста и выражения чувств в такой же «чрезмерной» мелодике и пульсирующих ритмах. Он полагал, что здесь ему впервые удалось приблизиться к идеалу выражения и формы, который мерещился ему в течение многих лет, но был неосуществим до сих пор из-за недостатка сил и уверенности в себе. Композитор высказывал даже мысль, что он совершенно порвал с эстетикой прошлого и поэтому, хотя для него самого теперь цель уже видна, предвидит сопротивление даже со стороны своих бывших единомышленников, ибо даже они не видят необходимости в таком развитии (68).

Еще дальше Шёнберг шагнул в следующем опусе — Пяти пьесах для оркестра оп. 16. Это произведение имеет программу («Предчувствия», «Прошлое», «Краски», «Перипетии», «Облигатный речитатив»), предложенную композитором уже после его создания.

Приведем высказывания самого Шёнберга на эту тему, важные для понимания его отношения к программности, хотя, к сожалению, не вносящие достаточной ясности в этот вопрос из-за присущей автору расплывчатости и противоречивости взглядов и их формулирования. 28/I 1912 г. Шёнберг записал в своем дневнике, что берлинский издатель Петерс требует заголовков для пьес по издательским причинам. Композитор обещал постараться их предоставить, если найдет приемлемые. Однако эта идея ему неприятна: «Ибо музыка тем и чудесна, что в ней можно все сказать так, что знающий все поймет, и все же имеются тайны, которые если и говорятя откровенно самому себе, то не разглашаются. А заголовок проговаривается. Кроме того: что можно было сказать, сказала музыка. К чему тогда еще слова. Заголовки, которые я, возможно, дам, теперь лишь “болтают”, ибо частично они являются крайне неясными, порой говорят о технике и ничего кроме этого. А именно: I Предчувствия (имеет каждый); II Прошлое (также имеет каждый); III Тембровая мелодия (техничес-

кое); IV Перипетии (вероятно, являются достаточно всеобщими); V Облигатный (возможно, лучше вытекающий один из другого, или бесконечный) речитатив. Во всяком случае, с примечанием, что дело здесь в издательско-техническом, а не в «поэтическом содержании»» (51, S. 13–14).

Как мы видим, Шёнберг стремится избежать конкретной программности, защищая «таинственную сущность музыки». Однако такие воззрения мирно сосуществуют у него с употреблением программ, текстов и обильных словесных комментариев в других произведениях.

Пять пьес для оркестра во многих отношениях исключительно новаторская музыка для своего времени. Прежде всего, оставляя большой состав оркестра, композитор высказывает свои мысли лаконично и экономно, в некоторой степени даже афористично. Ясно видна его направленность на инструментальную дифференциацию, противоположная общепринятой тогда масштабности оркестра (линия, намеченная в Камерной симфонии № 1, но соединенная уже с другими, по-новому трактованными элементами музыкального языка).

У зарубежных теоретиков наблюдаются даже попытки «подтягивания» этого произведения под веберновский пуантилизм — совершенно излишние, ибо оно само по себе достаточно новаторское. Действительно, Пять пьес писались одновременно с первыми такого типа произведениями Веберна (выше уже отмечалось взаимовлияние двух композиторов). Однако мы знаем, что Шёнберг никогда полностью не порывал с классическими принципами, и здесь еще много традиционного, в первую очередь — способ развития материала.

В связи с этим нельзя также согласиться с мнением, что в Пьесах нет ни тем, ни развития, что мотивы только показаны без определенных формальных намерений. Правда, за краткими мотивами, звучащими у разных инструментов, довольно трудно уследить. Не случайно Шёнберг ввел уже здесь обозначения «H» и «N», т. е. главный и побочный голоса, обязательные впоследствии для его додекафонных произведений. Впрочем, эти подробные ис-

полнительские указания для каждого голоса, включая динамику, он воспринял у Малера (кроме точного определения горизонтальных мелодических проведений, которые Малер еще не применял, поскольку не пользовался последовательно полифоническими приемами). В то же время в первой и второй пьесах вполне ясна роль одной темы, традиционен метод развития — нагнетание к кульминации. Так, в первой пьесе краткий стремительный мотив из четырех и шести звуков появляется еще во вступлении, и затем на нем одном строится вся пьеса; он подлежит здесь неуклонному (динамическому, тесситурному и тембровому) нарастанию с высшей точкой в конце, меньше всего меняясь интонационно и ритмически.

Вторая пьеса более раздроблена в мотивных проведениях и нюансах (в рамках *p*), но и тут выделяется сквозная тема с начальным мотивом, ниспадающим на секунду; эта тема определяет неустойчиво-печальный характер части, в то время как мотив первой части — энергичный, активный, четкий. Мотив «стремительного порыва» выделяется также в четвертой части, но в ней уже не одна кульминация. В пятой пьесе — несколько повторяющихся тематических элементов.

Безусловно, лаконизм тем (вернее, мотивов, настолько они фрагментарны) — явление новое; развитие также только в смысле общей направленности подлежит принципу нагнетания к кульминации. Но настоящее новаторство заключается в том, как тематический материал соединяется с гармонией и инструментовкой. В этом произведении также есть намеки на гармоническую закономерность, но уже ничего общего не имеющую с тональной организацией. Новаторская роль кратких и незавершенных тематических мотивов проявилась именно в том, что они связаны с отрывочной, крайне неустойчивой гармонией.

В первой пьесе преобладают квинтовые интервальные созвучия и квартовые аккорды; вторая часть заканчивается аккордом из квинты, кварты и тритона. Однако такие приемы уже встречались в предыдущих атональных

произведениях Шёнберга (фортепианных пьесах, «15 стихотворениях») и отчасти даже в тональных опусах. Более резким эффектом является одновременное проведение тем на расстоянии секунды. Соединение контрастирующих сольных инструментов создает в результате преимущественно полифоническую, причем очень своеобразную фактуру, включающую и необычные гармонические созвучия.

Однако самым интересным замыслом Шёнберга в этом оркестровом цикле оказывается формальное строение третьей пьесы: она уже не подчиняется никаким «старым» закономерностям экспозиции и развития музыкального материала, а основывается на меняющемся аккорде (c-gis-h-e-a)²². Единственной закономерностью построения этой части можно считать красочность, так как упомянутый аккорд выстраивается постепенно, звуча у сменяющихся друг друга инструментов, а также в разных вертикальных сочетаниях. При этом не сохраняются ни принцип плавного ведения мелодии, ни контрапунктические правила, зато композитор предельно дифференцирует здесь не только тембр, но также динамику и ритм. Нужно помнить, однако, как и в отношении тематизма, что данный прием подчинен не сериальному принципу упорядочения материала, а ориентирован на звучание аккорда.

Последнее обстоятельство подчеркнул сам Шёнберг в партитуре, требуя точного следования указанным нюансам, дабы совместное звучание было соразмерным и достигался эффект звуковой колористики. «Klangfarbenmelodie» — тембровая мелодия — осуществляется здесь не на основе последовательности отдельных звуков, проходящих у разных инструментов, а на основе всего аккорда, темброво меняющегося целиком или частично во все новых сочетаниях инструментов. В то же время известно, что Шёнберг уже допускал мысль об образовании мелодии посредством тембровых изменений одного звука, а узнавший об этом Малер горячо ему возражал. В дальнейшем принцип «звуковых красок» развил (на базе сериальности) не сам Шёнберг, а его ученик Веберн.

Даже в столь новаторском произведении, как Пять пьес, инструментовка явилась наиболее замечательным дости-

жением композитора. В последней пьесе она служит не только красочным, но и организующим началом, поскольку мелодия развивается здесь не по принципу тематического или мотивного единства, а постоянно возобновляясь в каждом речитативном проведении путем беспрерывного изменения инструментовки и тембра. Из области оркестровых эффектов интересно отметить тремоло засурдиненных тромбонов и тубы на фортиссимо (в первой пьесе) — новейший для того времени прием. (Глиссандо тромбонов Шёнберг применил уже в «Пеллеасе и Мелизанде».) В «Облигатном речитативе» композитор, также впервые, воспользовался очень оригинальным приемом — несколько мистически звучащим проведением смычком по краям тамтама и тарелок. Следовательно, не выдвигая красочность в качестве самоцели, он явился в этом опусе одним из родоначальников современного нетрадиционного использования инструментов.

По-видимому, изощренность приемов инструментовки в «Пеллеасе», «Песнях Гурре» и Пяти оркестровых пьесах стала одним из поводов определения стиля этого периода творчества Шёнберга как импрессионистского. Такое мнение мы встречаем у В. Каратыгина, польского музыковеда Б. Шеффера и др. Причисление композитора к импрессионистам обусловлено причинами эстетико-философского порядка. Дело в том, что музыковедческая наука первой половины XX в. нередко поверхностно оценивала и механически смешивала новейшие современные художественные явления, будучи еще не в состоянии обобщить их. Так, импрессионизм в музыке отождествлялся со свободной формальной игрой, поиски Шёнбергом утонченного, изощренного, гибкого музыкального языка, способного передавать мельчайшие оттенки чувств, — с фрейдистским выражением состояний, находящихся на грани сознательного и подсознательного. При этом смешались понятия импрессионизма, экспрессионизма, а также «потока сознания» Дж. Джойса и других модных течений, тогда как Шёнберга именно на грани 1920-х гг. следует считать родоначальником музыкального экспрессионизма.

Исключительная концентрация «цвета», имеющая место в третьей пьесе, лишь внешне коренится в закономерностях импрессионизма. Ее глубокая сущность, то значение, которое Шёнберг придал здесь тембровому элементу, привели к совершенно новым творческим выводам и последствиям. Особую роль играет тембр в уже упомянутой пятой пьесе, где он в некоторой степени становится фактором формообразования. И наконец, сделаем вывод: даже отдельные красочные приемы и эффекты не являются для композитора самоцелью, не служат лишь колористическому принципу, а подчинены задачам выразительности.

Экспрессионистская эстетика нашла самое полное отражение в театральных произведениях Шёнберга, поскольку охватывает не только музыку, но и либретто, художественное и сценическое оформление. Таковы прежде всего оперы «Ожидание» и «Счастливая рука», отчасти — «Лунный Пьеро». Если концепция двух первых произведений в целом пессимистическая, то «Лунного Пьеро» — ироническо-сатирическая (50)²³. Таким образом, Шёнберг воплотил обе ведущие линии экспрессионизма, общие по своей содержательной сущности, — разоблачения только ради отрицания.

Монодрама «О ж и д а н и е» ор. 17 принадлежит к тем произведениям композитора, которые он писал в порыве вдохновения, очень быстро. Она была создана в 1909 г. за срок немногим более двух недель (27/VIII – 12/IX), однако ее премьера состоялась только в 1924 г. Не последней причиной данного факта являлись трудности исполнения — эта моноопера поется только одним сопрано в сопровождении большого оркестра; к тому же огромные требования композитор предъявлял к постановке. Он сам ценил «Ожидание» и считал его своим наиболее драматически-напряженным сочинением (50)²⁴. Также Г. Эйслер, вообще высоко оценивавший атональный период творчества Шёнберга, самым значительным в нем считал «Ожидание». Он не замечал в этом произведении даже вызываемой атональностью расплывчатости, поскольку «хотя в

нем и нет знакомых форм, но оно звучит логично, благодаря ассоциациям». В частности, он отмечал интересные мелодические островки. Однако текст монооперы Эйслер называл «очень глупым, не позволяющим этой гениальной музыке достигать цели» (26, S. 118). Действительно, поэму Марии Паппенхайм нельзя считать удачной основой либретто оперы. Правда, тот факт, что она написана прозаическим «белым стихом», в какой-то степени соответствовал новым, атональным принципам музыки Шёнберга. Показательно также: основную идею поэмы предложил композитор, и если учесть, что поэтесса приспосабливалась к его музыке, то можно согласиться с мнением П. Беккера (21) о ее довольно чутком к ней отношении. Но либретто оперы романтически многословно, с претензией на психоанализ²⁵.

Традиционная тема любовного свидания представлена уже экспрессионистски: вместо утонченных нюансов лирических переживаний предлагается целая гамма настроений страха и отчаяния. Образы женщины и леса, тема стремления к преодолению одиночества во взаимной любви трактованы иначе, чем в секстете «Просветленная ночь», хотя конфликт аналогичный — измена. Трагедийное столкновение в «Ожидании» жизни и смерти, дня и ночи приближается скорее к идее вагнеровского «Тристана», в то же время эти произведения далеки друг от друга с точки зрения музыкального стиля.

Все в монодраме «Ожидание» сосредоточено на воплощении одной навязчивой идеи — это напряженное ожидание и затем поиски возлюбленного, все более отчаянные, пока женщина не наткнется на его труп. Самая развернутая четвертая сцена раскрывает внутренний мир героини, ее чувства — крайне резкие, непрерывно сменяющиеся: отчаяние, воспоминания о любви, невозможность поверить в смерть дорогого человека — и взрыв ревности; нежные поцелуи — и пинок ногой; наконец — смирение, одиночество. Столкновение противоположных настроений — одна из характерных черт эстетики экспрессионизма. Даже лес в «Ожидании» совершенно не соответствует романти-

ческому воплощению красоты природы. Шёнберг требовал, «...чтобы женщину было видно все время в лесу для понимания, что она его боится, поскольку все произведение должно восприниматься, как сон о страхе. Поэтому лес должен быть настоящим, а не “вещественным”, ибо такого никто не страшится» (45)²⁶.

Большое значение композитор придавал также сценическому оформлению «Ожидания». Он заготовил план всех сценических деталей, вплоть до вращающихся дисков для перемены обстановки в четвертой сцене и т. п. (45). Особенно важными он считал освещение и декорации: «Дело прежде всего именно в игре цвета и света (“Farben — Licht — Spiel”)», — высказывался композитор в том же письме. Для перемен декораций в опере нет времени — действие происходит при постоянно открытом занавесе; поэтому в особенности дорогу, по которой идет женщина в лесу, композитор требовал освещать по-разному. Свет — это еще один атрибут ощущения ужаса. Не случайно он играет столь важную роль в произведениях, в той или иной мере соприкасающихся с экспрессионистским направлением. Его применял Скрябин (хотя и с другой целью). Шёнберг воспользовался впоследствии световым оформлением в «Счастливой руке» — произведении с еще более усиленной концепцией страха, одиночества, непонимания. Атмосфера ночной природы, предчувствий, ощущения загубленности жизни и незащитности перед судьбой в «Ожидании» имеют много общего с символистским театром Метерлинка, его пьесами «Слепые», «Нутро», в то время как «Счастливая рука» — уже типично экспрессионистская драма.

Зато примененный в «Ожидании» прием «спазматического монолога» — характерное изобретение экспрессионистского театра, в частности представителя его левого крыла Б. Газенклевера. Поэтому очень сложна в «Ожидании» роль главной исполнительницы. Необходим голос большой силы, чтобы состязаться с четверным составом оркестра, включающим 4 тромбона и басовую тубу; одна лишь струнная группа включает не менее 30 скрипок и,

соответственно, 8–10 контрабасов! Но еще бóльшую трудность представляет сама вокальная партия. На первый взгляд, она (так же, как и в ор. 15) бесконечной линией нарастаний и спадов, неожиданными лирическими или трагедийными вспышками напоминает Вагнера или Штрауса периода «Саломеи» и «Электры». Но это — лишь истоки данной музыки, в целом и в частности уже порывающей с традициями. Прежде всего в ней почти нет повторяющихся тем, привычных для тональной музыки реминисценций и точек опоры. В соответствии с постоянно меняющимися ощущениями женщины в лесу композитор стремится по-разному музыкально воплотить каждый оттенок чувства. Напряженность и неустойчивость не выражаются, как у романтиков, лишь альтерациями и диссонансами. Как в вокальной партии, так и в инструментальных постоянно используются огромный диапазон звучания и крайние регистры, скачки, неожиданные большие интервальные переходы, и только как контраст — хроматические ходы на близком расстоянии. Именно о таких «мелодиях» Шёнберга Э. Веллес говорил, что в них проявилась его «тенденция мыслить музыкально в противоположностях, в прыжках от высокого до низкого звука» (69, р. 3).

Гармония также очень неустойчива и альтерированна. Между тем она исключительно насыщена — многозвучные аккордовые комплексы охватывают уже почти весь хроматический звукоряд. Композитор использует в этом произведении в основном терцовые структуры, хотя встречаются альтерированные квартовые и секундовые сочетания. Стремление к некоторой формальной связности целого проявилось в остинатной повторности гармонических и интервальных последовательностей, однако исключительно неустойчивых — тритонов, больших септим, нон или, например, последовательности d–f–cis. Централизующую роль можно приписать тритono-квартовому аккорду и интервалу большой септимы, ибо они выступают наиболее часто и, что важно, в начале и кульминационных моментах произведения. Это образец целиком атональной музыки, лишенной противопоставления консонан-

са и диссонанса. Музыка находится в состоянии постоянной изменчивости. Даже в наше время, через 90 лет после своего появления, «Ожидание» считается уникальным примером атонального и асимфонического сочинения, в котором «неизвестно, как все держится вместе».

В ритме еще труднее найти какие-либо опорные точки; он не подлежит «старым» правилам организации и повторности, но Шёнберг не нашел для него и никаких новых. Какая ритмическая аморфность в сравнении с созданной почти в то же время «Весной священной»! Что касается оркестра, то в партитуре встречаются моменты изобразительности — типично экспрессионистские, ярко натуралистические и остро контрастирующие эффекты, достигаемые введением арфы, челесты, гlockenspiel, ксилофона, а кроме того, отдельных приемов исполнения (флажолеты струнных, трели деревянных духовых и т. д.). Здесь Шёнберг использовал опыт своих предыдущих масштабных произведений. Характерны также постоянные противопоставления вспышек тутти и сольных проведений; в особенности выделяется роль кларнета в самых различных сочетаниях (например, со скрипкой или же с басовой тубой). Однако инструментовка все же мало индивидуализирована; зато она привлекает некоторыми новаторскими чертами: однообразное переливание красок предвосхищает современный тип партитуры, даже в какой-то степени пуантилистической. Во всяком случае, хотя предшественниками Шёнберга в этом отношении были Малер и Штраус, в «Ожидании» наблюдается очень резкий разрыв с типом оркестровки XIX в. Так же обстоит дело с одновременным сочетанием очень дробных ритмических структур и динамических оттенков. Это обусловлено концепцией атональной музыки.

Таким образом, в «Ожидании» композитор более последовательно, чем в предыдущих сочинениях, отвергает романтизм и переходит к новому направлению — экспрессионизму: именно данное произведение дает ключ к его шёнберговскому пониманию. И все же некоторое «довление» романтизма в «Ожидании» ощутимо. Так, в развер-

тивании сюжета и музыки «Ожидания» постепенно все большее место получают лирические эпизоды, в особенности в самой масштабной последней, четвертой сцене. Интересно, что в финале произведения также перевешивает романтическое начало: после всех ужасов в душе женщины и в природе торжествует любовь. Итак, вывод если и не оптимистический, то светлый, умиротворенный, хотя завершается все смертью. Конечно, концепция произведения в целом весьма далека от раннего романтизма, но если ее сравнить, к примеру, с концепцией «Саломеи», то в «Ожидании» вместо постепенного сгущения эмоций происходит эмоциональная разрядка. Соответственно в последней сцене все большее значение приобретают типично романтические интервальные обороты и терцовые гармонические построения (хотя, конечно, усложненные добавочными звуками). Меняется линия вокальной партии, и дело здесь не в ее интервальной структуре. Если вокальная партия и остается напряженной, то в ней ощутима все большая плавность, протяженность вместо нервной отрывистости.

Что касается собственно нового, экспрессионистского, то кроме отмеченной трактовки сюжета, в музыке Шёнберга важнее всего стремление к воплощению идеи через максимально разнообразное и переменчивое использование всех средств выразительности. Музыкальный язык «Ожидания» можно бы считать гибким и многосторонним, если бы его не определяла исходящая от атональности бесформенность, отсутствие закономерностей в организации музыкального материала (даже единой кульминации). Постоянная напряженность и острота средств не могут освободить это произведение от печати растянутости и монотонности, «одинаковости». Сила его убедительности — только в адекватном воплощении замысла. Это Шёнбергу вполне удалось. Но если предположить, что такая идея слушателю чужда или же что данная тема уже анахронична, — произведение теряет большую часть своего обаяния. Показательна оценка зарубежных музыковедов: «Ожидание» считается одним из столпов современ-

ной оперы — здесь впервые нашел воплощение обостренный психологизм крайне субъективистской музыкальной драмы нового времени, отражаемый соответствующими музыкальными средствами. Даже разорванность формы, которую трудно не считать отрицательным качеством, Т. Адорно рассматривает в своей «Философии новой музыки» как источник конструктивных закономерностей зрелых произведений Шёнберга и Веберна. Цементирующими принципами музыкальной формы он полагает «сейсмографическую запись травматических шоков», отрицание непрерывности и развития, поляризацию музыкального языка вплоть до своих крайностей — «подобия шоковых жестов, судорог и стеклянных пауз, как бы оцепеневших под воздействием страха». Такова крайне субъективная и переворачивающая вверх дном понятия об этическом содержании и формальных принципах музыки позиция апологета экспрессионизма.

Однако подлинно и всецело экспрессионистской явилась лишь написанная вслед за монодрамой «Ожидание» драма с музыкой (также называемая оперой) «Счастливая рука» ор. 18 для солиста (баритона), смешанного хора (состоящего из 6 мужчин и 6 женщин), двух пантомимических ролей — женщины и мужчины-соперника, и четверного состава симфонического оркестра. Законченное в 1913 г., это произведение было тогда же издано, но впервые исполнено, как и «Ожидание», в 1924-м.

Шёнберг использовал здесь немало композиционных приемов, найденных в предыдущей опере. И в то же время он перешагнул некую эстетическую грань: «Счастливая рука» уже в полном смысле экспрессионистская драма, без следа романтических реминисценций. Она вообще является более последовательно экспрессионистским произведением Шёнберга, объединяющим типичнейшие черты его театральных опусов. Показательно стремление автора к созданию атмосферы мистической нереальности. Это выражено уже в трактовке персонажей не как конкретных людей (вместо имен — Мужчина, Женщина, Господин). По существу, драма является музыкальной пантомимой, в которой лишь Мужчина поет несколько фраз.

Текст — самого композитора. Он не только расплывчатый, как в предыдущем произведении, но еще более беспредметный, нереальный, находящийся целиком в сфере подсознательного. Крайне наивная сюжетная основа типична для философских взглядов Шёнберга. В драме действуют не живые люди, а символы. Герой — это страдающий Мужчина, которого не понимают, отталкивают. Экспрессионистские эффекты здесь значительно усилены прежде всего за счет резких контрастов. Таковым можно считать, например, появление огромного сказочного зверя, внезапно, трехметровым прыжком бросающегося на Мужчину; в конце первой сцены к тому же занавес должен разрываться надвое. Автор ввел в действие даже настоящих рабочих, добывающих золото, но это лишь запутало и так туманную идею произведения. Его апологеты доискиваются здесь воплощения глубокомысленной идеи одиночества творца, трагедии человека, умеющего создавать чудеса и все же тоскующего по земному счастью. Действительно, в сюжетах и даже в последних словах «Ожидания» и «Счастливой руки» заключена мысль о том, что герои «все же искали». Несомненно присутствие в замысле трагического противоречия, столь характерного для психики автора.

Заголовок «Счастливая рука» является, конечно, символическим, на что Шёнберг указал в авторской рукописи. Показательно, что данный символ он вывел из внешнего, случайного события: рукопись унесла буря, но садовник нашел ее и вернул автору, что тот счел счастливым предзнаменованием. Этот факт свидетельствует о том, насколько большое значение Шёнберг придавал «символическим происшествиям». Однако «символическая» идея произведения и его «символическое» название даже не связаны между собой. Впрочем, это отнюдь не исключает экспрессионистской сущности оперы — напротив, такая аллегорическая форма воплощения идеи только усиливает ее туманность и впечатление «леденящего ужаса»²⁷.

Счастливая рука героя-Мужчины, символизирующая его связь с миром, оказывается фикцией. Он воплощает

судьбу человека, гонящегося за воображаемой целью, не находящего собственного места в жизни. Герой гибнет, будучи не в состоянии переносить свое одиночество. Поступки человека определяются в этом сюжете иррациональным, не контролируемым рассудком началом. Судьба человека, с ее вереницей поражений, видится неизбежно пессимистической. Интересно в драматургической линии «Счастливой руки» отметить типичную и для более поздних произведений композитора — «Лестницы Иакова» и «Моисея и Аарона» — идею противопоставления мысли и чувства. Этот глубокий философский гуманистический тезис Шёнберг решает с примиренчески-пессимистических позиций. Главный конфликт человечества, причину страданий и разочарований он видит в недооценке вечно живущей мысли и погоне за проходящим и неустойчивым чувством.

Мужчина в «Счастливой руке» не способен реально смотреть на жизнь и не может примириться с нею. Нетрудно заметить, что эта проблема волнует лично Шёнберга. Ведь не случайно он сам написал либретто «Счастливой руки»²⁸. Герой произведения, Мужчина, идеализирует Женщину и видит ее лишь сквозь призму своей мечты. Поэтому он даже не осознает, что Женщина насмехается над ним и, наконец, уходит с Господином. Кстати, именно таинственный Господин взят Шёнбергом непосредственно из персонажей экспрессионистского театра. Можно предположить, что композитору послужил здесь прообразом герой из упоминавшейся уже неоднократно пьесы Ведекинда 1891 г. «Пробуждение весны». Такие характерные фигуры, символизирующие рок, встречаются в экспрессионистском театре и позднее, вплоть до пьес социальной направленности, как, например, «Газ» Кайзера.

Символичны в «Счастливой руке» и некоторые моменты действия, и его обстановка. Так, следующие за экспозицией сцены воплощают поиски героем (Мужчиной) контактов с обществом и их отвержение. Он взбирается по каменному ущелью (символизирующему усилие) в пещеру, где рабочие добывают золото. Мужчина выковывает

золотую диадему, украшенную драгоценностями, и, когда рабочие хотят отнять ее у него, он пренебрежительно бросает им диадему. Итак, золото тоже играет роль символа, вызывающего ассоциацию с «Золотом Рейна» Вагнера. Еще более наивно окончание драмы — Мужчина гибнет под скалой, которая обрушилась под ногами убегающей от него Женщины.

В «Счастливой руке» композитор вводит новые выразительные средства, прежде всего — говорящий хор. По существу, он полупоеет или говорит на звуках приближительной высоты, но с точным ритмом; хоровые партии основаны на резких интонационных ходах и диссонантных созвучиях, соединяющихся в одновременном пении, говоре и даже беззвучном шепоте. Главный новаторский принцип здесь — контрапунктическое сочетание «Sprechstimme» и пения. «Sprechstimme» Шёнберг будет применять и в дальнейшем — в «Лунном Пьеро», «Моисее и Аароне», «Оде Наполеону» и вплоть до последних произведений («Уцелевший из Варшавы», «Современный псалом»), но в каждом из них несколько по-иному. Уже в «Песнях Гурре» данный способ исполнения использовался эпизодически, как мелодрама. В последующих произведениях Шёнберг почти нигде не применял просто разговор, а добивался «Sprechstimme» — разговорного пения. Этим, изобретенным им приемом пользовались и другие композиторы, прежде всего Берг в «Воццеке». Берг ввел также применяемые Шёнбергом, начиная с атонального творческого периода, обозначения главного и побочного голосов; состав основного оркестра «Воццека» тоже ассоциируется со «Счастливой рукой» и «Ожиданием». ♪

В «Счастливой руке» хор комментирует события, наподобие греческой трагедии, и «философствует» по их поводу. Почти абстрактный герой имеет единственную здесь вокальную партию, в исполнительском отношении очень сложную. Характерно, что композитор считал возможным петь эту партию тенором, баритоном или басом, так как на первом плане в «Счастливой руке» должна быть драматическая одаренность исполнителя (50)²⁹. В монологе

Мужчины ощутило влияние модной в то время экспрессионистской «Schreidrame» — «драмы крика»; эта роль требует «конвульсивной», «судорожной» мимической игры.

Как в типичном экспрессионистском театре, на первом плане находится не сюжет, а способ его раскрытия. В «Счастливой руке» для Шёнберга важнее выражение подспудных эмоций, чем внешние моменты действия. Вернее, эти внешние, часто преувеличенные демонстрации чувств, преследуют цель предельно яркого и убедительного показа внутреннего смысла.

Образ Мужчины — главного героя — служит наиболее характерным примером такого способа раскрытия идеи пьесы. Это проявляется не только в его манере пения, но и во внешнем облике. Его одежды разорваны, тело покрыто кровоточащими ранами. Эффект воздействия этого образа усиливается из-за его резкого контраста с элегантной внешностью и «приглаженной» манерой игры Господина и Женщины. Игра Мужчины и ситуации, в которых он находится на протяжении всей драмы, также подчеркнута экспрессивны, преувеличенны во внешнем выражении эмоций. Особенно показательны в этом отношении первая и третья сцены: в начале действия герой лежит распростертым на земле, лицом вниз, и в его затылок вгрызается сказочный зверь.

Третья, кульминационная сцена оперы является ярчайшим примером «синтетического» экспрессионистского театра, т. е. объединяющего всевозможные приемы для создания предельно сильно воздействующего окончательного эффекта. Это продолжение и доведение до крайней точки того синтеза средств, которые выработал романтизм. Смысл этой сцены — характеристика психологического состояния героя, его все возрастающей возбужденности, разрешающейся лишь в нервном припадке, — раскрывается не только средствами сценической игры и музыки. К этим главным компонентам музыкальной драмы добавляются те, которые ввел экспрессионистский театр. Очевидно, Шёнбергу, как и другим представителям экспрессионизма, традиционные средства, в данном случае музы-

ка и слово, казались слишком скупыми и маловыразительными для передачи необычных, напряженных, истеричных чувств героя.

Сама игра актера — образец типично экспрессионистской пантомимы. От состояния усталости (в конце 2-й картины)³⁰ Мужчина постепенно переходит к состоянию сильного нервного возбуждения, что поначалу отражается в его глазах, в судорожном напряжении мышц; далее он показывает свой страх в наиболее откровенной форме — его глаза и рот широко раскрываются, голова запрокидывается, он протягивает руки с согнутыми, как когти, пальцами, и наконец падает ниц. Мимика и жесты служат в данном случае раскрытию психического состояния. Это *crescendo* сценической игры героя сопровождается не только нарастанием динамики в оркестре, но и усиливающимся шумом ветра и, главное, световой гаммой.

Концепция экспрессионистской синтетической «световой драмы» принадлежит художнику Кандинскому, которого называют «музыкантом красок». Он стремился к созданию такого типа произведения именно под влиянием музыки — идей Вагнера, а также Скрябина. Самым ярким выражением концепции Кандинского явилась написанная им в 1909 г. и напечатанная в 1912-м сценическая композиция «Золотой звук», в которой он стремился к единству звука, краски и слова. В данном случае чрезвычайно интересны аналогии с применением света и красок в «Счастливой руке»: *crescendo* и *diminuendo* освещения и насыщенности цветов, внезапные вспышки и затемнения.

Сценическое и световое оформление в громадной степени способствует музыкальному воздействию «Счастливой руки». Световая гамма в третьей сцене (блекло-красный, коричневый, грязно-зеленый, голубовато-серый, фиолетовый, темно-красный, кроваво-красный, оранжевый, светло-желтый цвета) соответствует звуковому динамическому нарастанию в оркестре и изменению эмоционального поведения героя. Имеются и прямые параллели: в этой же третьей сцене «Счастливой руки» Шёнберг, как и

Кандинский в своей пьесе, требует, чтобы лимонная желтизна скалистого пейзажа не была похожа на картину природы, а являлась лишь «свободной комбинацией цветов и форм». В данной связи вспоминаются такие моменты теории Кандинского, как соответствие желтого цвета угловатым формам, а синего — округлым (последний в опере не применяется). Впрочем, Кандинский конкретизировал соотношение цвета и звука до такой степени, что, например, высокие тона скрипки и кларнета ассоциировал с лимонно-желтой краской, контрабасовые звуки — с пурпурно-фиолетовой и т. д. Другое дело, что для живописи такие принципы были сугубо абстрактными, соответствовали стремлению Кандинского к «абсолютной беспредметности». Световая партитура применена в «Счастливой руке» и в других эпизодах действия — в сцене встречи с рабочими иковки золота. В момент смерти Мужчины освещение ущелья меняется с блекло-серого на ярко-зеленое. Имеет значение и цвет костюмов. Кстати, драматическая пантомима актера весьма напоминает образы портретных зарисовок художников-экспрессионистов, например Э. Мунка. В этом можно увидеть связь с живописью «изнутри» — со стороны содержания экспрессионизма.

Главным достижением Шёнберга в «Счастливой руке» явилось создание в целом нового типа музыкальной драмы. При этом он не только синтезировал опыт экспрессионистского театра, но и ввел свои приемы, считающиеся новаторскими даже на сегодняшний день. Важной чертой сценического творчества Шёнберга, отличающей его от таких экспериментаторов в данной области, как, например, Кандинский с его чисто абстрактной сценической композицией (типа балета «Золотой звук»), является придание первостепенного значения фактору выразительности. Вместо однопланового действия он применяет наложение и чередование отдельных музыкально-сценических фрагментов. Разнопланово трактованные вокальные, в особенности хоровые партии и пантомима характеризуют разнообразие драматические ситуации. Отдельные компоненты драмы используются как самостоятельные и независимые выразители различных ее ситуаций.

Партитура «Счастливой руки» содержит обстоятельный план звукозрительного воплощения, точно определяющий как конкретное, так и символическое значение роли музыки, цвета, света и оформления. По существу, ее исполнение в полном соответствии с указаниями Шёнберга возможно лишь при использовании современной сценической техники.

Знаменательно, что существовал план экранизации «Счастливой руки», оставшийся, правда, невыполненным. В своем письме к директору «Universal Edition» (1913) Шёнберг поставил условие ничего не менять в музыке. Другие его требования даже близки принципам реалистического театра, хотя и вызваны только заботой о сценическом впечатлении. Он точно определил место нахождения каждого исполнителя, все движения. Композитор писал, что целое (в сценическом исполнении) должно быть не символом или мыслью, а игрой в звуках и формах. Кроме участия художников в создании декораций (Кокошки, Кандинского или Роллера), он требовал применения в некоторых сценах цветных прожекторов, специальных сильных источников света и хороших красок (свет должен был играть здесь еще большую роль, чем в «Ожидании»). Шёнберг настаивал также, чтобы в экранизации (в немом фильме!) исполнители действительно пели или говорили за сценой, и эти 12 лиц в первой и четвертой сценах должны были освещаться, исчезая и опять появляясь с ударом в оркестре. Образ Женщины был задуман как эффект проекции (комбинации шнуров жалюзи). В конце 1-й картины на лежащего Мужчину предполагалось опускать черные покровы, а декоративной кульминацией 2-й картины было появление солнца. Камень перед тем как оказаться зверем и прыгнуть, должен был также светиться.

Подобные требования композитор предъявлял интенданту Берлинской оперы в связи с запланированной там постановкой «Ожидания» и «Счастливой руки»: «При исполнении я имею перед глазами необычайно точное сценическое воплощение... я не любитель так назы-

ваемой «стилизованной» декорации (какой стиль?), а предпочитаю опытную руку художника, который не берет пример с детских рисунков или искусства первобытных народов. Предметы и местность соучаствуют в моих произведениях, поэтому их нужно осознать так же ясно, как высоту звука. Если зритель должен, видя загадочного персонажа, спрашивать сначала, что это значит («где охотник?» — при появлении зверя), то он упустит часть музыки. Возможно, это ему приятно, но для меня — нежелательно» (50)³¹.

Конечно, большинство предполагаемых Шёнбергом эффектов, начиная со света, были данью требованиям театрального экспрессионизма, но вместе с тем показательно, что он добивался вполне реалистических средств для воплощения своего замысла.

Подытожим характерные черты оперы, ее музыкального языка. Наиболее радикальным новшеством в «Счастливой руке» является говорящий хор. Показательно применение оркестра — он не сопровождающий, а служит передаче психологических и изобразительных нюансов. Общий характер произведения и трактовка отдельных средств выразительности близки предыдущим атональным опусам Шёнберга, в особенности «Ожиданию». Здесь та же альтерированность и неустойчивость мелодики и гармонии, «крайности» во всех элементах музыкального языка; уже отмечалась сценичность этого произведения. Напряженный экспрессионистский тонус также является в нем преобладающим, но большое значение имеет и контрастность; к тому же чередование различных ситуаций и эмоций, нарастаний и спадов в музыке даются более широкими пластами и благодаря этому впечатляют сильнее. Так, очень острые, напряженные начальные такты у оркестра и затем у хора непосредственно переходят в небольшое лирическое отступление, затем опять следует возвращение к тревожному настроению, на этот раз усиливающемуся вплоть до высшей точки данного эпизода. Впечатляет центральная кульминация, которая имеет место в 3-й картине и достигается уже упомянутым огромным *crescendo*. Кроме цементирующего форму приема контра-

та, ощущению единства особенно содействует обрамленность хоровым прологом и эпилогом. Таким образом, в сравнении с предыдущими атональными произведениями «Счастливая рука» выигрывает большей формальной целенаправленностью. По-видимому, композитор сознательно стремился к этому, ощущая недостатки атональности³².

Оба сценических произведения Шёнберга подготовили почву для появления ряда экспрессионистских опер других композиторов: «Воццека» Берга, одноактных опер Хиндемита и пр. В творческой эволюции самого Шёнберга они занимают важное место, обнаруживая дальнейшее расширение поисков в сфере средств выразительности.

Между тем следующее сочинение уже можно считать образцом детальнейшей, продуманной организованности, насколько это вообще возможно в атональной музыке. Это — «Лунный Пьеро» ор. 21, одно из центральных и наиболее интересных, хотя и спорных произведений Шёнберга. Полное его название: «Трижды 7 стихотворений из Альбера Жиро»³³, подзаголовок — мелодрама (13).

Исполнители: певица, исполняющая свою партию приемом «Sprechstimme», и ансамбль инструментов (флейта, кларнет, скрипка, фортепиано, виолончель), из которых три первых эпизодически заменяются инструментами своей группы (флейта-пикколо, бас-кларнет, альт). Следовательно, здесь всего 8 инструментов, чаще всего употребляемых в ансамблях минимального состава.

Особое внимание композитор уделил приему «Sprechstimme», наиболее полно и всесторонне разработанному именно в этом произведении. Для его объяснения Шёнберг присовокупил к первому изданию мелодрамы целое предисловие. «Обозначенная нотами мелодия “Sprechstimme”, — писал он, — не предназначена для пения (за исключением отдельных, особо отмеченных случаев). Задача исполнителя состоит в превращении ее, с точным сохранением указанной звуковысотности, в разговорную мелодию. Для этого необходимо: 1) придерживаться строгого ритма, как при пении, т. е. с не большей свободой, чем в мелодии, которая поется; 2) осознавать разницу между

вокальным звуком и разговорным звуком в том смысле, что при распеве звуке придерживаются точной высоты, а при разговорном звуке, хотя такая высота и указывается, то тут же опять устраняется посредством понижения или повышения. Однако исполнитель не должен перейти к «речи нараспев». Дело совсем не в этом. Ни в коем случае здесь не предполагается реалистически-натуралистический говор. Напротив, должна быть явственно соблюдена разница между обыкновенным разговором и таким, который является частью музыкальной формы. Но он не должен также никогда напоминать о пении»³⁴.

Кроме того, Шёнберг требует: «Здесь нигде перед исполнителем не стоит задача извлекать настроение и характер отдельных пьес из смысла слов, а всегда только из музыки. В какой мере для автора было важно живописное представление данных в тексте событий и чувств, оно нашло отражение в музыке. Где исполнитель замечает его отсутствие, он отказывается передавать лишь то, чего автор и не желал»³⁵.

Эту манеру «Sprechstimme» Шёнберг отстаивал при всех исполнениях «Лунного Пьеро». Например, в 1931 г. он писал венгерскому композитору А. Емницу, хотевшему поставить это произведение, что ни за что не разрешит петь «Пьеро», ибо для пения так нельзя писать, это разговорная мелодия (50)³⁶. В тех исполнениях, которыми руководил сам Шёнберг, он нередко сознательно игнорировал точность интонации в партии «Sprechstimme», добиваясь прежде всего выразительности и передачи внутреннего содержания произведения. Около 1950 г. Шёнберг специально записал партию голоса в «Лунном Пьеро» на одной линейке, чтобы ее не пели. Уже из этих требований автора видно, как трудно исполнять «Лунного Пьеро», а ведь они касаются только голоса; инструментальные партии, в свою очередь, ставят перед исполнителями очень сложные, новые задачи. Немецкие артистки справлялись с ними очень хорошо, в преувеличенно-экспрессионистской манере — ведь произведение определено как «мелодрама»! Получались у них также тончайшие нюансы гротес-

ка. Наше время принесло несколько иную трактовку «Пьеро». Так, например, известная исполнительница современной вокальной музыки Кейт Бербериан, признавая необходимость передачи экспрессионистской сути произведения, считала недопустимыми здесь, как и в эпическом театре Брехта, преувеличенную вульгарность и дешевый сентиментализм. Она, кстати, исполняла партию «Пьеро» по-английски и пользовалась микрофоном, что объяснялось отнюдь не камерными слушательскими аудиториями.

Композитор посвятил свое сочинение его первой исполнительнице, актрисе Альбертине Цеме, известной выступлениями в модном тогда жанре чтения текстов под музыку в сатирических и политических кабаре³⁷. Впоследствии замечательной исполнительницей произведения была Мария Фройнд. Однако, хотя Шёнберг со специально созданным ансамблем провел 100 репетиций «Лунного Пьеро», это произведение с большим трудом воспринималось публикой (50)³⁸. Например, в Праге произошел грандиозный скандал, долго не сходявший со страниц прессы (50)³⁹. Это неудивительно: даже музыкантам «Лунный Пьеро» стал понятен далеко не сразу, хотя, при всей своей противоречивости, это произведение заслуживает, безусловно, пристального внимания.

Необычность мелодрамы заложена уже в тексте. Дело не в его качестве; Г. Эйслер верно заметил: «В “Пьеро” текст Жиро, третьеразрядного бельгийского поэта, — бледная копия Верлена» (26, S. 125). Действительно, Альбер Жиро был малоизвестным поэтом, во всяком случае в 1884 г., во время создания своего цикла мелодраматических поэм. Но в его стихотворениях ощущались настроения, созвучные эпохе, и этим они привлекли Шёнберга. На них лежит печать брожения умов, неуверенности в завтрашнем дне, что было типично для начала большого культурного кризиса, достигшего своей кульминации к концу XIX в. «Метафизическое беспокойство» проповедовалось наравне философами и поэтами: Ницше и Гартманом, Бодлером и Рембо. Под маской иронии они обычно скрывали тоску по безвозвратному прошлому, по разрушающимся

идеалам, по всему тому, что казалось им истинным и нерушимым.

Символическое сопоставление луны и Пьеро — явление не единичное, встречающееся и у других поэтов того времени. Внешне оно воспринимается как пародия на романтизм, ибо луна — неотъемлемый его атрибут, а Пьеро — типичнейший персонаж *commedia dell'arte*. На первый взгляд, ирония здесь преобладает, и лишь когда вникаешь в глубину смысла этой поэзии, пародия оказывается изнанкой лирики или же одной из граней тончайшей игры ее оттенков. В особенности во французском подлиннике поэма «Лунный Пьеро» уже предвещает утонченное декадентское эстетство конца века и даже «садомазохистскую» философию XX, «эстетику» изысканных ужасов. Стихотворения Жиро своей извращенной, садистской направленностью, копанием в человеческих пороках, затрагивают и сферу психоанализа. Однако в немецком переводе О. Гартлебена они значительно смягчены, и их символика не является еще вполне экспрессионистской: они лишь предвещают этот стиль. Не только по поэтическим приемам, но даже по содержанию эти стихи — романтические, лишь с оттенком мягкой иронии, а в средней части — символического гротеска. Причем и символика у Гартлебена романтическая, с типичными лирическими нюансами. Даже чудовищные ужасы воспринимаются здесь на грани жуткой сказки.

О музыке нельзя сказать того же самого, хотя композитор и передает ею многие детали текста. Оригинальность музыки неадекватна порой откровенно слабому тексту. Не случайно Шёнберг требовал от исполнителя партии «*Sprechstimme*» обращать внимание только на музыкальный образ, ибо он сам акцентировал музыкой важные для него в тексте события и чувства. Что же было важным для композитора? Ведь он тосковал по романтизму и лирике, вероятно, больше, чем поэт, и в музыке «Лунного Пьеро» это достаточно заметно. И все же в целом «Лунный Пьеро» является уже типичным образцом музыкального экспрессионизма. Если в поэме (главным образом в ее

переводе) экспрессионистский гротеск трактуется еще традиционно-романтически, то в музыке пародируется все, даже лирика. Композитор мастерски воплощает гротескную сторону экспрессионизма. Причем Шёнберг отнюдь не придерживается линии натуралистической иллюстрации, а идет по пути детальнейшего психологизма. Лишь последние номера и окончание мелодрамы целиком возвращают нас к романтическому мироощущению. Вывод здесь имеет более светлый оттенок, чем в «Ожидании».

Небезынтересно привести отрывок из рецензии на берлинскую премьеру «Лунного Пьеро». Ее автор называет Шёнберга «самым жестоким композитором, вонзающим кинжалы и ножи в живую рану, разрезающим мясо на мелкие части». Вместо мелодической или гармонической линии он видит в этом произведении только лишь точки, пятна, уколы или же фразы, которые стонут и кричат (39, S. 255). Примечательным также было непонимание роли «Sprechstimme». Некоторые слушатели считали такое исполнение проявлением непрофессионализма актрисы!

Совершенно иначе (хотя и значительно позднее) оценивает «Лунного Пьеро» Т. Адорно, считая это произведение доказательством гуманистичности шёнберговской музыки на том основании, что оно «противится тенденциям, направленным на уничтожение субъекта». Такую характеристику можно признать правомерной с позиций сравнения с конструктивистскими течениями. Однако как типичный образец экспрессионизма «Лунный Пьеро» воплощает мазохистски-сладострастный уклон в раскрытии язв человечества.

Довольно интересно осуществлена Шёнбергом внешняя связь музыки с текстом. Поэма состоит из 21 стихотворения, а каждое из них — из 13 строк. Причем пять строчек являются одинаковыми, поскольку 7-я и 13-я повторяют 1-ю, а 8-я — 2-ю, только с заменой некоторых поэтических эпитетов. Таким образом, поэт применил репризную форму «рондель». Однако на музыкальное строение это непосредственно не влияет, разве что повторность текста напоминает поэтический образ и содействует его единству.

Дело в том, что тематическая и сюжетная линия стихотворений очень разбросана, разорвана, в то время как в музыке некоторых номеров Шёнберг, после периода «хаоса» в «Ожидании» и «Счастливой руке», применил строгие, четкие формы, по существу даже противоречащие тексту.

Несравненно большее значение для музыки имеет смысловое деление поэмы на 3 раздела по 7 стихотворений: содержанием крайних разделов является мягкая ирония над романтическим мироощущением, среднего — гротеск с чертами экспрессионистского натурализма. Это воплощается и в музыке. Представлены в ней также основные образы поэмы. Как и в стихах, сквозной темой «Пьеро» является музыка-символ луны. Ее «лейтмотивность» подчеркивается даже повторностью музыкального образа в № 7 («Больная луна») и № 13 («Обезглавливание») — как реминисценции и контраста, а также фрагментарным и транспонированным намеком на этот образ в заключительном № 21 («О, старинный аромат сказочных времен»). А ведь повторность в атональном произведении является очевидным отступлением от типовых принципов. Интересно также, что здесь имеет место не только лейтмотивность, но и лейттембровость — луну символизирует флейта. Созданием такой музыкальной арки в лирическом образе луны композитор выразил свое согласие с сокровенной мыслью поэта — тоской по старине...

Другие образы связываются близостью настроений и определенным кругом выразительных средств. Воплощения Пьеро (№ 3 «Денди», № 9 «Молитва к Пьеро», № 18 «Лунное пятно», а также другие) находятся в сфере иронически-гротескного. На грани лирики и пародии характеризуется тоскующая по Пьеро Дуэнья (№ 9 «Молитва к Пьеро» и № 17 «Пародия»). Кроме того, еще ряд номеров сверкает тончайшими лирическими нюансами. Таков № 2 «Коломбина», по которой вздыхает Пьеро, а также образы природы и мечты (№ 4 «Бледная прачка», № 15 «Тоска по родине», № 20 «Возвращение домой», № 21 «О, старинный аромат сказочных времен»).

Однако даже в музыке, где ни один образ не обходится без намека на насмешку, резким контрастом звучат страш-

ные, жуткие номера среднего раздела (№ 8 «Ночь», № 10 «Грабеж», № 11 «Багряная месса», № 12 «Песня повешенного», № 13 «Обезглавливание», № 14 «Кресты»).

Чудовищные злодеяния Пьеро, убивающего ненавистного ему старого Кассандра и затем терзаемого галлюцинациями, воплощены очень резкими, действительно экспрессионистскими средствами. Окровавленное сердце вместо причастия во время мессы, превращающиеся в кровь рубины в гробу мертвеца, тревожное ожидание наказания — все, что мерещится преступнику, воплощено настолько ярко, что производит действительно жуткое впечатление. Кстати, все эти страшные поступки резко противостоят сущности прообраза Пьеро, они бесспорно являются уже отображением духа эпохи, и весьма вероятно, что этим авторы хотели показать ее растлевающее влияние на поэтическую душу. Ведь это так контрастирует со «сказочными временами»! Но вместе с тем романтический мистицизм проявляется в том, что как сами преступления, так и орудия наказания — всего лишь символы.

В № 8 («Ночь») и № 14 («Кресты») особенно подчеркнута символика. И «огромные черные бабочки», и «поэты, распятые на собственных стихах», воплощают линию жуткого в произведении, но в то же время ярко иллюстрируют проводимый здесь принцип поэтической и музыкальной гиперболизации, вплоть до парадоксальности. В целом это выражается в отсутствии черт реализма и в символической, в резких контрастах, неожиданных сюжетных поворотах и соединении различных образных мотивов. Показательно также, что при исполнении «Лунного Пьеро» его основные разделы расчленяются паузами, а отдельные номера то размежевываются, то переходят непосредственно один в другой. Сочетание контрастов и единства характерно для смыслового построения произведения. Так, средний раздел начинается сразу образом страшного («Ночь»). В то же время существует и некая связующая линия: № 9 «Молитва к Пьеро» возвращает к иронии первого раздела. С другой стороны, реминисценции жуткого есть и в последнем разделе: в № 16 («Пошлость») Пьеро сверлом

делает трубку из черепа Кассандра, в № 19 («Серенада») играет смычком на его лысине. Такое соединение жуткого гротеска с лирикой в заключительной части произведения будто бы указывает, что все описанные ужасы были только шуткой, что они «невзаправдашные».

Между прочим, некоторые номера «Лунного Пьеро» слушатели считали антирелигиозными. На это ответил сам композитор: «В Женеве и Амстердаме я впервые заметил, что “Мадонна”, “Багряная месса” и “Кресты” вызывают религиозную озлобленность. Я никак не думал о такой возможности, ибо никогда не был не только атеистом, но и неверующим. Я воспринимал эти поэмы намного наивнее, чем большинство людей, но я не отвечаю за то, что люди вычитали из текста. Если бы они были музыкальны, они бы насвистывали мелодии. Но сегодняшняя публика в лучшем случае понимает текст, поскольку она глуха к музыке, в чем меня не сможет обмануть никакой успех» (50)⁴⁰.

Шёнберг определенно говорит о первенстве музыки перед текстом, понимая ее при этом в самом простом, традиционном смысле — как популярную мелодию. На самом деле связь музыки и слова в этом произведении довольно необычна: текст дает как будто поэтические импульсы, вдохновение для музыкального воплощения. При всей неоригинальности он изобилует красивыми и неожиданными метафорами, заимствованными у ведущих представителей символистской поэзии. Видимо, Шёнберг ощущал в нем своеобразное очарование, и это было для него, пожалуй, более важным, чем сюжетная канва. Для настоящего понимания музыки «Лунного Пьеро» необходимо по возможности детальное знание его поэтической основы. Поэтому здесь она приводится в обобщающем сокращении.

Предлагаем свободный перевод № 1 «Опьяненный луной»: «Вино, которое пьют глазами, погружает ночью луну в волны, и сильный морской прилив захлестывает спокойный горизонт. Потоками без числа плывут страстные влечения, жуткие и сладкие! Поэт, которого побуждает молитва, опьяняется святым напитком, восторженно

поворачивает к небу голову и, шатаясь, всасывает и хлебает вино, которое пьют глазами».

В этом тексте немало претенциозности, но тем яснее видно, насколько выше его музыка. Участвуют в данном номере (кроме голоса, который присутствует везде) скрипка, фортепиано, затем присоединяется виолончель. Музыка в целом находится в сфере лирики, отличаясь особой утонченностью. Общее впечатление от нее — это легкость, полетность и в то же время певучесть: «шелест» фортепиано, пиццикато скрипки, поющая виолончель. К тому же характерно очень детализированное нюансирование — все партии существуют как будто бы сами по себе и в то же время сливаются воедино для создания художественного эффекта: это богатая динамическими и агогическими оттенками партия голоса с кульминацией — восклицанием на слове «поэт»; распевные широкие пассажи (но как «дуновение» — с остановками на долгих звуках) у флейты и скрипки; флажолеты, трели и пиццикато у струнных.

Целиком романтичен текст второго стихотворения — «К о л о м б и н а»: «Бледные цветы лунного света, белые чудо-розы цветут в июльские ночи. О, если б я сорвал хотя бы одну! Для того, чтобы смягчить мою страшную боль, я ищу в темном потоке бледные цветы... Улеглась бы вся моя тоска, если бы я мог так таинственно-сказочно, так священно-тихо опустить лепестки на твои каштановые волосы...»

Эта тоска Пьеро по Коломбине, а в действительности — по романтике, воплощается музыкальными образами еще более лиричными, чем в № 1. Широкая, певучая мелодическая линия имеет даже некоторую танцевально-жанровую опору — вальсовость; утонченность образа здесь создается соединением напевности с полетностью. Все время плавность чередуется с остротой, легато — со стаккато.

Вначале исполняют кларнет, скрипка, фортепиано, затем — флейта и кларнет. Интересны широкие арпеджированные аккорды и, в особенности, последний эпизод — «пение» скрипки и «Sprechstimme» на *pp* на фоне повторяющихся трех созвучий стаккато у фортепиано, флейты

и кларнета (у фортепиано это септаккорд; флейта и кларнет вкрапливают в него секунды на октаву ниже, и это получается очень мягко). Необыкновенно нежны окончания: в № 1 имитация певучей мелодии на *pp* (фортепиано, флейта), здесь же пассаж скрипки, ведущий к уменьшенному септаккорду, также на *pp*. Арпеджированные аккорды у скрипки и параллельные септаккорды без квинты (на стаккато у фортепиано) с окончанием на уменьшенном — весьма близки традиционным романтическим гармониям, но также и образно эффектны. Однако это не более чем колористический прием, далекий от тональных гармонических закономерностей.

Еще более изыскан № 3 «Денди»: «Фантастическим лучом света освещает луна кристалловые флаконы на черном священном умывальнике денди из Бергамо. В звонкой бронзовой чаше брызжут смехом металлические звуки фонтанов. Пьеро с бледным, восковым лицом стоит, размышляя: как сегодня загримироваться? Он отвергает румяна и восточную зелень и раскрашивает свое лицо в возвышенном стиле фантастическим лучом луны».

Поэтический образ вызвал здесь резкие контрасты в музыке, отражающие нюансы текста. Характерно, что флейту заменяет пикколо, кроме того, участвуют кларнет и фортепиано. Чередуются полетные пассажи на *ff* и *pp*, диссонантные интервальные сочетания на стаккато. Кроме противопоставления разных типов фактуры и штрихов, очень резко динамические переходы. Наиболее впечатляющий и своеобразный эффект опять оставлен на конец номера — беззвучный шепот у голоса, трель пикколо на *rrrrr*, нажимаемый без удара септаккорд у фортепиано (h-d-f-a) и его флажолет — a^4 (подобный прием Шёнберг впервые применил в Трех фортепианных пьесах op. 11).

Только следующий № 4 можно назвать безмятежным по настроению. «Бледная прачка» — «кроткая служанка неба, которая, мягко ускользая от веток, стирает в ночное время выпцветшие шали обнаженными, серебряно-белыми руками, опускает их в ручей и расстилагает на темных лугах... свои сотканые из света холсты...»

Прачка, конечно, символизирует рассвет; этот поэтический образ композитору удалось передать особенно впечатляюще во вступлении. Оно во многом традиционно-лирично благодаря переливающимся «импрессионистским» аккордам. Оригинальность придает ему инструментальная нюансировка. Соединение флейты, кларнета и засурдиненной скрипки на *ppp* звучит неописуемо нежно. Таким образом, и гармония, и тембр, и динамика утонченно передают настроение стиха. Композитор специально указал, что инструменты должны играть здесь с равной силой звучности, без подчеркнутой выразительности. Примечательна также его ремарка, что речитация должна звучать как побочный голос, сопровождение к главному — инструментам. В окончании номера — это тихий говор. Хотя о полном соответствии текста и музыки не может быть и речи, композитору замечательно удалось передать в «Бледной прачке» настроение умиротворенности, созерцательности, какую-то блеклость, вялость. Обратим внимание на легкие трели, изображающие тихий шелест ручья и дуновение ветра. Вот вступительные аккорды в клавирном изложении самого Шёнберга:

6



Конечно, такое утонченно-лирическое впечатление от этой музыки создается в большой степени из-за ее контраста с предыдущими номерами.

Более экспрессионистский характер у текста № 5 «Вальс Шопена»: «Как бледная капля крови окрашивает губы больного, так и на этих звуках почивает страстно уничтожающее очарование. Аккорды дикой радости нарушают ледяной сон отчаяния... Горячий и ликующий, сладкий и томный, меланхолически-мрачный вальс никогда не покидает моего сознания, крепко застыл в моей памяти, как бледная капля крови!»

В этом переводе смягчена натуралистичность поэзии — осталась только романтическая надломленность. Зато музыка заметно острее, даже по тембровым сочетаниям: ансамбль состоит из флейты, кларнета и фортепиано, причем кларнет заменяется в дальнейшем бас-кларнетом. Впечатление особенной диссонантности производит сочетание полифонических линий флейты и кларнета с аккордами фортепиано в начале. Вслушиваясь, можно ощутить и «романтичность» этой музыки, причем не только в порыве «горячего, ликующего, сладкого» вальса, но и в певучести отдельных инструментальных линий, в частности в эпизодических имитациях у флейты и кларнета.

Совсем иные средства применены в № 6 «Мадонна», где содержание текста становится вполне серьезным и возникают религиозно-поэтические реминисценции: «Взойди, о мать всех страданий, на алтарь моих стихов! Кровь из твоих тощих грудей пролила ярость меча. Твои всегда свежие раны похожи на глаза, красные и открытые... На истощенных руках ты держишь тело своего сына, чтобы показать его всему человечеству, но взор человека избегает тебя, о мать всех страданий!»

Шёнберг трактует этот текст как своего рода молитву с постепенным нарастанием к резкому взрыву в конце. Голос должен быть «задушевым» в начале, но в конце — «тяжеловесным». Также партии инструментов (флейты, бас-кларнета, виолончели) сначала образуют полифоническую фактуру, затем присоединяются скрипки и фортепиано, и фактура становится уплотненно-гармонической. Характер этого второго эпизода подчеркивается акцентированным, четко ритмизованным пассажем у виолончели (она должна играть «тяжело») и квартово-тритоновым аккордом у фортепиано.

В отношении новизны музыкальных приемов особенно интересно начало номера, которое может служить примером абсолютной самостоятельности партий (линейности). Такое изложение типично для данного произведения в целом, но здесь оно особенно примечательно из-за прозрачности голосоведения.

Massig langsam (♩ ca 50)

Fl.

Bkl. (B)

Vlc.

Sprechstimme

pizz.

p

p sehr innig

Steig, — o Mut - ter al - ter

Schmer - zen, auf den Al - tar mei - ner Ver - se! Blut

Эти мелодии выразительны сами по себе, но и в совместном звучании они кажутся необыкновенно певучими, вероятно, благодаря различию их функциональной роли: самая широкая — интонационно и ритмически плавная — линия кларнета (движение, в основном, четвертями); флейта будто бы опекает ее (восьмыми), а виолончель играет остинатные пассажи.

Романтическим символом завершается первый раздел цикла стихотворений. № 7 «Большая луна»: «Тихая, мертвецки бледная луна на черном пуховике небосвода... ты пленяешь, как незнакомая мелодия. Ты умира-

ешь от неутолимого любовного страдания, глубоко опечаленная тоской... Любовника, который... прокрадывается к любимой, утешает игра твоих лучей, твоя бледная, рожденная болью кровь». Так аллегорически описывается приближение рассвета. Самой интересной особенностью музыкального воплощения является исполнение номера только флейтой и голосом. Мелодия у флейты — символ романтизма — необычайно певучая; данная большими длительностями в начале, она затем распевается в выразительных, гибких, восходящих пассажах и опять, суживаясь в диапазоне и расширяясь в ритме, опускается вниз. Интересно, что возникает некоторое ощущение интонационной опоры *d* и других, слабее выраженных опор. Это придает особую выразительность мелодии флейты. В голосе нюансы нежной лирики сочетаются с легчайшей иронией.

8 *Schr langsame* $\text{♩} (\text{♩}=96-100)$

Fl. *p*

Sprechstimme *p*

Du näch - tig to - des kran-ker Mond -

dort - auf des Hi - m - mels schwa - rzem Pfühl -

f

Необычно окончание партии «Sprechstimme» — вибрирование на каждом звуке, не пропетом, а сказанном на приблизительно точной высоте в движении вниз до *fis* большой октавы; последний звук — это *f* малой октавы.

В тексте переломного № 8 «Ночь» соединяются романтические и экспрессионистские черты: «Темные, черные, исполинские бабочки убивают блеск солнца. Закрытая колдовская книга — горизонт — поживает молча. Из

чада затерянных глубин поднимается туман, убивая воспоминание... И с неба по направлению к земле опускаются тяжелыми крыльями невидимые чудовища на человеческие сердца...»

Кошмарные и жуткие образы воплощены во всем среднем разделе произведения ярко, непосредственно. Музыкальные средства здесь несравнимо острее, чем они были до сих пор, хотя «страшное» передается еще только через поэтические параллели (№ 8) и тонкую иронию (№ 9). Особую роль играют также гармонические и полифонические приемы. Подзаголовок № 8 — пассакалья. Ее трезвучная тема (e-g-es) проходит в самом низком регистре у инструментов (бас-кларнет, виолончель, фортепиано) и у голоса⁴¹. Кроме постоянного оstinатного проведения этой темы, уже в начальных тактах она становится основой трехголосного (стреттного) канона.

Хотя и в данном случае нет полного соответствия музыки и текста, все же (подобно № 6) в музыкальном воплощении заметны два плана: «внутренний» — предельно угнетенное настроение и «внешний» — изображение страшных чудовищ. Следует отметить, что такие резкие контрасты и поэтических, и музыкальных образов характерны почти для каждого номера «Лунного Пьеро», и в особенности его среднего раздела.

Начало «Ночи» подчеркнуто мрачно прежде всего из-за низкого регистра. После поступи трехзвучного мотива в субконтроктаве у фортепиано следует еще нисходящая хроматическая гамма. Также тембр — сочетание фортепиано, бас-кларнета и виолончели — сразу же создает впечатление мрачной безысходности. Далее изображается порывистый и стремительный полет исполинских бабочек. Музыкальное воплощение этого образа граничит с натурализмом: тяжелый взмах крыльев передается ниспадающим пассажем на сочетании терции и малой секунды. В оstinатных фигурах фортепиано ясно выделяется тема пассакальи. Нисходящее движение во все захватывающем потоке соединяется с хроматическими пассажами у кларнета на двойном языке и виолончели (у под-

ставки). В изложении трехзвучного мотива пассакальи Шёнберг показал исключительное контрапунктическое мастерство (проведения канонические, зеркальные, ракоходные в уменьшении и увеличении, аккордами и пассажами).

Следующий № 9 «Молитва к Пьеро» ироническим настроением поэзии, а также музыкой напоминает «Денди». Два плана поэтического текста передаются музыкой обобщенно. Это романтически тоскующая дуэнья («Пьеро — я разучилась смеяться! Отблеск света потонул в слезах. Только черный развевается для меня флаг на мачте») и пародийные метафоры («О, верни мне, ветеринар души, снежная баба лирики, ваша светлость луна, Пьеро, — мой смех!»).

«Молитва к Пьеро» исполняется только «Sprechstimme» и двумя инструментами — кларнетом и фортепиано. Партия голоса утонченно-нежная, ироничная, в особенности в «просьбах», обращенных к Пьеро. В инструментальных партиях также характерно соединение тонких, дифференцированных приемов — кратких пассажей и мелодических фрагментов, мягкости, плавности и стаккато.

Наступают кульминационные сцены экспрессионистских кошмаров. № 10 «Грабеж»: «Красные, княжеские, роскошные рубины, красные капли старой славы дремлют в гробах, там внизу, в склепах. Ночью со своими сообщниками Пьеро спускается вниз — грабить красные, княжеские рубины... Но там — волосы встают дыбом, бледный страх приковывает их к месту: сквозь темноту — как глаза! — уставились из гробов красные, роскошные рубины».

Для усиления впечатления ужаса голос вступает один (в его партии есть и моменты почти беззвучного говора). Инструменты (флейта, кларнет, скрипка, виолончель), как и в «Ночи», имитируют оркестр. Партии инструментов изобилуют множеством нюансов: флажолеты скрипки и виолончели, попеременное *arco* у подставки и грифа, сурдины, *col legno*, *flautando* у виолончели; у флейты — репетиции на двух звуках двойным стаккато шестнадцатыми,

у кларнета — то же самое на одном звуке. Особое значение имеют ритмическая (шестнадцатые в быстром темпе) и штриховая (стаккато) обостренность, токкатность пассажей и аккордов. Тем более контрастно окончание на затухании и ниспадании. Очень интересно, «нежнейше» звучат у фортепиано на *ppp* две большие септимы на беззвучно нажимаемых клавишах.

Однако содержание этого номера еще наивно-простое, если сравнить его с эстетской изошренностью и пародированием «святостей» в № 11 «Багряная месса»: «К жуткому причастию, при ослепляющем блеске золота, при мерцающем свете свечей приближается к алтарю — Пьеро! Рука, богом освященная, разрывает одежды священника к жуткому причастию... Благословляющей рукою показывает он запуганным душам истекающее кровью причастие — свое сердце в окровавленных пальцах, к жуткому причастию!»

Музыкальный образ в целом здесь также очень резкий, даже грубый. Этому содействует состав инструментов — их пять, причем подобраны контрастные и пронзительные тембры (флейта пикколо, бас-кларнет, альт, виолончель, фортепиано). Особенно выделяется изобразительная кульминация. «Разрывание одежд» передано сначала *martellato*, затем трелью на *fff* и контрастным флажолетом у фортепиано — это опять беззвучно нажимаемый аккорд, как в «Денди». Последний эффект применен в тот момент, когда голос приглушенно и несколько иронично говорит о «запуганных душах». Заключительное созвучие также интересно сочетанием выдержанного аккорда у фортепиано и альты и арпеджио у грифа (*flautando*) у виолончели.

В отношении музыкальной формы, пожалуй, наиболее новаторской является № 12 «Песня повешенного». Это пример афористичности — в ней всего 13 тактов. Такая краткость заложена уже в тексте: «Тощая девка с длинной шеей будет его последней возлюбленной. В его сознании, как гвоздь, торчит тощая девка... Тонка, как линия, на шее коса, любо она обнимает шельму...»

Композитор передал в музыке этот образ, как одно стремительное дуновение, особенно резко обрывающееся в конце. Ритмика здесь четкая, но постепенно и неуклонно учащающаяся (длительности прогрессируют от восьмых, точнее, шестнадцатых с паузами к тридцатьвторым). Динамика также нарастает от *pp* до *ff*. Здесь нет контрастов, развитие предельно собранно и лаконично, можно сказать, «укороченно». Этот порыв на одном дыхании при первом впечатлении ассоциируется (конечно, в пародийном смысле) с таким классическим прообразом, как финал Сонаты Шопена *b-moll*. В действительности здесь уже проявился принцип минимализма, значительно более характерный для Веберна. Скупость выражения музыкальной мысли в «Песни повешенного» обусловлена также инструментовкой (использованы сначала только скрипка и виолончель, затем флейта пикколо).

В № 13 «Обезглавливание» опять появляется более полный состав инструментов — бас-кларнет, альт, виолончель, фортепиано. Возвращаются также приемы резкого контраста образов и натуралистической звукоизобразительности. В этой кульминации злодеяний Пьеро возникает символ луны — как в тексте, так и в музыке: «Луна — блестящий турецкий меч на черной шелковой подушке, призрачно большая, поглядывает вниз сквозь до боли темную ночь. Пьеро блуждает без усталости и пристально всматривается в смертельном страхе в луну... У него дрожат колени; вдруг он падает обессиленный, без сознания. Ему кажется: на его грешную шею уже карающе несется вниз луна, блестящий турецкий меч».

Первый образ очень подвижный, напористый, создается предельно острыми средствами, во многом изобразительными. Уже в начале акцентированная нисходящая гамма у бас-кларнета и альты ассоциируется с нависшей опасностью. Затем беспрестанные блуждания Пьеро переданы беспорядочными пассажами ровных шестнадцатых у всех инструментов. Особенно непосредственно — падающим сверху пассажем *martellato* у фортепиано — изображается обезглавливание мечом. В музыке много

постоянно меняющихся штрихов, таких, как глиссандо кларнета вместе со струнными и даже пиццикато у фортепиано. Форма № 13 довольно развернутая — явно распадается на две контрастные части, причем первая — сама по себе очень объемна, с четко разграниченными по тексту тремя эпизодами. Вторая часть основывается на повторении из № 7 темы «луны» у флейты. Здесь она производит впечатление еще более выразительной и глубокой благодаря контрастности предыдущему материалу. Но и сама по себе она чудесна певучестью флейты, сопровождаемой ниспадающими, эпизодически имитирующими друг друга мелодиями у бас-кларнета, альты, виолончели. Фортепиано в это время умолкает.

№ 14 «Кресты» — последнее стихотворение среднего раздела. Сюжетно оно наиболее отдалено от линии Пьеро. № 14 завершает вереницу кошмаров, но в крайне абстрактной форме через парадоксально-символические образы: «Святые кресты — это стихи, на них поэты безмолвно истекали кровью, ослепленные призрачной стаей удаляющихся коршунов! В телах утопали мечи, блистая во множестве луж крови! ...Мертва голова — застыли кудри, далекий, рассеивающийся шум толпы! Медленно опускается солнце — красная королевская корона. Святые кресты — это стихи!»

Характерно, что композитор рассматривал данный текст вполне серьезно, на что указывает соответствующая ремарка для «Sprechstimme». По музыке — это настоящая «кульминация ужасов», последний «жуткий» номер цикла. Для достижения такого впечатления композитор применил все возможные средства. Прежде всего, использовал насыщенное звучание инструментов, напоминающее оркестровое (начинает фортепиано, затем вступают флейта, кларнет, скрипка, виолончель). Контраст самых резких эффектов доведен до предела, например, сопоставление многозвучных аккордов и секундowych соединений. Разнообразнейшие приемы исполнения встречаются в партии фортепиано — *martellato*, «вибрирующие» трели на каждом звуке, острые акценты на *ff*. В среднем эпизоде на

словах «мертвая голова» применено беззвучное нажатие клавиш фортепиано и флажолеты струнных. Окончание опять очень резкое — на аккорде из восьми разных звуков (d-a-e-ges-des-fes-c-es-b).

После этого номера наступает поворот к романтическим настроениям, окрашенным, как и в первом разделе, легкой иронией, изредка даже пародийностью. Экспрессионистский гротеск присутствует здесь уже только как необходимый контраст. В последней части цикла ясно намечена линия, ведущая к воспеванию, сначала слегка насмешливому, а затем вполне искреннему «доброй родной старины», неуловимо-утонченной лирики и нежности.

Таков уже № 15 «Тоска по родине»: «Ласково жалуясь — кристальный вздох из итальянской старой пантомимы звенит: как Пьеро стал таким натянутым, таким современно-сентиментальным? И сквозь пустыню его сердца опять приглушенно звучит, пронзая все его чувства, ласково жалуясь, — кристальный вздох... Пусть Пьеро забудет печальные настроения! Сквозь бледный отблеск огня луны, сквозь потоки моря света — устремляется смело ввысь, к родному небу, ласково жалуясь — кристальный вздох».

Две образные сферы этого номера целиком лирические: спокойная — у «поющей» скрипки и кларнета — и воздушная, легкая, порывистая. Эти сферы очень живые, перекрещивающиеся. Например, скрипка «поет» выдержанный звук, а у кларнета в это время шестнадцатые стаккато, у фортепиано — повторяющийся нонаккорд. Постоянно изменяющиеся приемы исполнения несут также некоторую изобразительную функцию. Реминисценции фантастических образов природы создаются переменными созвучиями — отрывистым стаккато и трелями типа вибрато у фортепиано. После кульминации на словах «к родному небу» изображаются «кристальные вздохи» — звучат арпеджио у фортепиано без педали и флажолеты скрипки. Состав инструментов здесь сравнительно большой (кларнет, скрипка, фортепиано, затем флейта пикколо и

виолончель), но благодаря их поочередному применению — фактура прозрачная. Голос «поет» нежно.

Следующий № 16 «Пошлость» резко контрастен предыдущему, хотя и не в состоянии разрушить полностью его настроение. «В лысую голову Кассандра, крик которого пронзает воздух, Пьеро нежно, с притворно невинным выражением лица, ввинчивает сверло — в череп! Туда он набивает большим пальцем настоящий турецкий табак... затем сзади вонзает трубку из черемухи в гладкую лысину и уютно он дымит и курит...»

Этот кошмарный, чудовищный образ композитор опять-таки воплощает при помощи ярких, резких приемов. На этот раз основная «тема» (не в традиционном смысле, ибо таковые здесь отсутствуют) — четко ритмизованная, токатная; «сверление» изображается стаккато и трелями. Инструментальный состав (флейта пикколо, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано) использован разнообразно, нюансами иронии особенно изобилует голос.

№ 17 «Пародия» капризностью настроения (но никак не средствами музыкального воплощения) перекликается с № 3 «Денди». Сюжетно же он продолжает линию «Дуэньи» из № 9: «Вязальные спицы, блестящие и сверкающие в седых волосах, — дуэнья сидит там, мурлыкая, в красной юбочке. Она ожидает в беседке, она любит Пьеро страдальчески... Но внезапно — слушай! — шепот! Дуновение ветра тихо хихикает: луна, злая насмешница, дразнит своими лучами — вязальные спицы...»

Состав инструментов номера — флейта пикколо, кларнет, альт, фортепиано. Самым интересным в музыкальном воплощении является здесь использование приемов классической полифонии. У альт и кларнета (только в середине эпизодически у альт и флейты) проходит канон в обращении. В то же время партии остальных инструментов совершенно самостоятельны, соединяются по принципу контраста. Фортепиано, как указывает автор, — сопровождает. Его партия в некоторых моментах «лирическая», но в основном выдержана в живом и остром ха-

рактуре. Эпизодическая флейта пикколо выступает то как солирующая, то в сопровождении легких пассажей фортепиано или «Sprechgesang». У голоса интересна также эпизодическая имитация альты. Характер исполнения определяется автором как «грациозный», но кроме того встречаются ремарки «выразительно» и даже «сентиментально». Конечно, все это должно подчеркивать иронию. В целом в этом номере воплощаются самые разнообразные настроения, несмотря на употребление строгой формы канона.

Еще более сложная и строгая форма применена в № 18 «Лу́нное пятно», хотя текст здесь будто бы не предполагает такое воплощение: «Белое пятно светлой луны на хребте черной скалы... Пьеро прогуливается вечером в ожидании чего-то, в поисках счастья и приключений. Внезапно что-то беспокоит его на одежде; он осматривается вокруг и действительно находит белое пятно светлой луны. Обожди, думает он: так это пятно от гипса! Он трет и трет его, однако не может смыть! И так он идет, наполненный отравой, дальше, вытирает и вытирает до зари белое пятно светлой луны».

На примере этого номера ясно видно, насколько текст давал Шёнбергу лишь повод для сочинения музыки, которая целиком находится в сфере пародийности. Инструменты (пикколо, бас-кларнет, альт, виолончель, фортепиано) имеют в некоторой степени изобразительную функцию. Такова, прежде всего, передача суматошности блужданий двумя оживленными и ритмически подвижными темами во всех партиях, кроме фортепиано; причем и фортепиано не «выпадает» из общего характера, хотя его партия самостоятельна. Четкая ритмичность тем, в особенности второй, «лиризуется» квазикадансирующими окончаниями. И именно эту «суматошность» и капризность композитор воплотил в форме двойного зеркального канона. Причем он применил его со строжайшей точностью попарно между пикколо и кларнетом, скрипкой и виолончелью с центральной сводной точкой в середине произведения⁴².

Следующий № 19 «Серенада» — последнее проявление экспрессионистской гротескности — воплощен в традиционном жанре. «Гротескным великанским смычком Пьеро царапает на своем альте, как аист на своей ноге, он тускло щелкает пиццикато. Внезапно приближается Кассандр — рассвирепевший из-за упражнений ночного виртуоза; гротескным великанским смычком Пьеро царапает на своем альте. Он бросает теперь в сторону альт: холеной левой рукой он хватает лысую голову за воротник и мечтательно играет на лысине гротескным великанским смычком».

Абсурдность, парадоксальность этого текста подобна стихотворению № 16 «Пошлость». Но в музыкальном отношении — это изумительная по выразительности, мягкая пародия. Обычно обостряя словесную сторону, композитор здесь поступил наоборот. Как настоящую серенаду, этот номер исполняют виолончель и фортепиано, только в конце играет весь ансамбль (т. е. еще флейта и кларнет). Особенно «серенадные» пиццикато у виолончели, имитирующей гитару, а также мягкие аккорды (септаккордовые гармонии!) и арпеджированная фигура у фортепиано. Присутствует даже изобразительность: в момент, когда «отбрасывается смычок», звучит нисходящий «бриллиантный» пассаж у виолончели с трелью в конце, с «изысканным» стаккато *dolce* на струне С. Эти эффекты сочетаются с легкими нюансами иронии у голоса.

Заключительный певучий пассаж флейты переходит непосредственно в № 20 — «Возвращение домой»: «Луч луны — это весло, лодкой служит белая лилия: на ней Пьеро едет к югу с хорошим попутным ветром. Поток журчит, как прочувствованные гаммы, и колышет легкий челн, луч луны... В Бергамо, на родину возвращается Пьеро, слабо просвечивает на востоке зеленый горизонт, луч луны...»

Прямо удивительна безмятежность этой поэзии после разгула жестокостей! Но ведь два последних номера цикла — это уже воплощение мечты, возвращение к романтике старины. «Возвращение домой», вероятно, «нежнейшая» часть

и в музыкальной интерпретации. Только № 4 «Бледная прачка» был столь же лиричным по настроению, однако там лирика — печальная, здесь же образ легкий, полетный. Композитор воплотил его опять в традиционном жанре — баркароле. Таков подзаголовок этого номера, и характер музыки ему соответствует. Состав ансамбля инструментов — флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано. Ничего не остается от резких контрастов предыдущих номеров. Очень мягко звучит уже начало: соло флейты прямо вытекает из предшествующего номера, накладываясь на соло виолончели и скрипки. И сразу возникает целиком романтический образ баркаролы с арпеджированной фактурой и звукоизобразительностью — захватывающими, нежными переливами («воды») у всех инструментов. Приведем фрагмент, начинающийся с третьего такта. Хотя здесь участвуют еще не все инструменты, но характерные черты изложения вполне наглядны:

9 *schr zart und leicht*

Kl. (A)

pp

(pizz.)

Vl.

(pizz.)

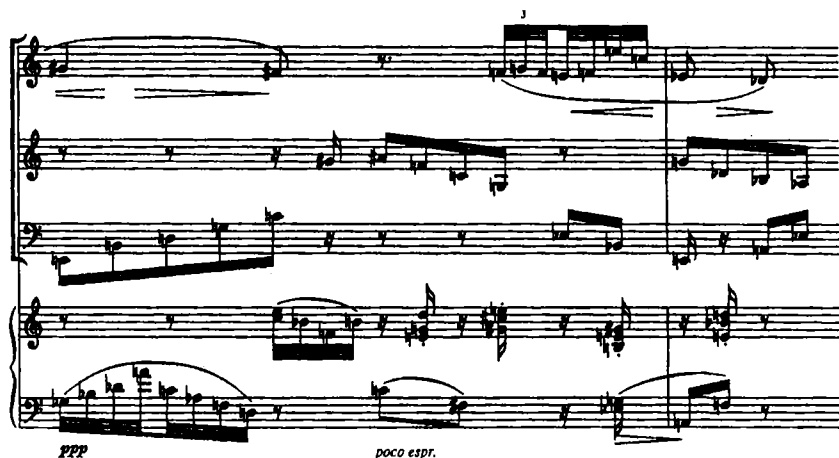
Vlc.

zart

äussert kurz wie Tropfen

Klv.

fpp



Далее создается впечатление бесконечно льющейся певучести; почти неуловимое чередование пассажей пиццикато и мелодий легато, тоже стремительных, но с опорными звуками, — определяет полетный, парящий характер музыки. Чисто изобразительные приемы естественно вписываются в этот образ: капли — терции у фортепиано, переливающаяся вода — глиссандирующие пассажи у струнных и «игра» септаккордов у фортепиано. При всей легкости, воздушности звучания здесь применяется педаль, крайне редкая в «Пьеро». В данном номере это также связано с баркарольностью. Знаменательно, что диссонантность сочетаний отдельных аккордов в полетном, прозрачном исполнении совершенно как таковая не воспринимается.

И наконец — № 21 «О, старинный аромат...» «сказочных времен, ты опять опьяняешь мои чувства! Сумасбродная масса шалостей в беспорядке кружится в легком воздухе. Счастливое желание делает меня веселым благодаря радостям, которыми я долго пренебрегал... я оставил все свои дурные настроения, из моего обрамленного солнцем окна я вольно созерцаю любимый мир и мечтаю о счастливых благословенных далях. О, старинный аромат!..»

Если считать такое окончание поэмы оптимистическим, то разве лишь в концепции целого. Но безусловна его романтичность — не только в смысле содержания данного номера, но и вывода из всего цикла: это умиротворенность, успокоенность благодаря удалению в идеализированную старину после извращенностей и ужасов современного мира.

Музыка вполне созвучна этим настроениям в стихотворении, хотя, конечно, музыкальные средства, как и в других номерах «Пьеро», заостряют, детализируют, а порой и переосмысливают поэзию. Для «подведения итога» в последнем номере принимают участие все инструменты, но здесь они не создают ни терпкости, ни насыщенности звучания. Характер музыки целиком лирический — в особенности выделяются певучие терции с хроматическими гаммами у фортепиано. С ним иногда интонационно совпадает партия «Sprechstimme», т. е. верхняя линия фортепиано дублирует речитатив, насколько последний вообще точен в интонационном отношении. Благодаря такой «консонантности» при оживленном темпе возникает ощущение спокойствия, не только плавности, но и «ползучести» линий. При этом и здесь характерно применение полифонических приемов: простая основная тема проходит в обращении, уменьшении, их каноне и т. д. Эпизодически (в 4-м такте) образуют канон голос и фортепиано.

Удивительная для этого «сверхатонального» произведения традиционность проявляется также в некотором ощущении тональности E-dur. Она закрепляется уже в третьем такте полным трезвучием, и окончание номера построено на трех трезвучиях у фортепиано, поочередно малом, большом и увеличенном. Последний звук у фортепиано — опять е. Присутствует также обрамленность общего характера — возвращение первоначального образа; заметна даже форма варьированной строфы.

И все же для цикла в целом характерна текучесть формы, кроме специальных случаев употребления приемов классической полифонии. Это совсем не означает, что композитор вернулся к традиции — он только выразил тоску

по ней в некоторой романтичности музыки. С другой стороны, с некоторыми классическими приемами он никогда не порывал. Вместе с тем именно в этом произведении Шёнберг последовательно проявил свое новаторство (возможно, в некотором отношении даже в большей степени, чем в додекафонных сочинениях).

По-настоящему нов здесь музыкальный язык, лишенный каких-либо полюсов тонального тяготения, всякой функциональности в смысле традиционной гармонии. Вполне индивидуальным средством является применение разговорного голоса («Sprechstimme»). Но самые важные и действительно впервые употребленные приемы следующие:

1. **Афористичность** — необычайная лаконичность формы, в особенности тринадцатитактового № 12 («Песня повешенного»);

2. **Экономность** в области инструментовки; индивидуализация инструментов — четкая дифференциация их функций, линейная самостоятельность партий⁴³.

Ансамбль восьми инструментов и пяти исполнителей меняется в каждом номере. Все инструменты несут такую смысловую нагрузку, что в оркестре нет нужды: новая роль отдельных инструментов состоит в том, что каждый из них должен представлять целую группу. Вместо стремления романтиков к слитности тембров, здесь имеет место обратная тенденция. Едва ли не самой главной особенностью этого произведения является необычайная утонченность, богатство оттенков в использовании инструментов. Их состав меняется в соответствии с содержанием образа. В среднем разделе цикла он приближается к звучанию оркестра (с № 8 по № 14, кроме № 9). Очень точно рассчитана также роль каждого инструмента. Так, фортепиано, которое играет преимущественно стаккато и без педали, отсутствует в № 4, 7, 10, 12; в последнем разделе произведения его функция явно «романтизируется». Мягко и лирично без фортепиано звучит только № 4.

Наиболее показательны перемены составов в рамках одного номера: «умолкание» и введение инструментов на

по ней в некоторой романтичности музыки. С другой стороны, с некоторыми классическими приемами он никогда не порывал. Вместе с тем именно в этом произведении Шёнберг последовательно проявил свое новаторство (возможно, в некотором отношении даже в большей степени, чем в додекафонных сочинениях).

По-настоящему нов здесь музыкальный язык, лишенный каких-либо полюсов тонального тяготения, всякой функциональности в смысле традиционной гармонии. Вполне индивидуальным средством является применение разговорного голоса («Sprechstimme»). Но самые важные и действительно впервые употребленные приемы следующие:

1. Афористичность — необычайная лаконичность формы, в особенности тринадцатитактового № 12 («Песня повешенного»);

2. Экономность в области инструментовки; индивидуализация инструментов — четкая дифференциация их функций, линейная самостоятельность партий⁴³.

Ансамбль восьми инструментов и пяти исполнителей меняется в каждом номере. Все инструменты несут такую смысловую нагрузку, что в оркестре нет нужды: новая роль отдельных инструментов состоит в том, что каждый из них должен представлять целую группу. Вместо стремления романтиков к слитности тембров, здесь имеет место обратная тенденция. Едва ли не самой главной особенностью этого произведения является необычайная утонченность, богатство оттенков в использовании инструментов. Их состав меняется в соответствии с содержанием образа. В среднем разделе цикла он приближается к звучанию оркестра (с № 8 по № 14, кроме № 9). Очень точно рассчитана также роль каждого инструмента. Так, фортепиано, которое играет преимущественно стаккато и без педали, отсутствует в № 4, 7, 10, 12; в последнем разделе произведения его функция явно «романтизируется». Мягко и лирично без фортепиано звучит только № 4.

Наиболее показательны перемены составов в рамках одного номера: «умолкание» и введение инструментов на

протяжении самых небольших отрезков является в «Пьеро» приемом типичным, также связанным с характером образов. Так, например, включение фортепиано в конце № 6 и № 10 вносит резкие краски. Зато солирующая флейта в № 7 и виолончель в № 19 — лиричны. Часто на очень близком расстоянии меняются штрихи: например, в № 10 у фортепиано подряд пять звуков, нажимаемых беззвучно, затем два звучащих, один опять беззвучный и т. п. Вообще, в партии фортепиано, кроме типичных, много нехарактерных для этого инструмента звучаний и приемов: беззвучно нажимаемые клавиши, даже с обозначенными композитором флажолетами; употребление крайних регистров, в особенности высокого, контрастов легато и стаккато и даже штрихов (пожалуй, точнее будет сказать — способов звукоизвлечения) — пиццикато, *martellato*, трелей типа вибрато. В то же время в партии фортепиано применяются и традиционные пассажи, арпеджио.

В партиях других инструментов также чередуются разнообразнейшие приемы. У дерева — это стаккато, трели, двойной язык, глиссандо и др.; у струнных — флажолеты, пиццикато, игра с сурдиной, спиккато, перемена струн на каждом звуке, игра у подставки, аккорды пиццикато и арпеджио — все эти штрихи применяются уже в № 1! Встречаются также приемы *flautando*, переменное *arco* у подставки и грифа, глиссандо, трели и *col legno*. Необходимо еще отметить резкую и очень быструю переменность способов исполнения, а также их одновременное сочетание у разных инструментов. Наряду с этими острыми штриховыми приемами очень часто встречаются островки подлинно романтической певучести. Уже в № 1 и № 2 выделяются солирующие партии флейты, скрипки. Мелодичность характерна и для многих других номеров. Следовательно, несколько инструментов создают оркестр со всем богатством оттенков.

Очень гибка также «*Sprechstimme*» на протяжении всего произведения — исполнительница должна не только говорить или петь, но кричать, нашептывать. И способы, и характер исполнения самый разнообразный: жалобно (№ 9),

серьезно (№ 14), нежно (№ 15), очень задушевно (№ 6); в № 7 и № 9 применен прием вибрато, в № 10 — «беззвучно»; огромнейшие скачки чередуются с интонационно компактной скороговоркой и т. д. Ремарки типа «подпрыгивая», «воодушевленно», «тяжело» имеются в партиях голоса и инструментов.

Как типичное воплощение ироническо-сатирической концепции экспрессионизма это произведение отличается резкими контрастами настроений и музыкальных средств в каждом номере. Образы уже сами по себе очень яркие, но их выразительность еще усиливается благодаря экспрессионистскому приему внезапной переменности характера, а часто и одновременного резкого сопоставления, натуралистической звукоизобразительностью. В каждом номере приемы различные, индивидуальные.

Кроме интонационного материала, способов исполнения (в частности, штрихов), очень дифференцированы и переменны динамика и агогика; различные динамические оттенки и штрихи встречаются также в одновременных сочетаниях. Правда, еще не все эти средства композитор трактовал последовательно по-новаторски.

Наряду с формой и инструментальным ансамблем особенно интересна фактура, своеобразная в каждом номере. Соответственно замыслу, преобладает то гармоническая, то полифоническая фактура. Но особенно часто они чередуются, и как будто стирается грань между этими способами изложения. Встречающиеся простые и сложные гармонии (от трезвучий, секстаккордов, квартсекстаккордов, септаккордов, даже в параллельном проведении, до аккордов из восьми разных звуков) не несут обычной для традиционного произведения функции — они только детали совсем иного, не тонального образования. Кроме того, преобладает их изложение в виде арпеджио.

Эту новизну в трактовке гармонии объяснил сам Шёнберг, считая свои приемы характерными уже для додекафонии. В последнем разделе учебника «Структурные функции гармонии» он пишет, что оценка «псевдогармонических» прогрессий в такой музыке, очевидно, необходима,

хотя больше для учителя, чем для композитора. При этом Шёнберг подчеркивает, что он не ставит своей целью полностью исключить тональность. Но если такие последовательности не исходят от ее корней, о гармонии не может быть и речи и не может производиться оценка структурных функций. Далее композитор вспоминает, что мысль об изложении аккордов в виде арпеджио возникла у него даже до введения серии, когда он сочинял «Пьеро», «Счастливую руку» и другие произведения этого периода. Звуки аккомпанеента часто приходили ему в голову в виде ломаных аккордов, скорее последовательно, чем одновременно, подобно мелодии⁴⁴.

Таким образом, Шёнберг ясно указывает на своеобразие — не столько гармонии «Пьеро», ибо этот термин здесь не вполне адекватен, сколько его фактуры. Данный прием, хотя и уникальный и вряд ли приемлемый для подражания, является действительно новаторским. Имеется в виду не гармония сама по себе, поскольку именно она может служить здесь примером атональной свободы, а способ изложения аккорда как последовательности отдельных звуков, очень близкий уже горизонтальной линейности додекафонных сочинений. Кроме того, в «Лунном Пьеро» композитор применил такой способ организации интонационного материала (обычно аморфного в атональном произведении), как полифоническая повторность. Очень изобретательно он воспользовался имитационной и вариационной техникой, имеющей исключительное значение в его зрелых произведениях. Эпизодически полифонические приемы встречаются во многих номерах «Лунного Пьеро»⁴⁵. Необходимо упомянуть также о разделении всех партий, в том числе и голоса, на главные и сопровождающие. Как в Пяти пьесах для оркестра и «Ожидании», композитор выделяет «Н» и «N».

Особенно следует отметить, что канон в обращении (№ 17) и зеркальный канон (№ 18), а также пассакалья (№ 8) иллюстрируют уже, пусть только в зарождающемся виде, законы организации музыкального материала соглас-

но главным видам серии. И в додекафонию Шёнберга войдут закономерности контрапункта, причем трактованные им также в основном тематически. (Что касается применения собственно канона и канонических образований, то они будут занимать особое место в творчестве Веберна.)

Вместе с тем эти новые тенденции уживаются в «Лунном Пьеро» со старыми, традиционными. Такое сочетание останется очень характерным для композитора. Показательно, что в отношении ритма в мелодраме он даже более консервативен, в сравнении с «Ожиданием» и фортепианными пьесами ор. 19. Мы отмечали в «Пьеро» предельную индивидуализацию различных средств, но это почти совершенно не касалось области ритма: его переменность играет в произведении самую незначительную роль. В эпоху придания ритму доминирующего значения (вспомним Стравинского и Бартока) это особенно знаменательно. Данный факт еще раз доказывает, что Шёнберг, как он и говорил, стремился развивать музыкальный язык поступательным, эволюционным путем.

В отношении форм и жанров, за исключением № 12, в «Лунном Пьеро» композитор еще более традиционен и возвращается к доклассическим и романтическим прообразам, избегаемым им даже в предыдущих произведениях. Пассакалья — полифоническая форма — заимствована из музыки барокко; вальс (№ 5), серенада (№ 19) и баркарола (№ 20) — из романтической эпохи гомофонии. Эти названия даны самим композитором, хотя, конечно, жанровые параллели здесь самые общие: в вальсе — метр и ритм, в баркароле и серенаде, в основном, — фактура. Воплощение же в интонационных образах никак не ассоциируется с традиционным пониманием указанных жанров. Так и романтический лиризм отдельных партий при соединении вместе оттенков различного характера (скерцозности и певучести, плавности и отрывистости, разной динамики) воспринимается диссонантно. Для эстетического результата атональной музыки показательно, что резкость созвучий через некоторое время становится даже однообразным приемом.

И все же «Лунный Пьеро» — это высшее достижение экспрессионизма Шёнберга. Кроме технических нововведений данному произведению присущи и такие качества, которые являются его чисто художественными достоинствами, и именно их хочется отметить особо. В первую очередь — эмоциональную выразительность и детальное воплощение нюансов текста — приемы, типичные для романтической музыки, но несравнимо более утонченные и изощренные. Самые характерные примеры из области музыкальных средств и исполнительских приемов уже приводились; здесь отметим еще только один, особенно впечатляющий — чудесную «неоконченность» многих номеров, затухание на *pp*.

Не только новаторство, но и высокая художественная ценность этого произведения состоит в том, что: 1) при каждом новом прослушивании оно все больше захватывает и впечатляет; 2) найденные в нем новые творческие приемы, в частности фактурные, кажутся буквально неисчерпаемыми. «Лунный Пьеро» оказал непосредственное влияние на возникновение «Трех поэзий из японской лирики» Стравинского и «Трех поэм из Малларме» Равеля. Оба эти произведения были написаны в 1913 г., и известно, что Стравинский познакомился с «Лунным Пьеро» сразу после его создания (1912), а через посредничество Стравинского — также и Равель. Общность их произведений заключается в экономии средств, в индивидуализированной трактовке отдельных инструментов. Они даже более утонченные, чем «Пьеро». Но только у Равеля новаторство коснулось гармонической сферы — его «Поэмы из Малларме» отличаются такой гармонической изысканностью и даже запланированной пропорциональностью в размещении отдельных звуков аккорда, что не могут идти в сравнение ни с каким другим его произведением. В то же время «Три поэзии из японской лирики» Стравинского целиком тональны.

Стравинский услышал «Лунного Пьеро» в декабре 1912 г. в концерте под управлением самого автора, и огромное впечатление от этого произведения, усиленное па-

рижским исполнением Д. Мийо в 1920–1921 гг., он сохранил на долгие годы. В своих «Диалогах» с Робертом Крафтом Стравинский пишет, в частности, следующее: «Истинное богатство “Лунного Пьеро” — звучание и материал, поскольку “Пьеро” является солнечным сплетением и “солью” музыки XX в. — было выше моего понимания, как было выше понимания всех нас в то время, и когда Булез писал, что я понял это сочинение на импрессионистический лад, он не был доброжелателен, но был прав. Тем не менее, я отдавал себе отчет в том, что это самое яркое предвидение будущего в моей жизни, хотя в такие моменты “будущее” никогда не бывает осознанной идеей и элементом умозаключений. Время не проходит, проходим только мы, и я теперь знаю не больше того, что знал тогда, поскольку качество моего знания другое, но я знал и понял силу этого человека и его музыки при встрече полстолетия назад... Трудно вспомнить впечатления через 45 лет; но я помню совершенно отчетливо, что инструментальная сторона “Лунного Пьеро” произвела на меня огромное впечатление. И под словом “инструментальная” я подразумеваю не просто инструментовку этой музыки, но всю контрапунктическую и полифоническую структуру этого блестящего инструментального шедевра» (7, с. 107, 102).

Один из известнейших представителей авангардизма, П. Булез полагает, что из трех знаменательных поисками произведений (т. е. также Стравинского и Равеля — см. с. 244) только «Лунный Пьеро» вел в будущее, к концепции додекафонной серии. С другой стороны, весьма показательно, что авангардисты не принимают это произведение как художественное целое и видят в нем лишь частичное новаторство. Причиной этого являются, конечно, его связи с традицией и, прежде всего, эмоциональность.

Хотя взгляды Булеза довольно существенно поменялись за 30-летие после смерти Шёнберга, и он стал исполнять в концертах «Лунного Пьеро» вместе со своим «Молотком без мастера», — все же новаторством «Пьеро» он считает только «Sprechstimme» (23, р. 330–343).

Как бы ни оценивали авангардисты «Лунного Пьеро», в наше время неоспоримым является тот факт, что его «экономия средств» стала одним из переломных моментов в музыке XX в. и первым предвестником пуантилизма. Индивидуализация отдельных элементов музыкального языка, если не считать неизвестных тогда пьес Веберна 1909 г., начинается именно с этого произведения.

Последним законченным атональным произведением Шёнберга были создававшиеся в течение 1913–1916 гг. Четыре оркестровые песни ор. 22 для голоса и оркестра: 1. «Серафита» (на текст Э. Даусона, в немецком переводе С. Георге); 2. «Все, ищущие тебя»; 3. «Сделай меня сторожем твоих просторов» (обе на сл. М. Рильке из его «Часослова») и 4. «Предчувствие» (из «Книги образов» того же поэта). Истоки этих текстов (в некоторой мере религиозного содержания), безусловно, романтические. В то же время с экспрессионизмом их связывает преобладающая в них пессимистичность и подчеркнутая напряженность настроения. Характерны в этом отношении слова в первой песне: «...и если в моем путешествии будет также полно темных бурь и боли» и окончание четвертой: «...и я совсем один среди великой грозы». Однако в словах последней — «я предчувствую приближающиеся бури» — можно заметить и устремленность в будущее.

Тексты песен настолько одноплановы, что трудно различимы не только по своему содержанию, но и по настроению. То же можно сказать и о музыке: в большой степени она лирична (конечно, в рамках атональности), как и поэтическая основа, но это и лишает ее возможности контрастирования. Если в «Лунном Пьеро» атональность отступала на дальний план благодаря разнообразию содержания и средств выразительности, то здесь только этот принцип организации материала воспринимается как новый.

Вокальная партия (альт) напевна, разворачивается в огромном диапазоне, но ее постоянная хроматизация и применение больших, резких интервалов приводят к впечатлению неустойчивости и однообразной напряженнос-

ти. Так же по-экспрессионистски неуравновешенны и другие средства — ритмика и, в особенности, гармония. В последней, как и в произведениях Шёнберга до «Пьеро», преобладают квартовые построения; встречаются многозвучные аккордовые наложения, «этажи» довольно колоритных диссонансов.

В отношении других особенностей музыкального языка также заметна последовательная эволюция композитора, его связь с предыдущими собственными достижениями. Гармоническое изложение преобладает в Четырех песнях, но в то же время партитура полифонизирована. В этом произведении можно говорить уже даже об определяемости гармонии горизонтальным мышлением. Фактура Песен состоит из множества гибких линий, полифонических и гармонических сочетаний, среди которых, как самая выразительная, вьется голос. Роль, которую Шёнберг придавал здесь полифонии, обнаруживается в точном обозначении им, так же, как в предыдущих атональных произведениях, вступлений тем (главной и второстепенной).

Специального разговора заслуживает оркестровая партитура. Необычна для сопровождения ее сгущенность, насыщенность. В каждой песне состав оркестра меняется, но все-таки он всегда очень большой (например, 24 скрипки, 12 виолончелей, 9 контрабасов, 6 кларнетов, 3 валторны, 1 басовая туба, литавры, тарелки, ксилофон, тамтам). В то же время оркестру Шёнберга, как и его гармонии в этом произведении, нельзя отказать в чисто колористических качествах. Особо новаторским было пространственное размещение исполнителей.

Кроме чисто музыкальных особенностей партитуры, интересен сам способ ее написания — нетранспонированный. Шёнберг назвал ее «упрощенной партитурой для изучения и дирижирования» и с тех пор именно таким образом записывал оркестровые голоса во всех своих симфонических сочинениях, даже додекафонных, сознательно стремясь к облегчению хотя бы их прочтения. Он сделал даже тесное изложение партитуры Четырех песен, наподобие клавира. Известно, что такую облегченность написания применяли позднее Прокофьев и Онеггер.

В 1915–1917 гг. Шёнберг работал над ораторией «Лестница Иакова». В создании этого произведения он был особенно заинтересован, ибо оно должно было выразить его религиозное мировоззрение, его убежденность в том, что «вера является единственным спасением для вовлеченного в войны и невзгоды человечества».

Такой аспект концепции «Лестницы Иакова» мог иметь особое значение для Шёнберга в период первой мировой войны. Однако более существенной является главная идея оратории, в разных ракурсах интересовавшая Шёнберга на протяжении всей его жизни. Это проблемы противоречия между мыслью и чувством, уверенностью и сомнением и, что особенно интересно, отношения личности и человеческой массы. С ними мы уже встречались в «Счастливой руке»; но если там они воплощались в наивной и внешне эффектной фабуле, то в дальнейшем творчестве Шёнберга обнаруживается тенденция к реализации философского замысла в статично-морализаторской манере. Это получило свое наиболее законченное и последовательное завершение в опере «Моисей и Аарон». «Лестница Иакова» является своеобразной подготовкой, необходимой ступенькой к ее написанию. Сам факт незавершенности оратории подтверждает ее роль экспериментальной базы. Сходна также основная драматургическая линия этих двух произведений — конфликт между идейным вожаком и массой. В «Лестнице Иакова» он воплощен в образах чтеца — Архангела Гавриила, призывающего идти вперед, не спрашивая, что за нами и перед нами, — и хора.

О важности «Лестницы Иакова» для композитора мы можем судить по тому факту, что, после отказа поэта Демеля написать либретто, он сам взялся за дело. Однако Шёнбергу не удалось завершить это произведение. Еще в 40-е гг. он показывал его текст Томасу Манну. Из слов самого автора мы знаем, что замысел «Лестницы Иакова» существовал уже в 1912 г. (45, р. 102)⁴⁶. По первоначальному плану это должна была быть трехчастная оратория (Шёнберг называл ее также симфонией) с «Лестницей Иакова» как финалом трилогии. Последняя часть оказалась

единственной завершенной и стала самостоятельным произведением. Работу над ней, прерванную из-за воинской службы, композитор возобновил в 1922 г., но вскоре опять вынужден был приостановить. Еще за две недели до смерти он просил своего ученика Карла Ранкля, чтобы тот, зная его другие сценические произведения, завершил «Лестницу Иакова» (50)⁴⁷. Поскольку Ранкль отказался, эту просьбу Шёнберга выполнил в 1955 г. другой его ученик — В. Циллиг, и первое исполнение «Лестницы Иакова» в его редакции состоялось в Вене 16/VI 1961 г.

Причиной такой продолжительной работы была, вероятно, не совсем ясная идейная и сюжетная концепция произведения, а также тот факт, что «Лестница Иакова» писалась в стиле «Ожидания» и «Счастливой руки», то есть атональных произведений Шёнберга, а уже в самом начале работы над ней композитор находился на подступах к додекафонии. В сравнении с вариантом 1917 г., в 1950-м композитор уменьшил гигантский оркестр и хор⁴⁸ и ввел в «Лестницу Иакова» часть неоконченной симфонии. Сольные вокальные партии он оставил без изменений. Именно персонажи оратории иллюстрируют мистичность замысла. «Лестница Иакова», основанная на драматическом сне Иакова о небесной лестнице воскресших душ, — это аллегорическое воплощение вереницы душ: от наиболее привязанных к земле — рационалистов, малодушных, сомневающих, циников, лукавых, журналистов (!) и нечистых — до ближе всех к небу стоящих демонов, гениев, звезд, богов и ангелов.

Из тринадцати солистов особенно выделяются: архангел Гавриил (певец или речитатор), соответствующий Евангелисту в классической оратории; Борющийся («Sprechstimme») и Избранный (баритон), Юродивый, Подстрекатель и Монах (тенора), а также пришельцы из потустороннего мира. Кроме мужских, есть только один женский голос — Умирающая. Интересно отметить, что прием «Sprechstimme» распространяется и на партии хора (в оратории два шестиголосных хора), даже при двенадцатиголосных соединениях! В этом смысле оратория близка также «Мо-

исею и Аарону». Вообще, в музыкальном языке «Лестницы Иакова» не меньше предпосылок к опере, которая будет написана позже, чем в ее драматургии.

Шёнберг предполагал использовать в «Лестнице Иакова» также многие новшества, касающиеся условий исполнения, связанные с акустическими возможностями концертных залов. При этом он не только отталкивался от практики размещения источников звука в различных пунктах, как это имело место в хоровом искусстве XVI в. или Реквиеме Берлиоза. Формируя в 1921 г. окончательный замысел оратории, он внес в рукопись специальное примечание, в котором требовал постепенного присоединения к солистам и хору на эстраде размещенных в некотором отдалении оркестров и хоров, «излучения» музыки со всех сторон зала. Он ввел даже специальные термины «Fernchöre» и «Fernorchester» — отдаленные, то есть звучащие издали хоры и оркестры.

При этом он хотел, чтобы звучание отдельных ансамблей соединялось при помощи микрофонов, а звук в отдаленных местах зала усиливался громкоговорителями. Такое введение на заре распространения радиотехники различных источников звука, рассеянных в разных частях аудитории, предвосхищает столь широко сегодня используемые возможности электроакустических средств. У Шёнберга это связано, очевидно, с его идеей театра будущего и является еще одним свидетельством усиливающегося у него гражданского чувства, стремления «вещать» своими произведениями.

В. Циллигу удалось умело объединить в одно целое наброски и неоконченные фрагменты партитуры оратории. В результате «Лестница Иакова» стала одним из наиболее показательных образцов творчества Шёнберга, сочетающим его новаторские устремления, начиная с тональных опусов и вплоть до додекафонных, не только в области многоплановости партитуры, полифонизации гармонии, но даже и пространственных, стереофонических звуковых эффектов. В отношении самого характера музыки это произведение также типично для Шёнберга. Эмоциональная

выразительность оратории достигает большой драматической силы. Однако такими чертами обладала уже законченная «Лестница Иакова»⁴⁹. В 1917 г. был издан только ее текст, который включал и метафизический по направленности содержания «Танец смерти принципов».

Наброски музыки к «Лестнице Иакова» остались единственным, что Шёнберг написал как композитор вплоть до 1923 г. Они и завершают атональный период его творчества.

¹ Показательно, однако, что в первые послевоенные годы, в период становления фашизма в Германии, даже С. Георге отступился от своих националистических позиций, которые, очевидно, обуславливались у него приверженностью к монархии. Мало того: его поэзия со временем становилась даже символом сопротивления фашизму. Немецкий журналист Карл Ридль специально подчеркивает, что полковник Клаус Штауфенберг, совершивший покушение на Гитлера в июле 1944 г., с 1923 г. находился под влиянием личности и поэзии Георге, а в период второй мировой войны использовал его стихотворения для привлечения участников движения Сопротивления. Действительно, даже представители немецкой интеллигенции, сотрудничавшие с нацистами, возмущались пренебрежительным и утилитарным отношением фашистов к искусству. Отсюда их восторженное отношение к Георге, гласившему, что поэзия является фундаментом интеллектуальной жизни народа. Даже стихотворение Георге об Антихристе относили к Гитлеру.

² Интересно, что известный итальянский композитор Луиджи Ноно отмечал влияние «динамизации экспрессии» «Счастливой руки» на «антистатичный» театр Мейерхольда. Правда, это довольно бездоказательное утверждение, поскольку Ноно опирался на работу Г.Ф. Миллера, опубликованную в 1927 г., а первая постановка «Счастливой руки» была осуществлена только в 1924-м, и вряд ли была известна выдающемуся русскому режиссеру. Кроме того, смысл театра Мейерхольда характеризуется в ней если не совсем извращенно, то, по крайней мере, односторонне, — как возникающий «не из образа, атмосферы, диалога или игры света, а из движения, из моторного символизма». Верно лишь признание Ноно за музыкальным театром действенной, обновляющей роли.

³ Хотя, между прочим, очень любил читать Бальзака.

⁴ По некоторым источникам — в 1911 г., в окрестностях Мюнхена.

⁵ П. Булез в своем эссе «Кандинский и Шёнберг» констатирует, что оба они демонстрируют в своем творчестве важную и решающую освободительную силу, ибо эмансипация тональности параллельна эмансипации объекта и субъекта. Оба внесли прогрессивные идеи в теорию и

практику их искусств. Одинаково ослепительны и великолепны «Ожидание», «Счастливая рука» и картины Кандинского того времени. Оба выработали правила после блестящих импровизаций (23, р. 344–345).

⁶ В 1919 г. Ганс Пфифнер опубликовал брошюру «Опасность футуризма», в которой проводил аналогию между «атональным хаосом» и большевизмом. Шёнберг ответил статьей «Ложная тревога».

⁷ Впервые его определение дал Э. Кшенек в 1937 г. в своей работе «О новой музыке» (36).

⁸ Кстати, Шёнберг относился по крайней мере скептически к философии Адорно. Следует также согласиться с утверждением, что он сознательно не искал в своих сочинениях связей с экспрессионистскими тенденциями, ибо для него самым важным являлось творчество; активность Шёнберга была обращена на себя и небольшой круг друзей и учеников, на профессиональные, а также бытовые вопросы (48, S. 75–94).

⁹ Письма от 19/II 1910 г. президенту Академии музыки и изобразительных искусств в Вене, от 7/III 1910 г. директору Universal Edition.

¹⁰ Самое большое возмущение венцев вызвал концерт 31/III 1913 г., в котором прозвучали: Камерная симфония ор. 9 Шёнберга, две оркестровые песни Берга, Пьесы для оркестра ор. 6 Веберна, «Песни об умерших детях» Малера.

¹¹ К открытию Общества в 1919 г. А. Казелла и М. Равель сыграли в честь Шёнберга на двух роялях равелевский Вальс.

¹² Письмо от 18/VI 1930 г. в редакцию Deutsche Allgemeine Zeitung.

¹³ Письмо В. Кандинскому от 20/VII 1922 г.

¹⁴ В статье «Шёнберг нелюбимый» он пишет: «В случае Шёнберга я до сих пор пленен кратким, но важным периодом, хотя спешу добавить, что он включает почти все главные открытия двадцатого века, влияние которых на музыку невозможно отрицать» (23, р. 325). П. Булез особенно выделяет «Лунного Пьеро», «Счастливую руку», «Ожидание»; значение последнего произведения сравнивает с «Весной священной» Стравинского (42, р. 268).

¹⁵ Письмо от 15/III 1948 г.

¹⁶ Из «Образцов для начинающих сочинение» («Models for beginners»).

¹⁷ Письмо в президиум Академии музыки в Вене, весна 1910 г.

¹⁸ См. раздел «Облик А. Шёнберга».

¹⁹ Письмо В. Кандинскому от 20/VII 1922 г.

²⁰ Интересно, что афоризм, возникший как форма обобщенного, законченного, лаконичного и отточенного выражения мысли в литературе Возрождения, стал опять модным у Шопенгауэра и Ницше. Хотя невозможно проводить прямые аналогии между их поэтическими афоризмами и миниатюрами Шёнберга, нельзя забывать о большой популярности этих философов и возможности определенных параллелей настроения в их стихах и пьесах композитора.

²¹ Эта пьеса возникла под влиянием известия о смерти Г. Малера. Д. Ньюлин приписывает ей точную программу: отображение дождливого дня и луча солнца в момент опускания гроба, грустные воспоминания о прошлом и нежный звук колоколов. (39, S. 244).

²² Одно время Шёнберг допускал следующее программное толкование: перемена аккорда отражала меняющиеся краски при восходе солнца над озером (39, S. 244).

²³ Письмо дирижеру Ф. Штидри от 31/VIII 1940 г.

²⁴ Письмо А. Цемлинскому от 12/II 1923 г.

²⁵ Мария Паппенхайм (1882–1966), тогда студентка медицины, находилась под влиянием фрейдовского психоанализа. Впоследствии увлеклась коммунистическими идеями (роман «Серый мужчина», сборник стихов).

²⁶ Письмо интенданту берлинской оперы Э. Легалю от 14/IV 1930 г.

²⁷ Сюжетная сторона «Счастливой руки» вызывает некоторые параллели с творчеством очень популярного на рубеже веков англо-американского писателя Генри Джеймса. Таков мотив утерянной рукописи, повторяющийся в нескольких произведениях Джеймса, и главное, атмосфера ожидания катастрофы, воплощенная в символическом диком звере, готовящемся к прыжку на человека. Этот зверь вызывает также ассоциации с метерлинковским или стринберговским символом вампира, вонзающегося в затылок жертвы.

Что касается общей концепции произведения, то, поскольку классическая экспрессионистская драма еще тогда не существовала, весьма вероятно, что Шёнберг находился под влиянием экспериментальных сценических опытов В. Кандинского и О. Кокошки — своих друзей-художников, принимавших, кстати, участие в оформлении «Счастливой руки». «Мистическая женщина» близка прообразам Ф. Ведекинда.

²⁸ Г. Штуккеншмидт считает это произведение автобиографичным в том смысле, что «гений теряет в жизни то, что получает в творчестве». Сам Шёнберг в статье «Счастливая рука» пишет об определенном пессимизме концепции: «Счастливая рука, не соблюдающая того, что она обещает» (57, S. 288).

²⁹ Письмо камерному певцу Фрицу Зооту от 18/XI 1913 г.

³⁰ Шёнберг определяет преимущество символа перед действительностью: Мужчина не обращает внимания на то, что Женщина ушла. «Он имеет ее на своей руке, на которую непрерывно смотрит» (татуировка). См. статью «Die glückliche Hand» (57, S. 288).

³¹ Письмо интенданту Берлинской оперы Э. Легалю от 14/IV 1930 г.

³² Знаменательна эволюция отношения к «Ожиданию» и «Счастливой руке»: в 1980-е гг. они были поставлены на сцене «La Scala».

³³ Этот же текст использовал композитор Й. Маркс.

³⁴ Интересно привести мнение специалиста по фонетике В. Хайница (31). Он считает, что шёнберговское объяснение процессов, происходящих при разговоре и пении, является ненаучным.

³⁵ См. партитуру «Лунного Пьеро», Universal Edition, 1914 г.

³⁶ Письмо от 15/IV 1931 г.

³⁷ Как записал Шёнберг в своем дневнике, «Лунный Пьеро» возник по инициативе А. Цеме и по ее заказу, она же предложила костюм Пьеро. Ее предложение оказалось очень созвучным настроению композитора: «...читал предисловие, просмотрел стихи, воодушевлен. Блестящая идея, совсем в моем духе. Сделал бы это также без гонорара».

³⁸ Письмо композитору Э. Варезу от 23/X 1922 г.

³⁹ Письмо А. Цемлинскому от 9/X 1915 г. Этот концерт 24/II 1913 г. пражские газеты назвали самым скандальным в истории города.

⁴⁰ Письмо певице Марии Фройнд от 30/XII 1922 г.

⁴¹ У фортепиано — в субконтроктаве; голосу же композитор предлагает спеть на слове «молча» по возможности низкие (но не точные!) звуки — e—g—es в большой октаве!

⁴² Г. Штуккеншмидт полагает, что зеркальный канон точно отражает текст: Пьеро оглядывается, ища на своей спине пятно. Музыковед ссылается при этом на автопортрет Шёнберга, рисованный со спины.

Контрапунктичность «Лунного пятна» стала предметом анекдота о Шёнберге. По словам Эйслера, приведшего его в специальном издании к 50-летию Шёнберга (19), автор сам шутил по поводу исключительной строгости этого контрапункта: консонансы здесь встречаются только как проходящие или на слабой доле такта.

⁴³ Д. Ньюлин замечает, что идея обновления камерной музыки берет свое начало в брамсовских ансамблях для деревянных духовых инструментов (39, S. 253).

⁴⁴ Разрядка Шёнберга (58, раздел XII).

⁴⁵ А. Берг сравнивал стиль «Лунного Пьеро» и музыку И.С. Баха с точки зрения техники письма.

⁴⁶ Письмо Р. Демелю от 13/XII 1912 г.

⁴⁷ Письмо от 27/VI 1951 г.

⁴⁸ Оркестр, согласно первоначальному замыслу, должен был включать около 250 исполнителей (по 20 флейт и гобоев и т. д.), хор — 720 человек и 13 солистов.

⁴⁹ И. Стравинский пишет в «Диалогах»: «В настоящее время “Лестница Иакова” меня разочаровывает, и я нахожу, что интонируемая речитация ее хоров хуже, чем в начале “Счастливой руки”, которая действительно так поразительна, что лишает оригинальности не только “Лестницу Иакова”, но даже такое позднейшее сочинение, как “Le Visage Nuptial” Булеза» (7, с. 103).



ДОДЕКАФОННЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Глава 4. (1923—1951)

Военные и послевоенные годы Шёнберг вынужден был провести в возненавиденной им Австрии. Он пережил разруху, наступившую после распада Австро-Венгрии, голод и нужду, был свидетелем роста революционного движения, возникшего под влиянием Советской России, и его поражения, наконец, перехода осенью 1920 г. государственного управления в руки правых партий, которые сразу взяли курс на фашизацию страны. В первой половине 1922 г. значительно обострился экономический и финансовый кризис, сопровождавшийся инфляцией и вызвавший демонстрации рабочих и их кровавые столкновения с полицией.

Поэтому Шёнберг считал свой переезд в Берлин в 1925 г. счастливым событием. Однако годы, проведенные там, последние для него в Европе, оказались началом наиболее мрачного периода в истории Германии.

Годы Веймарской республики (1918—1933) были наполнены бурными политическими событиями. Поражение Ноябрьской революции 1918 г. привело к очень сложной политической и экономической обстановке в стране, с течением времени все усугублявшейся. Инфляция, затронувшая Австрию, в Германии была еще более продолжительным и чреватым последствиями явлением; неуплата репарационных платежей привела к оккупации Рура и Рейнской области. Народ голодал, к тому же начались репрессии, свирепствовал полицейский режим. Все это уже к осени 1923 г. вновь привело к возникновению критической ситуации, к массовым забастовкам и восстаниям, приостановившим развитие страны.

новленным еще более жесткими мерами, в том числе вооруженными расправами над рабочими. Наконец, тогда же в Мюнхене произошла первая, пока неудавшаяся попытка произвести фашистский переворот.

В последующие годы, примерно пятилетие после переезда Шёнберга в Берлин, обстановка в Германии — по крайней мере, жизненные, бытовые условия внешне улучшились. Сказалась американская помощь. Культурная жизнь возрождалась, бурно развивалось искусство. По-видимому, именно эти показные признаки благополучия привлекли на первых порах композитора, удрученного материальными затруднениями и прозябанием искусства в послевоенной Австрии.

Однако временная стабилизация 1924–1929 гг. в Германии имела еще более шаткую основу, чем в других странах Запада. Осенью 1929 г. наступил жесточайший экономический кризис. К середине 1932 г. число безработных достигло семи миллионов. В стране постепенно укреплялись позиции национал-социализма.

Шёнберга не было в Германии до 1925 г. и впоследствии он также не проявлял непосредственного интереса к политической жизни страны. Но укреплявшиеся ростки фашизма он видел очень ясно. Теперь получила еще большее обоснование и твердую почву его склонность к подчеркиванию темных сторон жизни, неверие в возможность благополучного исхода, общественный прогресс. Современные события и их катастрофический разворот получили отражение не только в его высказываниях, но и в творчестве. В центральном опусе этого периода — опере «Моисей и Аарон» — философский замысел обусловлен идеалистическим пессимизмом мировоззрения автора. Разобраться в сложной ситуации Шёнбергу было нелегко.

В блужданиях и поисках представителей интеллигенции обнаружили и новаторские устремления. Особенно характерным явлением стало переплетение модернистских тенденций с идеей восстановления прошлого. Так возникают неоклассицизм, архаика, неореализм. Конечно, различные проявления неотрадиционализма — это лишь мни-

мое возвращение к старому искусству и к реальному миру. Показательно, что даже наиболее «левые» художественные течения несли в себе не только идею отрицания прошлого, но и жажду возвращения к нему.

Таким образом, творческая эволюция Шёнберга от крайнего радикализма к возвращению некоторых закономерностей традиционного искусства отнюдь не исключительна, а, напротив, скорее типична для своего времени. Не у него одного бунт против канонов и догм переходит в желание вернуться к прочным устоям и порядкам прошлого в надежде избавиться таким путем от губительного духа терзаний и сомнений.

В то же время нужно учитывать, что как анархические тенденции модернистских течений, так и устремленность к прошлому по-разному проявились у отдельных художников в зависимости от их мировоззрения. Упомянем тех, кто тесно общался с Шёнбергом. Так, интерес Стефана Георге к прошлому отражал его тоску по тем временам, когда «раб был рабом, а господин господином». Несравнимо более глубоко и далеко не прямолинейно ставятся эти проблемы Томасом Манном и именно в тех его произведениях, которые были близки Шёнбергу, затрагивали его личное отношение к искусству и обществу — в «Докторе Фаустусе» и «Волшебной горе».

Решение вопросов в области эстетики искусства соприкасалось с философскими течениями этого времени. Немецкая философия 1910–1930 гг. отнюдь не ограничивалась идеализмом; напротив, материалистические теории завоевывали все новые позиции и, укрепившись прежде всего в области бурно развивающегося естествознания, в сфере искусства определили в произведениях революционно настроенных художников господство критического реализма. С другой стороны, вместе с наступлением политической реакции на Западе постепенно входили в моду более пессимистические, субъективистские и иррациональные теории. В Германии они находили особенно благодатную почву. Вместе с возрождением ницшеанства, фрейдизма возникали такие новые учения, как экзистенциализм, или, например, те-

ория «отмирания культуры Запада» О. Шпенглера, модную книгу которого «Закат Европы» резко раскритиковал Томас Манн в своей статье 1924 г. «Об учении Шпенглера».

Шёнберг никогда не увлекался философскими теориями, проповедующими отрыв от общества и его проблем; всегда живо интересуясь тем, что приносила жизнь, он именно с 30-х гг. стал в своих произведениях непосредственно откликаться на ее запросы.

У самых выдающихся представителей искусства дух времени отразился в отчужденности от жизни, в поисках ухода от нее. В литературе наступило отрицание устоявшихся эстетических канонов, вместо которых возникали новые. Наибольший след оставили дадаизм, «релятивизм времени» М. Пруста, «поток сознания» Дж. Джойса, сюрреализм, возглавляемый психиатром и поэтом А. Бретоном. Сильное влияние сюрреализма испытали Луи Арагон, Поль Элюар, Пикассо. Примыкали к этому течению Гарсиа Лорка, Пабло Неруда.

В те же 20-е гг. писатели-реалисты создают ряд социально-психологических, сатирических и антивоенных полотен. В Германии к наиболее выдающимся такого рода явлениям принадлежат трилогия Г. Манна «Империя», гротескные пьесы Б. Брехта и поэмы Й. Бехера. В это время Т. Манн завершил свой лучший критический роман «Будденброки», сразу после войны написал «Волшебную гору», а затем антифашистскую новеллу «Марио и волшебник». Некоторые выдающиеся немецкие писатели, в частности Г. Манн, становятся активными антифашистскими деятелями. В 1924 г. Г. Гауптман написал предисловие к антивоенным литографиям К. Кольвиц.

Крайне левое крыло в немецкой литературе того времени представляли Ф. Вольф, Г. Фаллада, А. Зегерс, Й. Бехер.

Однако значительно чаще, даже у критически настроенных западноевропейских художников той эпохи, силы добра выступали от имени идеалов прошлого — в мрачной атмосфере близящегося фашизма немецкие писатели были трагически бессильны. Э.М. Ремарк в напугавшем антивоенном романе «На западном фронте без перемен»

закрепил ощущение безнадежности, бессилия. С. Цвейг тревогу о страшном грядущем бедствии предпочитал изображать в «царстве духа». Только в романах Л. Фейхтвангера постепенно стала критически отражаться немецкая действительность.

Существовала в то время и официальная литература, лакировавшая действительность, утверждавшая существующее положение вещей. Особенно большой успех имели захлестнувшие Германию 20-х гг. биографические и сентиментально-развлекательные романы.

В изобразительном искусстве складываются направления, для которых характерна последовательная деформация образа, а затем и прямой отказ от всякой образности. В живописи это обнаружилось в произвольном конструировании отвлеченных схематических композиций, в стремлении к «свободному формотворчеству», к так называемому «творению новых реальностей». После кубизма, футуризма, дадаизма в 20-е гг. сложились абстракционизм и сюрреализм. Более поздние художественные течения в основном также опирались на традиции 10-х и 20-х гг.

Таковым было и течение «новая вещность», получившее особенно широкое распространение в Германии и Австрии 20–30-х гг., как и близкий ему французский неоклассицизм. Эти направления, отталкивающиеся от одной из разновидностей кубизма Пикассо и Брака 1908–1909 гг., не случайно были официально признанными. Реставрация в них предметных форм старого искусства порой выступала как видимость доступных массам форм художественного творчества. В такого типа псевдореализм они превратились прежде всего в фашистской Германии и Италии. Художники этого направления стремились отойти от смутно-анархического бунтарства, нигилизма и лихорадочно-смятенной нервозности, присущих, к примеру, экспрессионизму. В то же время в субъективном бунте художников-экспрессионистов все же ощущалось искреннее осуждение удушающе пошлой мещанской атмосферы. Изображаемые экспрессионистами душевные кризисы и надломы отражали внутренний распад современного общества.

Большинство художников-абстракционистов после 20-х гг. явно стремилось к «эстетическому» утверждению сложившегося социального уклада жизни, к уходу искусства от хотя бы косвенной связи с основными противоречиями жизни. Целью искусства стало развлекать или же щекотать нервы. Абстракционизм в основном лишился тех стимулов к новаторству, которые были присущи ему до первой мировой войны. В произведениях Кандинского, Купки и Делонэ прежних лет сконцентрировались наиболее яркие особенности этого течения. В 20-е гг. произведения художников-абстракционистов стали приобретать все более умозрительные формы. Показательно, что интерес публики к таким произведениям после временного бурного ажиотажа почти совершенно упал. Это же будет наблюдаться и в области музыки.

У Шёнберга мы не замечаем интереса к новейшим направлениям живописи. Он не только уже сам не писал в то время картин, но и не увлекался современным творчеством своего давнишнего приятеля Кандинского, хотя тот и усиленно пропагандировался в 20-е гг. берлинским центром изобразительного искусства — Баухаузом. Близок Шёнбергу в его «рационалистический» период творчества был только выдающийся представитель функционализма и рационализма в австрийской архитектуре Адольф Лоос (1870–1933).

Художники и архитекторы — Кэте Кольвиц, Георг Гросс, Джон Хартфильд, — как и прежде творили в реалистической манере. Изобретенный Хартфильдом (Хельмутом Херцфельде) фотомонтаж, острота тематики и манеры рисунков Гросса исключительны по силе и прямоте воздействия. Но именно эта ясная, недвусмысленная, более откровенная, чем в других видах искусства, форма изображения отрицательных сторон действительности и призыв к борьбе стали причиной особых гонений упомянутых художников со стороны правящих кругов. Сфера влияния революционной реалистической живописи была ограничена радикальной рабочей и интеллигентской средой, отпугивала «колеблющихся». Но разница между преды-

дущими эпохами и новым временем, наступившим после первой мировой войны, состояла, в частности, в том, что противоречия в искусстве перестали ограничиваться разногласиями художественных направлений, а решительно перешагнули в область общественной и социальной жизни.

Еще во время революции в Германии, в ноябре 1919 г., радикально настроенными художниками и архитекторами была основана «Ноябрьская группа», действовавшая вплоть до 1928 г. Вскоре к ней присоединились писатели, а затем и музыканты. Большинство из них были непосредственными участниками революции 1918 г. Среди членов этой группы, кроме художников, нужно прежде всего назвать публициста и критика Франца Меринга, поэта Эриха Мюзама — участника революционной борьбы в Баварии, погибшего в 1934 г. в концлагере. Но были и молодые, такие как поэт и драматург Иоганнес Бехер и Бертольд Брехт, сыгравшие в последующие годы важную роль в становлении демократической немецкой культуры. Из радикально настроенных музыкантов следует в первую очередь назвать Ганса Эйслера, еще в юношеские годы примкнувшего к социалистической партии.

Бурная политическая жизнь Германии, напряженная борьба между партиями содействовали активизации культурной жизни. Берлин кипел, пестрел диаметрально противоположными мероприятиями — от кричащих цирковых феерий и завоевывающих европейский рынок американских «герлс», джаз-бандов и т. п. до театральных спектаклей режиссеров-экспериментаторов, концертов серьезной музыки, философских диспутов и лекций.

В 1928 г. был создан Союз пролетарских революционных писателей Германии, его председателем стал И. Бехер. Несмотря на тяжелые цензурные условия, регулярно с 1918 по 1933 гг. выходила газета «Роте фане» — центральный орган компартии (в дальнейшем она выпускалась нелегально). Издавались журналы «Симплициссимус» и «Вельтбюне», посвященные социально ориентированному искусству.

В 1928 г. была основана также Ассоциация революционных художников. В нее вошли, прежде всего, Отто

Нагель и Джон Хартфильд; плакаты и фотомонтажи последнего стали сильнейшим оружием в борьбе с фашизмом. Г. Гросс и О. Дикс создали именно в эти годы свои самые известные произведения. Жизнь берлинских рабочих изображал Ганс Балушек; К. Кольвиц со все большей силой убедительности отражала в своих картинах тяготы и страдания простых людей и, по словам А.В. Луначарского, поменяла свою манеру утрированного реализма на чисто плакатные, агитационные приемы. Она не случайно обратилась в эти годы еще и к скульптуре. Выставки устраивались во всевозможных местах, даже в берлинских магазинах — их посещали тысячи людей. Обстановку 20-х гг. в Германии, до наступления фашизма, точно определил революционный поэт И. Бехер, говоря о появлении масс вместо публики, о том, что здесь «впервые дышали атмосферой бури».

Демократическое культурное движение было настолько всеобъемлющим, что и Шёнберг не смог от него отмежеваться. В Австрии в начале 20-х гг. он общался с режиссером Максом Рейнгардтом. Оказавшись еще до Шёнберга в Берлине, он поддерживал свою репутацию бунтаря и новатора интересом к самым современным пьесам. Здесь же работал убежденнейший экспрессионист и одновременно экспериментатор режиссер Л. Есснер.

Учеником Шёнберга стал к концу второго десятилетия Ганс Эйслер, уже тогда автор оратории «Против войны». В 1924 г. он начал дирижировать рабочими хорами в Вене, а в 1925-м, так же как и Шёнберг, переехал в Берлин и впоследствии эмигрировал оттуда в одно время со своим учителем. Сразу по прибытии в Берлин Эйслер возглавил группу молодых композиторов, активно участвовавших в рабочей музыкальной самодеятельности. По роду своей деятельности он был связан с левыми представителями немецкой культуры — писателями Бертольдом Брехтом, Эрихом Вайнертом, Францом Вольфом, актером и певцом Эрнстом Бушем. Сатирические антифашистские песни Эйслера исполнялись, прежде всего, в рабочей аудитории.

Другой близкий знакомый Шёнберга, дирижер Герман Шерхен, под влиянием революции в России, где он побывал в плену, также перешел на «левые» позиции — стал сотрудничать с рабочими хорами, разучивая с ними революционные песни. Хотя Шерхен, как и Эйслер, отделились в то время от нововенской школы и Шёнберг осуждал их деятельность, — от действительности невозможно было уйти. Шёнберг получал самую непосредственную информацию о рабочем движении своих учеников, и не только от Эйслера — даже самый близкий ему ученик Веберн на протяжении всей своей жизни руководил рабочими хоровыми коллективами, в этой же среде работал другой его ученик, Карл Ранкль, в судьбе которого Шёнберг принимал горячее участие именно в те годы.

Художник, проявляющий живой интерес к событиям, происходящим в Германии, не мог избежать влияния общественной жизни. Другое дело, что не все деятели искусства пошли одним путем. Если Шёнберг лишь косвенно или эпизодически примыкал к демократическому движению (вспомним о его работе с хором металлургов в годы молодости), то многие талантливые представители немецкого искусства связали себя с ним на всю жизнь, подчиняя ему достижения и художественные приемы модернистских направлений, с которыми они соприкасались ранее. Это имеет отношение и к Эйслеру, и ко многим деятелям немецкого искусства, театра, литературы. В их числе можно назвать Б. Брехта, Э. Пискатора, Ф. Вольфа и мн. др.

Эрвин Пискатор, известный режиссер-экспериментатор, связал себя с революционным движением Германии настолько прочно, что в 1920 г. стал руководителем первого Пролетарского театра в Берлине. Этот театр назывался «объединением классово сознательных рабочих и художников», не имел постоянного пристанища — представления устраивались в пивных или танцевальных залах рабочих районов Берлина. «Агитпропколлективы» стали вообще наиболее распространенной формой пропаганды искусства в немецкой рабочей среде. Возникшие под влиянием советских агитпроптеатров, они преследовались

полицией и прессой, поэтому им приходилось выступать порой даже на улице и во дворах. Для таких театров писали пьесы Ф. Вольф, Б. Брехт, в их работе участвовали Г. Эйслер, Э. Буш. Деятельность этих коллективов, среди которых самыми известными были «Красная блуза», «Красные кузнецы», «Аларм», оказала большое влияние на немецкий профессиональный театр. Если учесть, что тематика их представлений была направлена против наступающего фашизма и продажности партий (в частности, социал-демократической) и что важнейшим элементом их спектаклей были музыкальные номера, то осведомленность Шёнберга о творческой деятельности этих театров не оставляет сомнений.

Музыка играла главенствующую роль и в других революционных представлениях, как, например, массовых действиях на открытом воздухе, возродивших традиции французской революции 1789 г. На лейпцигском велодроме в 1920–1921 гг. было показано два таких массовых действия — «Спартак» и «Бедный Конрад» (Ф. Вольфа), свидетелями которых оказались 100 тысяч зрителей. Самих участников было несколько сот человек. Поскольку эти представления игрались без текста — опирались на пантомиму и движение, то песни имели в них, разумеется, очень важное значение.

Спектакли-плакаты ставил также Пискатор, все с большим вниманием относившийся к искусству Советской России. Особый интерес не только среди революционно настроенных рабочих, но и «нейтральных» гостей вызвала пьеса «День России» венгерского эмигранта Л. Барты, призывавшая к солидарности с Советской Россией. К этому же направлению и жанру «обозрения» принадлежала пьеса «Против белого террора». После закрытия полицией Пролетарского театра в 1921 г. Пискатор ставил в берлинском Центральном театре пьесы Горького и Р. Роллана. Впоследствии он нашел новые формы воздействия на публику и даже расширил ее круг до мещанской среды, воспользовавшись приемами кабаре и ревю. Его революционное кабаре «Красный балаган» было создано как сред-

ство привлечения избирателей во время предвыборной кампании 1924 г. Однако разыгранные здесь «политические обзоры» опирались на многие новые постановочные приемы, среди которых назовем кинокадры, цирковые аттракционы, джаз, политические речи. Среди компонентов спектакля важное место занимала музыка. Увертюра целиком строилась на массовых песнях; музыка иллюстрировала основные моменты в разворачивании действия. Впоследствии Пискатор продолжил свою деятельность в «Народном театре», известном давними демократическими традициями, а с 1927 г. в собственном театре, который после трехлетних скитаний нашел пристанище в рабочем районе Берлина. И хотя власти Пискатора постоянно преследовали, а театр часто закрывали, тем не менее он постоянно ставил антиимпериалистические и антивоенные пьесы современных драматургов: Толлера, Меринга, Вольфа, Билль-Белоцерковского, Глебова и др. Автором музыки к спектаклям часто был Эйслер. Постановки Пискатора, одного из наиболее талантливых немецких режиссеров XX в., всегда вызывали большой интерес, причем не только новизной репертуара и новаторскими сценическими приемами. Пожалуй, публику еще более шокировали и в то же время интриговали осовремененные им классические пьесы, как, например, поставленные в 1926 г. в Государственном театре «Разбойники» Шиллера в современных костюмах и с явным коммунистическим (!) подтекстом.

Среди постановочных нововведений Пискатора немало применяющихся по сегодняшний день. Шёнберга, познакомившегося с театром Пискатора еще в годы юности, они должны были обязательно привлечь. Таковы включаемые в ткань пьесы дискуссии с публикой по социальным проблемам; использование проекций статистических таблиц, лозунгов; фотомонтаж; разворачивание действия одновременно на нескольких площадках; сценические конструкции типа сегментной сцены, движущихся дорожек и т. д. Некоторые из этих нововведений, а именно система геометрического расчленения сцены и освещение прожек-

торами, принадлежали экспрессионисту Эсснеру. В нравоучительно-этических театральных произведениях Шёнберга — операх «С сегодня на завтра» и в особенности «Моисее и Аароне» нашли отзвук отдельные новаторские постановочные эффекты, хотя их цель воздействия на слушателей и общественная направленность совершенно иные.

Влияние режиссерского опыта Пискатора сказалось и в нововозникших театрах типа агитпропколлективов — «Молодой народной сцены», «Театра молодых актеров» и др. Последней постановкой Пискатора, получившей широчайший резонанс, было «Историческое обозрение 1914–1919 гг. в 24 сценах с фильмами-интермедиями “Вопреки всему!”» — по тексту последней статьи К. Либкнехта для «Роте фане». Этот спектакль (к X съезду КПГ в 1925 г.), основанный на документальных данных событий немецкой революции, исполнялся профессиональными актерами нескольких берлинских театров и участниками многих драматических и певческих рабочих объединений. Огромное здание театра-цирка Рейнгадта, где он ставился, было очень популярным среди берлинцев. В условиях фашизации страны подобные постановки в дальнейшем стали невозможными.

В 1927 г. с Пискатором сотрудничал Брехт, роль которого в становлении современного реалистического искусства особенно весома. Тесно связав себя с рабочим движением Германии, Брехт, как он сам говорил, перешел с позиций жалости и сострадания к людям к активнейшему воздействию на них. Он задавал тон современной поэзии, театру и в большой степени музыке. Песни с его текстами были известны в самых широких кругах; его пьесы с музыкой вызывали столь большой ажиотаж, что их слава распространилась далеко за пределами Германии. С другой стороны, Брехт сам сочинял музыку к стихам других литераторов, кстати, близкого Шёнбергу экспрессиониста Франка Ведекинда. Показательно, что Брехта ценил Гуго фон Гофмансталь, ревностный хранитель традиций немецкого искусства прошлого.

В судьбе широкоизвестной «Трехгрошовой оперы» принимал горячее участие Л. Фейхтвангер, принадлежавший

к кругу Шёнберга в годы эмиграции. Именно Фейхтвангер дал название этому произведению, написанному Брехтом совместно с композитором Куртом Вайлем и поставленному с огромным успехом в берлинском театре «Ам Шиффбауэрдамм» в 1928 г. Несмотря на исключительную популярность произведения, мелодии которого распространялись благодаря тысячным тиражам пластинок и повсюду исполнялись уличными певцами, оно под всякими предлогами преследовалось представителями правых партий и фашистами. Единственным его убежденным защитником оказался Карл Краус, австрийский публицист, критик и сатирик, издатель журнала «Факел». Этот журнал был, кстати, широко известен в Европе как одно из самых независимых литературно-политических изданий еще со времени габсбургской монархии.

Пьесы Брехта стали основой нескольких других музыкально-театральных произведений, с большой силой убедительности выразивших злободневные темы современности. С ним сотрудничали самые известные немецкие композиторы тех лет, ратующие за музыку «широкого потребления» и «общения». Курт Вайль (между прочим, ученик Ф. Бузони, предшественника Шёнберга на его посту в Берлинской Академии) кроме «Трехгрошовой оперы» написал еще музыку к «Возвышению и падению города Махагони». Постановка пьесы в начале 1930 г. в Лейпциге, а затем в других городах Германии вызвала бурные скандалы, что только содействовало ее популярности, ибо трудно было найти произведение, в более яркой форме выражающее острую сатиру на моральную сущность общества потребления и идеализированного в то время американского образа жизни.

К тексту Брехта обратился также Хиндемит, поставивший в 1929 г. во время музыкального фестиваля в курортном городке Баден-Баден драматическую ораторию под названием «Баденская учебная пьеса о согласии». Она была одним из лучших образцов модного тогда псевдоназидательного, а на деле едко сатирического жанра с актуальнейшей общественной проблематикой. К подобного рода

«дидактическим» произведениям принадлежит также пьеса острой социальной направленности «Исключение и правило», поставленная с музыкой Пауля Дессау в 1930 г. Постоянным соавтором Брехта при создании подобных пьес был Г. Эйслер. Среди его работ выделяется музыка к «Чрезвычайной мере», «Матери», кинофильму «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир».

Шёнберг, очевидно, был знаком с «Трехгрошовой оперой», «Махагони» и другими оперными и театральными образцами общественно-обличительного направления, в частности с «Учебной пьесой» своего друга Хиндемита. Столь популярная личность, как Брехт, не могла остаться вне его поля зрения и из-за творческих связей с Эйслером¹, и, в не меньшей степени, по причине огромного влияния его драматургии на развитие немецкого музыкального театра. Разумеется, путь Шёнберга в этом жанре был совершенно иным, и его музыкальная драма в определенном смысле содержала значительно больше новаторских черт. Но они относились к сфере поисков новых формальных средств, в то время как комические оперы на тексты Брехта были поистине современны по содержанию.

Не случайно в своей создаваемой около 1930 г. опере «С сегодня на завтра» Шёнберг усиленно стремился к злободневности, хотя и поверхностной. Более того: хотя ему была чужда направленность пьес Брехта, мы замечаем следы влияния некоторых принципов «эпического театра» Брехта в опере «Моисей и Аарон». Таковым является его стремление воздействовать на слушателя не чувствами, эмоциями, а аргументами. Шёнберг преломляет этот принцип в сугубо философском аспекте.

Определенные приемы у обоих художников имеют совершенно различные функции. Так, лишь по чисто внешним признакам можно сравнивать «говорящие хоры» Шёнберга (в «Счастливой руке», «Моисее и Аароне», «Уцелевшем из Варшавы») и декламационные, или так называемые «речевые» хоры у Брехта. Если шёнберговская хоровая речь полностью подчинена музыкальной драматургии и часто омузыкалена, то брехтовская несет, прежде

всего, идеологическую нагрузку, являясь приемом плакатного, прямого воздействия коллективного декламирования. Эта художественная форма применялась как в постановках Пискатора, так и любительских рабочих коллективов. Существовали даже специальные ансамбли такого типа, мастерски исполняющие репертуар, посвященный актуальнейшим политическим событиям. Например, Центральный хор парторганизации Большого Берлина в напряженной обстановке подготовки гамбургского восстания 1923 г. исполнил «Хор труда», написанный молодым актером Густавом фон Вангенгеймом, впоследствии видным деятелем культуры ГДР. В 1924 г. прозвучал другой его грандиозный хор «Семь тысяч», посвященный арестованным участникам революционных событий. Приемы хорового декламирования ассоциировались скорее с греческой трагедией и непосредственной связи с музыкой не имели.

В 20-е гг. были организованы и музыкальные любительские коллективы, также преимущественно рабочие. Рабочий певческий союз насчитывал к 1928 г. сотни тысяч членов (5). Эти коллективы противопоставляли себя старым Певческим союзам. Как в свое время с «лидертафельными» кружками, теперь с ними сотрудничали ведущие композиторы Германии: П. Хиндемит, ученики Шёнберга. Один из рабочих хоров даже исполнил ор. 35 Шёнберга, доступный лишь профессиональным коллективам высшей квалификации. Правда, потребовалось 235 (!) репетиций (4) и потому можно сомневаться в целесообразности такого опыта, но он служит доказательством необыкновенно высокого исполнительского уровня рабочих хоров. Разумеется, исполнение музыки Шёнберга было лишь эпизодом, и в дальнейшем всеми концертными программами завладел Эйслер и другие авторы злободневного репертуара, массовых песен (среди них ученик Шёнберга К. Ранкль).

И все же факт проникновения столь трудной серийной музыки даже в самодеятельность оказался не случайным. Берлин стал в те годы одним из музыкальных центров Европы; развитие музыкальной культуры приобрело здесь

особую направленность. С одной стороны, важную роль сыграло желание властей хотя бы подъемом уровня культуры компенсировать послевоенный упадок Германии в других областях; у истоков этого стремления были снобистские и даже отчасти шовинистические мотивы. С другой же стороны, радикальная часть деятелей искусства видела в борьбе за «левое» искусство продолжение революции. Под «левым» тогда понимали все самое новое, что нарушало рамки старого искусства. Не случайно шёнберговскую школу называли на Западе «культурбольшевистской», а исполнение произведений представляющих ее композиторов — смелой, чуть ли не революционной деятельностью. Конечно, такое одностороннее понимание принципа современности продолжалось недолго; вскоре стало ясно, что именно обеспеченные слои общества по снобистским мотивам составляют основную часть слушателей «трудной» музыки. Однако поначалу главным пропагандистом новой музыки была «Ноябрьская группа», устраивавшая в Берлине дважды в год концерты-выставки.

Наиболее последовательно борьба за новую музыку велась на Фестивалях камерной музыки в Донауэшингене, которые начали проводиться с лета 1921 г. Их программы, также как и концертов «Ноябрьской группы», состояли в основном из камерных произведений молодых композиторов. Но организация Донауэшингенских фестивалей была следствием совершенно иных, а именно аполитичных мотивов. Протектор общества — князь Фюрстенберг стремился создать атмосферу, свободную от политической и культурной борьбы партий, в которой молодое поколение могло бы развиваться, не связывая себя с определенным вкусовым или стилистическим направлением. С 1922 г. его советчиком стал П. Хиндемит, который стремился помогать наиболее талантливым композиторам; кстати, именно он содействовал исполнению произведений Шёнберга. Хотя постепенно здесь также стал воцаряться все более официальный, великосветский тон, первые четыре года существования Фестиваля стимулировали развитие «радикального» творчества. Кроме того, известность мно-

гих композиторов началась именно там. Инструментальные додекафонные опусы Шёнберга вряд ли могли быть в то время исполненными вне Донауэшингенского фестиваля.

С 1921 г. ежегодно, вплоть до прихода к власти фашистов, в разных странах стали проводиться фестивали Международного музыкального общества современной музыки. Почти на каждом исполнялись произведения Шёнберга и преимущественно под его управлением. Но из-за своей чрезмерной требовательности он редко бывал доволен качеством исполнения и успехом сочинений, считал, что руководители Фестиваля не относятся к нему с должным уважением. На самом деле (по воспоминаниям М. Буттинга) это выглядело так: в Венеции время репетиций к концертам было тщательно распределено между всеми композиторами и дирижерами. Шёнберг настолько превысил время репетиций своей «Серенады», что руководитель Международного общества вынужден был несколько раз вмешиваться и наконец сказал ему: «Значит, вы думаете, что являетесь здесь единственным композитором?» — На это Шёнберг ответил возбужденно, но все же с лукавым подмигиванием: «Да!», — и этим совершенно ошарашил очень объективного и тактичного руководителя. Но вряд ли такие инциденты могли быть причиной отрицательного отношения Шёнберга к международным фестивалям. Дело было, вероятно, в совершенно другом, более серьезном. Он, конечно, болезненно реагировал на враждебное или пренебрежительное отношение к своему творчеству, но в еще большей степени переживал из-за нахлынувшей волны фашизма и антисемитизма, проникшей уже в немецкую секцию Международного музыкального общества. Однако несомненно, что фестивали сделали свое дело в отношении распространения в слушательской среде новой музыки и даже столь малодоступной, как шёнберговская, хотя этот интерес оказался на данном этапе лишь временной вспышкой. ▴

Благодаря активизации деятельности музыкальных обществ понятия «новый» и «современный» в очень ко-

роткий промежуток между 1922 и 1924 гг. приобрели у публики иное значение. До 1922 г. к новой музыке принадлежали произведения Штрауса, Малера, Дебюсси, а сочинения Шёнберга не принимали всерьез, как «порождения сумасшедшего». Но уже в 1924 г. никому не приходило в голову причислять к современным композиторам Р. Штрауса. Наступило время, когда дирижеры и солисты не могли дольше оставаться равнодушными к новой музыке. Другое дело, что одни тянулись к ней по внутреннему побуждению, а иные лишь в угоду моде. Появилось молодое поколение одаренных дирижеров: Г. Абендрот, В. Фуртвенглер и др. Современные произведения исполнялись не только в филармонии и других концертных залах, но и в оперных театрах, которых в то время в Берлине было три. В 20-е гг. под руководством Эриха Клайбера и Лео Блеха высокого уровня достиг Берлинский государственный оперный театр. Клайбер замечательно поставил здесь в 1925 г. «Воццека» Берга. Кроме того, звучали оперы Штрауса, Стравинского, Кшенека, Шрекера, Вайля, Мийо.

Самым прогрессивным считался оперный театр Кролля. Здесь Отто Клемперер ставил «Царя Эдипа» и «Симфонию псалмов» Стравинского, осуществил первые постановки опер Кшенека, Хиндемита, а также «С сегодня на завтра» Шёнберга. Интересно отметить, что этот дирижер поддерживал тесную связь с рабочими музыкальными театрами, просуществовавшими в Берлине до начала 30-х гг. В Немецкой опере Бруно Вальтер дирижировал «Борисом Годуновым». Однако лишь некоторые дирижеры, такие как Шерхен, Клайбер или Клемперер, занимались новой музыкой убежденно и целенаправленно (в данном случае, конечно, новое понимается в широком смысле). Тенденция популяризации современной музыки была обусловлена, прежде всего, снобизмом публики и музыкальных директоров, которые поддерживали солистов и камерные коллективы, исполнявшие новый репертуар. Так, молниеносная слава Хиндемита была обязана замечательному исполнительскому искусству квартета Амара. Подобным же образом квартет Колиша в Вене, обладавший

широкоизвестной и высокоценимой культурой звука, стал преданнейшим пропагандистом музыки Шёнберга.

Характерно однако, что при общем высоком уровне исполнения в Германии почти не было хорошо подготовленных интерпретаторов новой музыки. В особенности это касалось вокалистов, на которых, по-видимому, все еще оказывала влияние вагнеровская школа. Когда немецкая секция Международного общества современной музыки хотела организовать в Берлине исполнение шёнберговских песен ор. 15, пришлось откладывать концерт, пока не нашли певицу, которая могла бы спеть хорошо все песни. Об одной предлагаемой ему «музыкальной», но уже «не очень в голосе» певице Шёнберг сказал с усмешкой: «Тогда я лучше спою эти песни сам, так как голоса у меня тоже нет, а музыкальности, возможно, даже больше».

Поверхностное с самого начала влечение публики к новой музыке продолжалось недолго. Когда отгремели сенсации и утихла борьба, современные сочинения стали слушаться почти спокойно, зато все сильнее ощущалось тяготение к «старой» музыке. Немалую роль в этом сыграла опять-таки мода — господство неоклассического стиля. Но были и другие, не только эстетико-вкусовые причины. Отрицание современных направлений в искусстве усилилось в Германии к концу 20-х гг. вместе с экономическим кризисом, обострением политической ситуации и упрочением позиций фашизма. Наступление реакции сказалось не только на искусстве демократической направленности — Брехта, Вайля, Эйслера и др., но и на музыке Шёнберга. Сходная обстановка сложилась и в других странах Европы, например во Франции, где эпоха «Шестерки», «вещественной» музыки Онеггера и политонализма Мийо осталась позади, а официально признавались лишь Руссель и Равель.

Так случилось и потому, что несмотря на многообразие музыкальной жизни и ее высокий уровень в те годы, борьба за новую музыку не была целенаправленной, и она окончилась бы значительно раньше, если бы не искусственно возбуждаемый интерес у публики со стороны прес-

сы и других средств воздействия, в том числе радио. Последний этап в немецкой музыкальной культуре до наступления фашизма, полностью прервавшего ее развитие, был временем начала упадка и разрушения достигнутого.

Весь ход развития немецкой истории и культуры сказался непосредственным образом на жизни Шёнберга. То был период творческой зрелости композитора, начавшийся в 1923 г. его триумфом — завершением создания додекафонной системы. Новая техника существовала тогда не только в теории — композитор уже успел проверить ее на своих сочинениях, и сразу после концертов в Копенгагене в этом же, 1923 г., Шёнбергу удалось напечатать Пять фортепианных пьес ор. 23 и Серенаду ор. 24 в датском издательстве В. Гансена².

Эта дата была переломной для композитора и в других отношениях — сугубо личных и общественных. Умерла жена композитора (Матильда Цемлинская). Шёнберг страдал и от того, что близкие ему люди переживали большие материальные затруднения, вызванные послевоенной денежной инфляцией в Австрии. Выше уже приводились письма Шёнберга, свидетельствующие о том, что если он и думал тогда о себе — то только о творчестве, и все оставшиеся силы направил на помощь нуждающимся друзьям.

Пока же, в 20-е гг. Шёнберг еще удовлетворялся возобновившейся творческой деятельностью и эпизодическими успехами своих произведений, преимущественно старых. 23/VI 1923 г. композитор писал дирижеру Г. Шерхену, что впервые за несколько лет он получил возможность непрерывно работать. Он сочинял настолько интенсивно, что избегал даже личных приглашений для исполнения своих произведений (50). В 1924 г. состоялась премьера «Ожидания» в Праге и «Счастливой руки» в Вене. Эти оперы и «Песни Гурре» оставались наиболее репертуарными произведениями Шёнберга в последующие годы и исполнялись в разных странах Европы. В частности, в 1927 г. «Песни Гурре» прозвучали в Ленинграде, а в 1926-м Фриц Штидри исполнил здесь Пять пьес для оркестра. Из додекафонных сочинений прозвучала только Серенада ор. 24, но не в Вене,

а на Музыкальном фестивале современной музыки в Донауэшингене в 1924 г. Тогда же праздновалось 50-летие Шёнберга. Торжественное чествование в Вене юбиляра, отмеченное большим концертом с участием хора Государственного оперного театра и вручением адреса бургомистра, было доказательством хотя бы внешнего признания Шёнберга в Австрии. По этому случаю состоялись концерты из его произведений и в других городах. Был выпущен специальный номер журнала «Anbruch»³ со статьями, высказываниями и воспоминаниями композиторов Шрекера, Казеллы, Малипьеро, Берга, Веберна, Эйслера; исполнителей Ф. Штидри, Г. Шерхена, Р. Колиша, А. Шнабеля, М. Фройнд, М. Гутель-Шодер, Эрики Вагнер, критиков и теоретиков П. Беккера, Р. Рети, Э. Штейна, архитектора А. Лооса и др.

Среди статей интересны посвященные теоретическим проблемам творчества Шёнберга, как, например, «Новые формальные принципы» Э. Штейна, «Тональное и атональное» П. фон Кленау, «Почему музыка Шёнберга так трудно понимаема?» А. Берга (анализ Первого квартета d-moll), «Ожидание» П. Беккера. Однако даже в этом юбилейном издании вместе с воспоминаниями друзей, панегириками почитателей и детальным описанием произведений получило отражение враждебное отношение к Шёнбергу как со стороны некоторых музыкантов, так и публики. Здесь приводятся фрагменты из статей в венской прессе о невероятных скандалах с вмешательством полиции, сопровождавших исполнение его опер.

В 1925 г. Шёнберга опять пригласили работать в Берлин, в Прусскую Академию искусств для руководства классом мастерства композиции (после смерти Ф. Бузони). Этот факт наделал много шума среди деятелей искусства Вены, которые разделились на удивленных, сожалеющих и даже возражающих против отъезда из Австрии выдающегося музыканта. Но композитор не мог забыть старых обид, нанесенных ему здесь, и в ответ на предложенные вопросы редакции Нового венского журнала сказал, что он хочет покинуть Вену таким же незаметным, каким он был здесь.

Переезд Шёнберга в Берлин, задержавшийся из-за операции аппендицита и ряда других причин, состоялся осенью 1925 г. Здесь ему были созданы довольно хорошие условия для работы. Чтобы обеспечить необходимое ему свободное время для творчества, его обязали присутствовать в Берлине только в течение шести месяцев в году. Должность Шёнберга повлекла за собой также его членство в сенате Академии. В те годы берлинская Академия искусств еще славилась своим высоким уровнем обучения и смелыми нововведениями. Эпизодически в ней работал Р. Штраус, а директором Высшей музыкальной школы был старый знакомый Шёнберга Ф. Шрекер⁴. Здесь же преподавал еще один его друг, П. Хиндемит, а впоследствии и — Э. Кшенек. Хотя Шёнберг оставался в близких отношениях только с Хиндемитом и Шрекером, в Академии работали и другие видные музыканты, с которыми интересно было общаться. Шёнберг, однако, вынужден был ограничивать свои «светские» отношения и общение с коллегами-музыкантами из-за загруженности работой.]

[Кроме преподавательской деятельности ему приходилось много заниматься общими творческими и организационными вопросами Института музыки. Композитор пользовался авторитетом, и многие его предложения по усовершенствованию преподавания были введены в практику. Вслед за ним в Берлин переехали некоторые его венские ученики, в частности Й. Руфер, ставший впоследствии ассистентом Шёнберга, а также В. Циллиг. Среди новых учеников (кроме Г. Штуккеншмидта) оказались представители разных национальностей, например грек Нико Скалькоттас, швейцарец Эрих Шмид, американцы Генри Коуэлл, Марк Блицштейн и др.] Материальное положение Шёнберга не являлось особенно блестящим: он не имел даже собственной квартиры — снимал три меблированные комнаты. Однако композитор был доволен своим положением, возможностью работать и выезжать для исполнения произведений.

В 1927 г. он дирижировал своей музыкой в Берлине, Париже и Испании и выступил с докладом на тему «Тональное и атональное» в Сорбонне. Кроме исполнения под

управлением Шёнберга его уже известных произведений, в 1927 г. квартет Колиша сыграл в Вене Третий квартет композитора, Фуртвенглер в 1928 г. продирижировал в Берлине только что написанными Вариациями для оркестра ор. 31, в 1927 г. Квинтет для духовых был исполнен на фестивале Международного общества современной музыки в Цюрихе, а в 1930 г. во Франкфуртском оперном театре состоялась премьера единственной законченной додекафонной оперы Шёнберга и в то же время единственного его комического произведения — «С сегодня на завтра». Вскоре состоялись исполнение этой оперы в Берлине и трансляция по Берлинскому радио под управлением композитора. Однако прием этих произведений никак не мог свидетельствовать об успехе. Если по отношению к опере слушатель был равнодушным, то исполнение Вариаций сопровождалось скандалом.

В 1930–1931 гг. особенно возросло количество исполнений произведений Шёнберга: «Счастливая рука» и «Ожидание» были поставлены в Берлинском оперном театре, последней композитор дирижировал на Лондонском радио. В это время он усиленно занимался также творческой работой. В первую очередь Шёнберг был поглощен созданием либретто и музыки оперы «Моисей и Аарон». Кроме того, он много выступал как критик и лектор, в частности, на радио. Это был период расцвета его многоплановой деятельности.

Затем опять наступила пора трудностей, и, по существу, нормальных условий для творческой работы композитор уже никогда не имел. Началось с того, что в 1931 г. состояние его здоровья потребовало переезда в страну с более теплым климатом. Шёнберг уехал в Швейцарию, потом по настойчивым рекомендациям врача перебрался в Испанию⁵. Зиму он провел в Барселоне и вернулся в Берлин только в июне 1932 г. В этом же году на выборах в рейхстаг национал-социалистическая партия получила большинство голосов, а в 1933 г. полностью захватила власть.

Наступление фашизма сказалось не только на судьбе искусства Брехта, Вайля, Эйслера и им подобных. Срывы

пацифистских спектаклей и надругательства над режиссерами-новаторами, в особенности евреями, как, например, Рейнгардтом, стали нормальным явлением. Уже в 1932 г. даже довольно популярный в Германии Хиндемит пережил скандал при исполнении своего органного концерта. В такой ситуации можно представить, какое складывалось отношение к музыке Шёнберга. К 30 гг. он уже успел завоевать определенное место в немецкой музыке, хотя это трудно было назвать популярностью. В официальных кругах его ценили прежде всего как выдающегося теоретика, в молодежных — как композитора-новатора. И хотя интерес к его творчеству все более ограничивался кругом учеников и снобов, но все же дискуссии и споры до сих пор проходили на почве искусства. Теперь же в искусство вошла столь нелюбимая Шёнбергом политика, преследующие его и раньше скандалы приобрели явно политический оттенок, что было отражением духа эпохи. Концерты новой музыки стали специально посещаться людьми, чуждыми искусству, настроенными про-фашистски, усматривающими в современном искусстве влияние революционеров и евреев.

Во время исполнения «Лунного Пьеро» под управлением Шерхена в Берлине произошло нечто из ряда вон выходящее. Лишь музыканты-профессионалы отнеслись к произведению с уважительным вниманием. Среди публики не только свистели, орали, бурно аплодировали и топтали ногами, но в воздухе разносились также антисемитские ругательства и ответы на них, пока дело не дошло до пощечин и драки. Хотя рядовые слушатели быстро пресыщались скандалами, теряющими силу сенсационной новизны, но последствия их выражались во все более резком тоне дискуссий на страницах прессы, в образовании враждующих музыкальных партий.

1 Реакция пошатнула все области музыкальной жизни, начиная с музыкального образования, достигшего благодаря усилиям П. Хиндемита и Л. Кестенберга самого высокого уровня в Западной Европе. Лео Кестенберг, ученик Бузони и друг Шёнберга, провел реформу частного и

школьного обучения музыке, приблизив его к современной жизни. Хиндемит, совместно с другими энтузиастами, возглавил «Молодежное движение», целью которого было пробудить у юношества интерес к старинной и народной музыке путем ее ансамблевого исполнения.↓

Натиск фашизма отразился прежде всего на организованных участках музыкальной жизни — работе музыкальных учреждений. Сначала это происходило только путем идеологического нажима, а затем и полицейского. Вскоре резкое ухудшение ситуации почувствовали и в Академии искусств, где преподавал Шёнберг, и на радио, директором которого в то время был Карл Флеш, самоотверженный пропагандист новой музыки.

Те же разрушительные тенденции сказались и в концертной жизни. Оперные театры стали переходить на опереточный репертуар и ограничиваться минимумом репетиций, филармония вернулась к испытанным репертуарным произведениям. Публике этого времени — снобам, порожденным инфляцией или попавшим в верхушки общества на волне фашизма, — импонировала музыка только танцевальная и развлекательная, киномузыка. Ее прежний интерес к серьезному искусству оказался чисто поверхностным и недолговременным. Композиторы стали писать для таких слушателей музыку, которая получила название потребительской.

Гитлер впервые официально выказал свой интерес к музыке уже в феврале 1933 г., когда он выступил с речью в Лейпциге по поводу 50-летия со дня смерти Вагнера. Музыка, как и литературе, кино, драматическому театру, сразу же было предъявлено требование прославлять превосходство немецкой нации, ее исторические победы, укреплять ее здоровый дух. Направленность творчества все более определялась административным руководством. Официально признанными качествами искусства стали грубая стилизация, монументализм либо плоский академический натурализм, что проявилось, прежде всего, в живописи и скульптуре. Модными стилями в фашистской Германии были псевдоклассический академизм и в еще боль-

шей степени псевдоромантическая экзальтация. Все средства искусства постепенно превращались в орудие пропаганды. В театрах ставились шовинистические пьесы; классики запрещались или подавались в искаженном виде. Требовалась даже особая манера игры — ходульная, псевдогреческая декламация, сочетающаяся с грубым натурализмом, таким же юмором и фальшивой чувственностью.

Многие исполнители и композиторы, оставшись безработными, пытались приспособиться к эпохе, требовавшей лишь «целесообразной» продукции. Ситуацией воспользовались малоодаренные авторы, которые только в такой обстановке смогли получить признание. В области музыкального искусства постепенно возрастали права и доходы авторов развлекательной музыки за счет серьезной. Особо решительным было наступление на «новую» музыку. К ней национал-социалисты в первую очередь относили шёнберговскую школу как «неарийскую» и «интеллектуальную».

В эти годы лишь немногие — Генрих Манн, Кэте Кольвиц, Ганс Эйслер нашли смелость вступить на путь борьбы. Их имена стояли под воззваниями противодействовать фашизму, они участвовали в демонстрациях. Большинство творцов боялись принести в жертву свою карьеру в искусстве. Их деятельность носила характер внешних демонстраций, они выдвигали новые эстетические теории либо меняли религиозные убеждения (как это сделал Шёнберг). Положительным в то время считалось даже пассивное отрицание. Кто боролся за настоящую музыку, как Фуртвенглер за бойкотировавшегося нацистами Хиндемита, тот вынужден был отступить. Мало того, Фуртвенглера отстранили от всех его должностей, а вслед за ним оставил государственную службу Рихард Штраус, который всю свою жизнь слыл умением представлять официально признанную музыку.

В стремлении создать изолированное, стесненное узкими националистическими рамками искусство власти не ограничились изгнанием не угодных им композиторов и исключением определенных художественных направле-

ний. Они полностью запретили международные связи — перестала существовать немецкая секция Международного общества современной музыки. Нацисты шли на компромисс только в области популярного в то время джаза, лишь бы эта музыка не была «негритянской» или «еврейской» (саксофон запрещался как негритянский инструмент!).

Год 1933-й многим музыкантам в Германии показался началом введения некоторой организованности в музыкальную жизнь, ибо они не сразу заметили диктаторскую сущность мероприятий в области искусства, проходивших под лозунгами «доступности» и «народности». Другие верили в недолговечность происходящего. К таким принадлежал Шёнберг⁶. Еще в начале 1933 г. Г. Манну и К. Кольвиц пришлось выйти из состава берлинской Академии искусств из-за того, что они подписали воззвания об объединении левых сил. Но когда на заседании Академии летом этого же года было сказано, что, возможно, евреям придется оставить Академию, Шёнберг заявил, между прочим, следующее: «...зная немцев, я убежден, что дело не дойдет до унижений, которых требуют некоторые фанатики, что не будет забыто уважение к личности. Я чувствую себя человеком настолько мыслящим и чувствующим по-немецки, что рассматриваю принадлежность к Германии как нерасторжимую. Смогу ли я оставаться в Германии, я еще не знаю: ибо если я буду вынужден оставить свою должность, я останусь без средств существования. Может быть, я последую совету некоторых друзей и эмигрирую в США, и если я тогда, возможно, останусь членом-корреспондентом Немецкой Академии, внешняя связь не будет разорвана» (67, S. 20–21).

Время до окончательного отъезда из Берлина Шёнберг провел в Испании — уже не только по причине плохого здоровья, а, в первую очередь, из-за сложившейся политической ситуации. Он находился в таком угнетенном состоянии, что не мог сосредоточиться на работе. Но ему не пришлось решать свою судьбу. Во время краткого пребывания на юге Франции он без какого-либо предупреждения получил уведомление об увольнении из Академии.

В первый момент, обидевшись и возмущившись, Шёнберг усмотрел причину этого лишь в антисемитской политике фашизма. Однако нет ни малейшего сомнения, что если бы даже он не был евреем, то попал бы в фашистской Германии в черные списки из-за своей музыки.

В результате захвата власти фашистами были потрясены и подорваны не только общественные устои, но и основы вековой немецкой культуры. Разрушительное воздействие национал-социализма сказалось и в области искусства, насильственно подчиненного антигуманным задачам. Силами своей демагогической прессы нацизм обрушился на так называемое авангардистское искусство художников-модернистов (экспрессионистов, кубистов и примыкающих к ним групп), спекулируя на отрыве его от жизни, от народа. На самом деле в таких течениях, как экспрессионизм, нацистских идеологов раздражал пусть смутный, но дух протеста и неприятия действительности. Даже открыто конструктивистские, чуждые конкретной образности направления отвергались ими не потому, что предлагали превратную картину жизни, а потому, что отвлеченный характер этого искусства делал его малоэффективным средством для одурманивания масс. Клейма искусство художников-модернистов как «вырожденческое», нацисты менее всего думали о поддержке опасного для них демократического искусства. Нацизм подавлял и уничтожал все подлинно ценное в немецкой культуре. С выставочных экспозиций и из музеев были изъяты работы Барлаха, Цилле, Кольвиц, Гросса. Многие выдающиеся представители искусства погибли в лагерях, другие оказались в изгнании, а оставшихся в Германии заставили молчать. Были даже пересмотрены кадры музейных работников. В «черные» списки литераторов вошли Гейне, Ремарк, Г. Манн и Т. Манн, Келлерман, Фейхтвангер и мн. др. Весной 1933 г. по всей стране устраивались грандиозные «аутодафе», где ликующая толпа при свете факелов под звуки оркестра сжигала на огромных кострах книги великих просветителей.

Однако именно в это время как реакция на злодеяния фашизма возникла мощная волна сопротивления, охватив-

шая и область культуры. Живое, демократическое движение в искусстве расцвело во многих странах Европы. Ценный вклад в художественное творчество внесли антифашистские объединения художников в самой Германии и в эмиграции. Уехали за границу тысячи лучших представителей искусства и литературы, среди них Г. Манн и Т. Манн, С. Цвейг, А. Цвейг, Брехт, Фейхтвангер, Шёнберг, Эйслер, Вальтер, Клемперер и мн. др. Если такие выдающиеся писатели, как Гауптман и Келлерман и остались в Германии, то их пребывание там превратилось в своего рода внутреннюю эмиграцию. В трилогии об Атридах Гауптман демонстративно разрабатывает отдаленную по времени тему и использует анахронические формальные средства. Ведь уже в пьесе «Перед заходом солнца» он выразил предчувствие грядущего. До 1933 г. было опубликовано несколько реалистических романов Келлермана (после появившегося еще в 1913 г. широкоизвестного «Туннеля» — «Братья Шелленберг» и «Город Анатолий»). Однако в 1933 г. его, немца по происхождению, исключили из Академии искусств. Антивоенный роман писателя «Девятое ноября» был запрещен и публично сожжен вместе с другими произведениями преследуемого искусства. Оставшись в фашистской Германии, он написал немного. Так же преследовался Ремарк, уже в 1931 г. он был вынужден уехать из Германии. Продолжавший жить здесь Э. Барлах создал скульптуру, символизирующую фашистский террор, К. Кольвиц — «Питет». Многие деятели искусства подвергались жестоким расправам, были арестованы и погибли в концлагерях. Самоубийством покончили жизнь Э. Толлер, В. Газенклевер, С. Цвейг. Нацисты поощряли лишь тех творцов, которые пропагандировали расизм, звали прямо или косвенно к насилию, разжигали захватнические аппетиты обывателей. К таким прежде всего можно отнести драматурга Г. Йоста и некоторых других. Их творчество, наполненное ненавистью, антисемитизмом, призывами к войне, не только по идейной направленности, но и по профессиональному уровню нельзя даже причислить к искусству.

Создается широкий фронт антифашистской литературы. В него включаются Г. Манн и Т. Манн, Брехт, Фейхт-

вангер, Зегерс, И. Бехер, Ф. Вольф, Э. Вайнерт, В. Бредель и др. Даже исторический роман, посвященный далекому прошлому, получает у Г. Манна и Фейхтвангера актуальное звучание, становится орудием защиты культуры и гуманизма. Также «нейтральный» ранее А. Цвейг создал в 1935–1937 гг. романы «Воспитание под Верденом» и «Возведение на престол короля», даже названия которых свидетельствуют об антирежимной направленности. В эмиграции продолжал работать Г. Кайзер и другие писатели, Брехт создал свои лучшие пьесы. В 30-е гг. не осталось почти ни одного крупного писателя на Западе, который не откликнулся бы на происходящие события. Разумеется, их произведения неравноценны. Но они свидетельствуют о стремлении честных представителей культуры выступить против фашистского мракобесия в защиту поруганного гуманизма. Особенно большое значение имела издаваемая в разных странах Европы эмигрантская пресса. Злободневные статьи немецких писателей, в особенности Брехта, переправляемые тайно в Германию, укрепляли силы оставшихся здесь честных людей. В 1935 г. в Париже состоялся Международный конгресс, в котором приняли участие выдающиеся антифашистски настроенные писатели всего мира. Устраиваемые нацистами в 1937–1938 гг. передвижные выставки «искусства вырождения — или культурбольшевизма» еще более возмутили прогрессивное общественное мнение. Ведь среди извращенно, тенденциозно комментируемых и осуждаемых за злобредность — «еврейство», «негритянство», «американизм», «большевизм» и прочее — произведений искусства, преобладали лучшие достижения немецкой культуры XX в.: на выставках были представлены тексты песен Брехта, снимки спектаклей Пискаatora, Есснера, Рейнгаардта, экспрессионистские картины и рисунки Кокошки, Кандинского, Гросса, Барлаха, грампластинки с музыкой Хиндемита и Шёнберга.

Постепенно и музыканты — не только немецкие, но и французские, итальянские — все откровеннее стали выражать свой протест. Если раньше нацизм осуждали Эйслер, Вайль, то теперь к ним присоединяется также Шён-

берг, именно в связи с этой темой впервые обратившийся к отражению современной жизни. Почти все известные немецкие композиторы эмигрировали. Из тех, кто остался в Германии, престарелый Р. Штраус предавался воспоминаниям о прошлом в инструментальных произведениях неоклассического стиля, а К. Орф показывал фашизм в завуалированной форме в своих едко сатирических операх и ораториях. Работавшие ранее в Берлине Эйслер, Кшенек, Эрнст Тох оказались вместе с Шёнбергом в Лос-Анджелесе. Э. Тох (довольно популярный в Германии композитор неоромантической направленности), так же как и Шёнберг, уехал из Берлина в 1933 г. в Париж, а затем в Соединенные Штаты.

Начало изгнания Шёнберг переживал особенно болезненно. Он остро ощущал боль разлуки с Германией, которую считал своей единственной родиной. От этих мыслей его не могли отвлечь даже неразрешимые на первых порах проблемы. Композитор вынужден был думать о месте дальнейшего пребывания и о средствах существования. Сначала он надеялся зарабатывать в разных европейских странах как дирижер чужих и хотя бы некоторых своих произведений. Это не осуществилось, так же как и проект организации собственного оркестра (50)⁷. Шёнберг не имел необходимых денежных средств да и не считался хорошим дирижером⁸. Как композитор он даже осуществил в это время свой первый поворот к тональной музыке, сделав обработку для виолончели клавирного концерта М. Монна. Однако Казальс, который согласился исполнить это произведение с оркестром, не выполнил своего обещания. Напрасными были также попытки найти мецената из среды американских богатых евреев (50)⁹.

Осенью 1933 г. композитор пытался обосноваться в Париже, но и здесь, как и в других европейских странах, ему не предложили работу. Он жаловался, что является единственным композитором такого ранга, который не может обеспечить себе существование своими произведениями. Чтобы хоть косвенно выразить публичный протест против фашизма, Шёнберг осуществил в Париже тор-

жественное возвращение в еврейскую общину (он был крещен в католической вере, а в 1901 г. перешел в протестантскую). Действительно, поступок Шёнберга нашел отклик в прессе и вызвал многочисленные комментарии. Кстати, официальным свидетелем его возвращения в иудейскую веру был Марк Шагалл.

Однако его трагедией было то, что он считал себя связанным с Германией корнями своей музыки, воспитания, культуры и до конца жизни чувствовал себя как композитор в чужой среде. Поэтому ему очень тяжело было порвать все нити с немецкой музыкой и музыкантами. На протяжении нескольких месяцев Шёнберг переписывался с директором Джульярдской музыкальной школы в Нью-Йорке и другими американцами, но свое решение о переезде в США он откладывал до пределов возможного, продолжая попытки обеспечить себе новые источники дохода в Европе. И только когда все надежды рухнули, в конце октября 1933 г. композитор переселился с семьей в Соединенные Штаты.

Сначала он занял место преподавателя в Бостонской консерватории и начал активную работу не только как педагог, но и дирижер, подготовив исполнение «Пеллеаса и Мелизанды» с Бостонским симфоническим оркестром. Кроме того, он выступал с докладами, например, о додекафонии в Чикагском университете и др. К Шёнбергу отнеслись здесь с уважением, в его честь были организованы многочисленные приемы. Однако частная консерватория, в которой работал композитор, имела отделение также в Нью-Йорке, и ему приходилось постоянно ездить из города в город. Климат этих местностей, а в особенности его резкие перемены стали причиной тяжелого заболевания Шёнберга. Некоторое время он отдыхал на юге штата Нью-Йорк; тогда же получил предложения о работе из Джульярдской школы и из Чикаго, но не решался согласиться по причине состояния здоровья. Вероятно, имела значение также разочарованность композитора в предоставляемых ему условиях работы: в консерваториях занималось очень мало учеников, причем преобладали начинающие¹⁰.

Наконец, он отважился без приглашения попытать счастья в Лос-Анджелесе (преимущественно, из-за теплого климата) и снял дом в Голливуде. Сначала, в 1935 г., он зарабатывал там только частными уроками. Его учениками были в основном композиторы кино, которые, желая научиться у Шёнберга модернистским трюкам, были крайне разочарованы необходимостью гармонизовать хоралы или сочинять традиционные четырехголосные прелюдии. Таким образом, как педагог Шёнберг пережил еще большие огорчения. }

После вынужденной эмиграции в Америку Шёнбергу вообще очень трудно было приспособиться к новому окружению, к господствующему там «взгляду на вещи», к тамошней «жизненной философии». Период влияния определенных философских теорий на Шёнберга следует ограничить временем завершения его формирования как художника. В дальнейшем, под воздействием внешних событий он менял свои общественно-политические взгляды, но не философские. Итак, мировоззрение Шёнберга сложилось еще до первой мировой войны, во всяком случае, круг интересующих его философов ограничивался Германией и Австрией. В годы пребывания в США композитор уже не впитывал новых философских идей, разве что критиковал их. Вряд ли ему импонировал американский прагматизм — философия приспособления научных теорий, социальных идей, моральных принципов для достижения своих целей («что полезно, то и истинно»). Он воспринял лишь один тезис прагматизма: жизнь целиком зависит от энергии и воли личностей, каждый — кузнец своего счастья, которого он может добиваться любыми доступными ему средствами. В благодарственной речи композитора по случаю его приема в Американский национальный институт искусства и литературы он отдает дань своим врагам, которые вынуждали его бороться.

Однако в основном в американский период Шёнберг руководствовался всем, приобретенным им на родине. Характерно, в частности, что журнал, пропагандирующий немецкого философа — неокантианца и иррационалиста

Гуссерля, с 1940 г. стал печататься в США. Таким образом, эта философия могла быть постоянной спутницей интеллектуальных размышлений Шёнберга. Данный факт отнюдь не означает, что он был лишен трезвого взгляда на вещи. Если во вступительной главе отмечалось, что Шёнбергу и в США повсюду мерещился фашизм, то это было лишь отражением реального положения вещей.

Американская идеология в целом и в особенности официальное отношение к искусству лишь со стороны материальной выгоды отталкивали Шёнберга. С этим, вероятно, были связаны некоторые изменения в эстетических взглядах композитора. Он все больше стал ценить в искусстве традиционные и даже реалистические черты. Это касалось не только музыки, но и литературы. Именно в Америке композитор сблизился с немецкими писателями-эмигрантами. Между тем современная литература не нашла отражения в творчестве композитора. Он обращался в то время лишь к героическим или же мистическим текстам прошлого и к своим собственным. Но эстетические вкусы Шёнберга и С. Цвейга, братьев Маннов, Ф. Верфеля во многом совпадали. Ведь Цвейг и Верфель, как и Шёнберг, проповедовали «религию гуманности», призывали к совести и доброте вообще. Правда, в творчестве композитора гораздо больше иронии. С. Цвейг пытался даже настроения тоски и безнадежности подчинять гуманистическому идеалу.

Подобные тенденции присущи Францу Верфелю — писателю, принадлежавшему к самому близкому кругу Шёнберга в Америке. Этот зачинатель австрийского экспрессионизма в лирике и драме выступил впервые со своими стихотворениями, обличающими ужасы войны, в 1913 (сборники «Друг мира», «Мы существуем») и 1919 гг. («День суда»). Вероятно, в то время Шёнберг не был знаком еще ни с ним лично, ни с его творчеством. Их сближение наступило благодаря Альме Малер, другу и покровительнице Шёнберга еще при жизни первого мужа, впоследствии жены известного австрийского архитектора Вальтера Гроппиуса и, наконец, Франца Верфеля¹¹.

Поскольку до 1938 г. Верфель проживал в Австрии, то, скорее всего, Шёнберг познакомился с его произведениями уже в Лос-Анджелесе. Кстати, в США Верфель написал антифашистскую пьесу «Якубовский и полковник». Но Шёнбергу была близка не столько эта тема его творчества, сколько настроения религиозного мистицизма. Выше уже упоминалось о связи Верфеля с экспрессионизмом. Писатель сотрудничал одно время в берлинском журнале «Аktion», на формирование экспрессионистских черт его творчества в немалой степени повлияла дружба с Ф. Кафкой. Кроме ранних пьес Верфеля, чертами гуманизма и антимилитаризма наделены его роман 20-х гг. «Не убийца, а убитый виновен» и особенно созданный накануне прихода Гитлера к власти роман «Сорок дней» о геноциде армян в Турции.

Многое должно было роднить Шёнберга с Томасом Манном. Ведь основная тема творчества Манна — вопрос о месте искусства в жизни, о его гуманистической роли, философском смысле — очень волновала Шёнберга. Показательно также, что Т. Манн ограничивается в своих произведениях показом лишь одного социального слоя — немецкого бюргерства, упадок которого он отождествляет с гибелью всей национальной культуры. Сознание исторической неизбежности этой гибели привносит в его рассказы и романы колорит элегической грусти. Художник Манна — натура болезненная, раздираемая противоречиями. Он сталкивается с действительностью, вступает с ней в конфликт, но смысл этого конфликта остается ему не ясен. По существу, в его произведениях идет речь о месте художника в условиях современного общества потребления, которое по природе своей враждебно духовному развитию. Служение искусству герои Манна понимают как подвижничество, как выполнение аскетического долга, и это опять-таки близко Шёнбергу.

Томас Манн создал ряд новелл и пьес, в которых постоянно возвращался к темам, особенно для него мучительным — месту художника в обществе и сущности искусства. Он отстаивал тезис, что искусство чуждо современному человеку, проводил некую искусственную раз-

граничительную черту между обыкновенными людьми и художником, который им якобы всегда не понятен в силу своей исключительности, талантливости. Развитие этой мысли Т. Манном ассоциируется с теориями Ницше относительно патологичности, ненормальности всякого эстетического дарования. Изображавшиеся тогда Т. Манном художники — болезненные, чудаковатые люди, своим талантом выброшенные из толпы, изолированные от общества даже в тех случаях, когда оно наслаждается их произведениями. Отождествляя жизнь с узким мирком мещанского прозябания, художник бежит от нее в объятия смерти. В зрелых сочинениях Манн уже не возводит в культ трагическое одиночество своих художников. Напротив, конфликт между художником и обществом он определяет как социальную проблему, типичную для современной эпохи.

Именно постановка этих вопросов сближала композитора с Т. Манном, хотя Шёнберг в целом не разделял политических взглядов писателя. В 30–40-е гг. Т. Манн преодолел пессимистические настроения, вернулся к традициям реалистического искусства. Писатель бескомпромиссно выступал против немецкого нацизма, помогал эмигрантам и использовал авторитет своего имени для поддержки жертв фашизма. Шёнберг прошел подобный путь, хотя свои мысли композитор предпочитал облекать в некую мистическую оболочку. Двух выдающихся художников разъединяли и взгляды на музыку, что было особенно заметно в конфликте по поводу «Доктора Фаустуса»¹².

Личное общение Шёнберга с Томасом Манном в США имело для него важное значение в другом смысле: писатель был одним из людей, создавших для Шёнберга новую среду, ориентировавшую его на актуальные проблемы общества и искусства.

Известно, что в круг Т. Манна входили С. Цвейг, Ф. Верфель, Б. Брехт, К. Чапек, А. Эйнштейн. Писатель знал также многих выдающихся музыкантов, и если назвать только тех, с кем он общался в США, то среди них выделяются имена композиторов Стравинского, Кшенека, Эйслера,

Тоха, теоретиков и исполнителей Адорно, А. Рубинштейна, Клемперера. В связи с работой над романом «Доктор Фаустус» писатель стал еще больше внимания уделять музыке и ее теоретическим проблемам, специально изучал эпистолярное наследие Г. Вольфа, теоретические работы П. Беккера и Т. Адорно. Разумеется, прежде всего он обратил внимание на самых выдающихся композиторов. Именно подготовка «Доктора Фаустуса» повлияла на его более тесное общение с Шёнбергом. В «Истории “Доктора Фаустуса”» Томас Манн отмечает свои встречи с ним (10). В этой книге мы находим много соответствующих абзацев: «Предполагаю встретиться с Шёнбергом и Стравинским... Заметки для уточнения музыкальной манеры Лекеркюна... наброски о фашистских временах. Встреча с Шёнбергом у Верфель. Многие выпытывал у него о музыке и композиторском житье-бытье, очень кстати, что он сам настаивает на дальнейшем общении наших семей» (10, с. 218).

Из дальнейших упоминаний Томаса Манна о встречах с Шёнбергом мы узнаем также о круге знакомств композитора. (Другим источником этих сведений являются воспоминания Чарли Чаплина.) Вот что пишет Т. Манн: «Ужинали у Шёнбергов в Брентвуде. Превосходный кофе по-венски. С Шёнбергом много говорили о музыке... Суаре у Верфель со Стравинским, о Шёнберге... Buffet dinner у Шёнберга по случаю его 69-летия. Много гостей. Соседи за столом — Густав Арльт, Клемперер, госпожа Гейлес-Рейнгардт. Довольно долго в обществе Клемперера и Шёнберга. Слишком много говорил... Как раз в то время Шёнберг прислал мне свое [“Учение о гармонии”] и вдобавок либретто своей оратории “Веровочная лестница” [имеется в виду “Лестница Иакова”. — С. П.], где религиозная поэтичность, по-моему, не нашла себе четкой формы. Тем сильнее меня привлек его неповторимый учебник, педагогическая манера которого — это псевдоконсерватизм, редкостное смешение традиционности с новаторством...» (10, с. 233). «Светские мои встречи, например со Шнабелем, Шёнбергом, Клемперером в доме молодого Рейнгардта, где

после ужина началась долгая дискуссия о музыке, также способствовали сохранению контакта... Вечер вместе с Чаплинами, Дитерле, Фейхтвангерами, Г. Эйслером мы провели в доме философа д-ра Вейля».

Томас Манн рассказывает также о взаимоотношениях Шёнберга, Адорно, проживавшем в Лос-Анджелесе с 1941 г., и Эйслера: «С Шёнбергом, сколь высоко он его не ценил, Адорно не состоял в личном контакте — потому, наверное, что учитель чувствовал какую-то долю критицизма в почтительности ученика. Зато в доме Шёнберга можно было встретить Ганса Эйслера, искрометные речи которого всегда меня веселили и забавляли — особенно когда дело касалось Вагнера...» (10, с. 270–271). Далее писатель останавливается на описании вечера, во время которого Шёнберг и Эйслер анализировали по его просьбе «Парсифаль» Вагнера «в поисках неразрешенных диссонансов». Тогда же Шёнберг подарил Манну свой автограф — написанную карандашом схему формы вариаций.

В Лос-Анджелесе в доме актрисы еврейского театра, польской эмигрантки Шёнберг встречался со многими представителями литературы, музыки, кино: Брехтом, Манном, Фейхтвангером, Эйслером, Чаплином. Вероятно, здесь он получил первые и непосредственные известия о фашистских злодеяниях и вдохновился замыслом «Уцелевшего из Варшавы». По соседству с ним поселился Верфель и Альма Малер, бежавшие в США уже во время войны, приезжали все новые эмигранты, столкнувшиеся лично со зверствами гитлеровцев, часто в последнюю минуту избежавшие смерти¹³.

Приемы устраивал в своем доме Г. Эйслер, где собирався широкий круг людей искусства. Здесь кипели страсти, сталкивались разные точки зрения. Поскольку Чаплин выступал на митингах за создание второго фронта, Брехт упрекал Томаса Манна за его слишком скромную политическую активность.

В Лос-Анджелесе проживала целая колония литераторов, музыкантов, художников из Европы. В большинстве это были эмигранты из Германии и оккупированных

ею стран. Мало кто среди них мог устроиться на работу в соответствии со своим талантом и заслугами: так, композитор Пауль Дессау поначалу был чернорабочим на птицеводческой ферме, пока Брехт не привлек его к совместной работе в Лос-Анджелесе. Однако за несколько лет пребывания в США сам Брехт напечатал лишь несколько статей, почти ничего не поставил; проживавший в Голливуде режиссер Макс Рейнгардт не смог собрать средства для организации театра.

Примечательно, что Шёнберг установил личный контакт в Америке именно с демократически настроенными художниками. При всех различиях во взглядах композитора сближало с ними, прежде всего, отрицательное отношение к фашизму. Некоторые из них работали вместе с Шёнбергом в Южно-Калифорнийском университете, как, например, Фейхтвангер, откровенно выступавший в защиту Советской России. Опять-таки из воспоминаний Т. Манна мы знаем, что редкая дружеская встреча обходилась без обсуждения политических вопросов, что ход войны с Гитлером прослеживался с самым горячим интересом. Европейские эмигранты, в том числе Шёнберг, очень остро переживали события на фронте, ждали поражения Германии.

Известно, что круг Шёнберга сочувствовал расцветшей в 30-е гг. в Соединенных Штатах социально-направленной литературе. Романы Э. Хемингуэя, В. Фолкнера, Дж. Стейнбека, Синклера Льюиса, Дос Пассоса, Ш. Андерсена, Т. Вулфа, В. Сарояна в тот период превосходили по своей популярности экспериментаторские произведения Г. Джеймса, Т. Элиота, Дж. Джойса и др. Из давно любимых Шёнбергом поэтов представителями современной американской литературы «иррационалистического» направления высоко ценился Рильке как мастер «внутренних видений» и символов. Шёнберга мог привлекать также Т. Элиот — проповедник духовно-религиозной цели в жизни человечества, достигаемой через страдания и смерть избранных; однако композитор в то время уже значительно расширил круг своих творческих интересов.

С изобразительным искусством у Шёнберга установился лишь отдаленный и опосредованный контакт. В 30-е гг.

в Америке ускоренно усваивались новшества европейского искусства. Этот процесс очень напоминал опыт Европы. Если абстракционизм поддерживался высшими кругами общества, то риджонализм — эклектическая и упрощенная американская разновидность реализма — явился реакцией на экономический кризис 1929–1933 гг. В риджонализме нетрудно увидеть отражение черт национал-социалистического искусства. В то же время в искусстве США обнаруживались и социально ориентированные тенденции, в живописи выражавшиеся, в частности, в существовании карикатуры и сатиры. Здесь проживал с 1932 г. выдающийся художник Георг Гросс. В это время интересы Шёнберга в изобразительном искусстве не выходили за рамки его прежнего стиля. Отметим показательный факт: он принял приглашение участвовать в 1949 г. в венской выставке экспрессионистской живописи.

Хотя Шёнберг жил в искусстве в основном прежними влечениями, сложные современные события производили на него все более глубокое впечатление и способствовали все более тесному сближению с демократическими художественными кругами. Это отразилось непосредственно на его музыке, и потому упрощение его стиля в последние годы никак нельзя объяснять лишь материальными затруднениями. В большей степени корни данного явления можно найти во влиянии общественных событий на крайне впечатлительную психику художника.

Шёнберг болезненно реагировал на тенденцию фашизации страны, которая началась в Америке именно во время его приезда как реакция на возрастающий протест народа в годы кризиса. В письме к мужу своей старшей дочери, композитору Ф. Грайссле, только что эмигрировавшему в Соединенные Штаты, Шёнберг советовал никогда не шуметь, не противоречить, избегать выражения «откровенно говоря»; несогласия во мнениях решительно держать при себе, все говорить с улыбкой, даже со смехом. Не вмешиваться в политику, не рассказывать, особенно прессе, о своих переживаниях, испытаниях при фашистах, ибо они мстят.

Вообще письма Шёнберга из США являются еще одним доказательством его остро критического отношения к тем общественным условиям, которые он хорошо знал и которые касались его близких. Соприкосновение с американским образом жизни несравнимо с потрясением, испытанным композитором при столкновении с фашизмом, тем не менее Шёнберг относился к своему новому окружению резко отрицательно. Дело не только в личных плохих материальных условиях композитора после его переезда в США — он был недоволен состоянием здесь искусства и, в особенности, возмущался из-за отношения к нему. Высказывания Шёнберга на эту тему являются наиболее достоверным материалом об условиях его жизни и творчества в Соединенных Штатах.

Показателен в этом смысле фрагмент из письма О. Кошке, проживавшему в Германии: «Вы жалуетесь на недостатки культуры, — писал Шёнберг, — что бы Вы сказали о той, от которой меня до смерти тошнит. Я думаю не только о кино. Примером Вам может служить следующее объявление...» [Далее Шёнберг описывает плакат, на котором изображен человек, переехавший машиной ребенка. Он хватается за голову, но не для того, чтобы сказать: «Боже, что я наделал», а «жаль, но поздно, страхуйте свою жизнь, пока есть время».] «И таких людей я должен учить сочинению!» — восклицает Шёнберг» (50)¹⁴.

Отвечая на поздравления по поводу своего 60-летия, композитор писал в октябре 1934 г.: «Думаю, что... американские удобства наградили меня за потери последнего десятилетия... но я не был подготовлен к тому, что меня оставят без отчизны, без языка...» (50). Шёнберг стал жертвой националистического движения американских музыкантов — против него как иностранца выступали прежде всего критики. Но в особенности его возмущали в США состояние музыкального образования, музыковедения и низкий уровень музыкальной жизни вообще. Шёнберг часто высказывал свое недовольство подготовкой музыкантов в Европе, но там его не устраивала в основном, методика преподавания, здесь же — содержание самих знаний.

В письме к Э. Кшенеку Шёнберг жалуется, что ему не нравились механистические методы обучения в Германии, но здесь ученики просто очень плохо подготовлены. 28/III 1935 г. он писал Э. Хатшенсу, директору Джульярдской школы в Нью-Йорке, что в Европе ученики хотя бы знают произведения классики. В США большей частью отсутствует необходимая образовательная база. По мнению Шёнберга, причиной этого являются: 1) высокие цены на ноты, так что большинство учеников не в состоянии их купить, а в Австрии даже самый бедный музыкант имел до 200 томов; 2) завышенная стоимость билетов на концерты и в оперные театры. Помочь этому не может один человек [т. е. Шёнберг. — С. П.], и эту проблему можно решить только на общественных началах.

И еще на эту тему: «Ученический контингент здесь настолько неподготовлен, что я (чувствую себя), как Эйнштейн, который вынужден был бы преподавать математику в средней школе» (50)¹⁵; Недолго нужно было Шёнбергу пожить в США, чтобы заметить, что богатые и влиятельные американцы жалеют деньги на развитие искусства, а специалисты оперируют категориями эстетики и методами музыкальной критики прошлого. «К сожалению, не оправдались мои надежды на создание музыкального департамента, что было обещано, — писал он А. Герцу, эмигранту в США, — губернатор сократил бюджет на $1\frac{1}{2}$ миллиона». [Президенту Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе Шёнберг жаловался на очень плохие условия занятий с учениками, на то, что слишком большое их количество в группе не позволяет достичь хороших результатов в работе. По композиции у него занималось в одном классе 25 человек, по анализу 45, по полифонии 60. В письме в Гарвардский университет Шёнберг рекомендует список книг по музыке европейских авторов для улучшения системы образования в США (прежде всего, учебник контрапункта Беллермана), надеясь, что это отвратит американцев от их «окаменевшей эстетики»]

Американских критиков он считал нахальными и невежественными, худшими из всех ему известных. 26/I 1949 г.

Шёнберг писал американскому профессору химии Г. Стигмену: «Американцы настроены на массовую продукцию — пытаются и музыку создавать по конвейеру, их продуктивность удивительна, но композиторская техника слаба» (50). Высказываясь по вопросам музыкального творчества в интервью для газеты «Тайм», Шёнберг замечал: «Жаль, здесь много талантов, но обучение поверхностно, а склад ума направлен на зарабатывание денег». Он говорил также о плохих условиях жизни музыкантов в США и, в качестве примера, называл замечательного фэготиста А. Вейса (американца, занимавшегося у него в 20-е годы по композиции), вынужденного работать в оркестре безработных музыкантов. Сам Шёнберг также тяготился своим положением: ведь в сравнении с прежними временами, когда он был в центре музыкальной жизни, Шёнберг находился в США в изоляции. Поэтому он мечтал о возвращении в Европу¹⁶.

К счастью, здоровье и материальное положение композитора стали постепенно улучшаться. Сначала Шёнберг был приглашен для чтения лекций в университет Южной Калифорнии, а с 1936 г. — на должность профессора музыки в университет Калифорнии Лос-Анджелес. Ему не удалось организовать группу учеников, подобную «новой венской школе» в Европе, которая в свое время очень помогла ему стать известным. Но некоторые из учеников, в первую очередь Дайк Ньюлин и Леонард Стайн, относились достаточно серьезно к занятиям; последний стал вскоре его ассистентом.)

В 1934–1936 гг. учеником Шёнберга, причем бесплатным, был Дж. Кейдж. Он вспоминает, что тогда совершенно не располагал средствами. Шёнберг спросил: «Хотите ли Вы посвятить жизнь музыке?» — «Да». — «Тогда я не буду с вас ничего брать». Кейдж гордился тем, что в письме к Шерхену Шёнберг назвал его единственным хорошим учеником в Америке: «Очевидно, он не композитор, а гениальный изобретатель» (47, S. 34)¹⁷.

В лице Карла Энгеля, директора нью-йоркского издательства «Г. Ширмер», Шёнберг нашел издателя своих

новых сочинений. Вернулся композитор также к временно прерванной творческой работе — создавал как додекафонные сочинения (Скрипичный и Фортепианный концерты, Четвертый квартет и др.), так и тональные, более доступные американской публике, несравненно более консервативной, чем европейская.

Что касается исполнения произведений Шёнберга в США, то до его переезда туда можно назвать, пожалуй, только концерт в Голливуде в 1933 г., где под управлением Н. Слонимского была исполнена Музыка к киносцене; в 1932 г. прозвучала единственная пьеса — ор. 33⁶. Да и после 1934 г. исполнения его музыки были довольно редкими, и лишь со временем их количество стало возрастать (в основном, за счет тональных произведений). Сам Шёнберг, болезненно переживающий как незнание его произведений в США, так и их непонимание, считал главной причиной этого отсутствие исполнений. Он отмечал лишь некоторых отважных дирижеров — Ю. Гуссенса, А. Родзинского, Н. Слонимского, которые, однако, единичным исполнением его раннего опуса или обработки Баха не могли помочь там, где раньше не звучала ни одна его нота. Огорченный автор решил даже одно время запретить свои исполнения в Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Самым большим событием можно считать музыкальный фестиваль, посвященный творчеству Шёнберга и его школы, состоявшийся в городе Денвер штата Колорадо. Юбилейное издание сборника к 60-летию композитора было осуществлено опять-таки в Австрии. В нем приняли участие Д. Мийо (организовавший в свое время французскую премьеру «Лунного Пьеро»), ученики Шёнберга, композитор А. Хаба и др.

В 1940 г. Шёнберг получил американское гражданство, а в 1944-м — 70-летие композитора праздновалось исполнением его произведений. В музыкальных журналах были опубликованы статьи о нем. В частности на страницах журнала «Musical Quarterly» Д. Мийо рассказал о своей встрече с Шёнбергом. В последние годы композитору удалось построить для своей семьи дом в Лос-Анджелесе, где он проживал вплоть до смерти. В то же время

известен факт, что Шёнбергу пришлось принять 300 долларов от Г. Эйслера на операцию своего маленького сына; несмотря на свою гордость, он возвращал долг лишь небольшими порциями¹⁸. Анекдотичной можно считать попытку Шёнберга «вынести пользу из американского образа жизни» и обеспечить себя и свою семью за один прием до самой смерти: за написание музыки к голливудскому кинофильму («Благословенная земля») он потребовал 50 тысяч долларов (и к тому же абсолютной гарантии, что в его партитуре не будут ничего менять), на что, конечно, ответили отказом, и предложений больше не было.

Некоторое внешнее благополучие давалось композитору ценой больших усилий и здоровья и, главное, за счет творчества. Преподавательская работа ради заработка изнуряла его до крайней степени. В письмах из США он постоянно жаловался, что не имеет даже времени писать своим друзьям, завершить свои старые сочинения и теоретические работы, не то что начинать новые. А за это Шёнберг готов был отдать жизнь и даже славу (50)¹⁹. Тем не менее после захвата фашистами Австрии в 1938 г. и до конца войны композитор не жалел ни сил ни времени на хлопоты и помощь пострадавшим знакомым и находящимся под угрозой²⁰.

В последние годы жизни он все больше страдал от болезней. Уже с 1944 г. у него были, кроме беспокоившей его с давних пор астмы, приступы головокружения и проблемы со зрением. Но особенно тяжелым его положением стало после ухода на пенсию, состоявшегося именно в то время. Шёнберг надеялся наконец найти свободное время для завершения своих давно начатых сочинений и теоретических трудов. Однако пенсия, которую он получил после восьмилетней работы в Калифорнийском университете, оказалась столь ничтожной (38 долларов в месяц!), что композитор был вынужден давать частные уроки. В 1945 г. он ходатайствовал о стипендии фонда Гугенхейма. В своем прошении он подробно указал на работы, которые не в состоянии завершить по причине занятости педагогическим трудом. Композитор мечтал дописать хотя бы оперу

«Моисей и Аарон», ораторию «Лестница Иакова», исследование о контрапункте в трех томах, учебники композиции, инструментовки, гармонии. Его просьба была отклонена на основании необходимости обеспечить прежде всего своих, американских художников²¹.

Из всех запланированных работ Шёнбергу удалось закончить только «Структурные функции гармонии», да и то он не мог найти для нее издателя в США (50)²². Лишь завершенный в 1947 г. сборник очерков «Стиль и идея» был опубликован в 1950²³. Письма композитора в Европу полны жалоб на отсутствие денег. Он мечтал о доходах от исполнения своих произведений в Австрии, но тоже напрасно. Когда после войны опять возобновились постоянные контакты со старыми друзьями в Германии и Австрии, Шёнберг одно время даже думал о возвращении в Европу, однако здоровье уже не позволило ему осуществить этот план.

В 1946 г. он еще прочитал несколько лекций в Чикагском университете и вынашивал проект учреждения там музыкального отделения. По случаю празднования 200-летия университета Принстон Шёнбергу было присвоено почетное звание доктора. В августе этого же года он перенес тяжелый, почти смертельный припадок. Когда в 1947 г. его избрали членом Американского национального института искусства и литературы, Шёнберг уже был не в состоянии лично поехать для выступления с благодарственной речью и послал ее в виде записи.

Кратковременное улучшение здоровья дало композитору возможность написать «Уцелевшего из Варшавы» и упомянутые теоретические работы. В 1949 г. он даже собирался принять приглашение из Европы поехать на празднование своего 75-летия, планировал выступления с произведениями и лекциями. Но возобновившаяся болезнь мешала как этой поездке, так и творческим работам. К концу жизни усилились религиозные устремления композитора, что нашло отражение в творчестве. Последним произведением Шёнберга стали «Современные псалмы». В 1950–1951 гг. он написал ряд текстов к ним, а музыку

только к одному. Текст последнего, неоконченного псалма, был начат за 10 дней до смерти, которая наступила 13 июля 1951 г.

Определение третьего периода творчества Шёнберга как додекафонного является несколько общим и не вполне точным. Оно принимается музыковедами потому, что большинство его произведений, созданных между 1923 и 1951 гг., написаны в додекафонной технике. Вместе с тем существенным для творческого облика композитора оказалось его возвращение к традициям прошлого уже к концу 20-х гг. Как уже отмечалось, этот факт обусловлен не только материальными затруднениями, которые возникли после 1933 г., а в первую очередь причинами творческими. Но это не исключает громадного влияния событий окружающей жизни на предопределение пути композитора; напротив, именно его непосредственная реакция на фашистские злодеяния определила новую, конкретную, отнюдь не обобщенно-гуманную, а действительно реалистическую тематику, поворот Шёнберга к «традиционности».

Нецелесообразно и даже невозможно отделять опусы, написанные в додекафонной и тональной системах; особенно интересны не столько шёнберговские обработки классических образцов, сколько те сочинения, в которых композитор органически объединил свойства обеих техник, что имело глубокие творческие последствия. Он смело ломал установленные им самим рамки и предлагал трактовать серийную технику как один из своеобразных и новых способов письма, но отнюдь не единственный, не исключаящий остальные.

Разумеется, к этому результату Шёнберг пришел после длительной и трудной эволюции. Причем совмещение приемов различных систем у Шёнберга коренным образом отличается, например, от подобных явлений у Берга органичностью их взаимопроникновения. Композитор подчеркивал, что его последние произведения, включающие отдельные признаки тональной системы и даже целиком опирающиеся на нее, могли возникнуть лишь как след-

ствие многолетней работы в додекафонной технике. Действительно, их уже невозможно назвать тональными в традиционном значении этого слова — таких не написал бы композитор, знающий лишь мажоро-минорную систему. Понятно, что Шёнберг не ограничивался в своих произведениях последнего периода применением одних гармонических основ тональности, а пользовался ее принципами формообразования, что имеет место еще во вполне серийных опусах — Квинтете, Третьем и Четвертом квартетах.

Первые произведения в додекафонной технике появились в самом начале 20-х гг. Это были Пять фортепианных пьес ор. 23, которые композитор завершил только в 1923 г. Столь длительное время, потребовавшееся для их написания, не случайно: здесь композитор лишь начал отшлифовывать свою технику, и из пяти пьес только одна опирается на серии. Почти так же долго (1921–1923) создавалась Фортепианная сюита ор. 25, в которой композитор воплотил прежде всего конструктивные принципы найденной системы. Но даже последующая Серенада ор. 24 еще свидетельствует о колебаниях Шёнберга в применении додекафонии. Характерно, что в 1922 г. он сделал две обработки хоральных прелюдий Баха для оркестра. Впрочем, он вообще занимался в то время симфоническими переложениями чужих и своих более ранних сочинений (как, например, Первого и Второго квартетов). Только оконченный в 1924 г. Квинтет для духовых инструментов ор. 26 является уже последовательно серийным произведением. Такова и созданная в следующем году Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных ор. 29.

До этого времени Шёнберг употреблял додекафонную технику почти исключительно в инструментальной музыке. Лишь в одной части Серенады ор. 24 серия применена в партии голоса. Затем, в 1926 г. он написал два додекафонных хоровых произведения: Четыре песни для смешанного хора ор. 27 и «Три сатиры» ор. 28, причем в «Сатирах» серийность переплетается с контрапунктической техникой. В ор. 27 интересно введение утонченного

полифонического аккомпанемента в последнем хоре (мандолина, кларнет, скрипка, виолончель). В указанных двух опусах особенно ощутим «теоретический подход» к творчеству. Последним додекафонным хоровым сочинением Шёнберга были Шесть пьес для мужского хора а cappella ор. 35, созданные в 1935 г.; последними сольными вокальными опусами в этой технике — Три песни для низкого голоса и фортепиано 1933 г. (обозначенные впоследствии ор. 48).

Вместе с утверждением закономерностей додекафонии можно отметить тенденцию к введению композитором традиционных приемов в серийные произведения. Шестой хор из ор. 35 (написанный на текст Шёнберга) имеет довольно ощутимую тональную опору *d*, контрастирующую с преобладающими в цикле квартовыми и септимальными созвучиями. Гармонические тонкости придают этому номеру особый колорит. В 1927 г. композитор написал Третий квартет ор. 30, в котором определенные внешние черты, такие как общая форма, фактура, напоминают классический стиль. Еще существеннее приемы формообразования, исходящие от последних квартетов Бетховена и камерных сочинений Брамса. Но они настолько тесно сплетены со строгими и рационально предопределенными серийными «хитростями», что именно эту партитуру приверженцы Шёнберга считали более совершенной при чтении глазами, чем при исполнении. В качестве темы вариаций в Сюите ор. 29 композитор ввел народную песню, но ее почти невозможно узнать на слух; среди серийных комбинаций мелодию песни удастся отыскать только на бумаге. Очень трудной для восприятия оказалась также созданная в 1928–1929 гг. по заказу Франкфуртского оперного театра одноактная комическая опера «С сегодня на завтра» (ор. 32), хотя Шёнберг предполагал написать ее в популярном стиле. Более доступным произведением является созданная годом позже Музыка к киносцене (ор. 34). Она возникла как одностая симфония, «как будто для кино» — по требованию заказчика и издателя в одном лице.

Творческой лабораторией для полного использования додекафонной системы опять послужили Фортепианные пьесы — ор. 33^a и 33^b (1929 и 1931 гг.). И одновременно Шёнберг уже откровенно и последовательно стал обращаться к классикам, создав в 1928 г. обработку Органной прелюдии и фуги Баха Es-dur для большого симфонического оркестра, в 1932-м — клавесинного концерта М. Монна²⁴ для виолончели с оркестром и в 1933-м — концерто гротто Генделя для струнного квартета с оркестром. Характерно, что интерес к старинной музыке у Шёнберга возник почти одновременно с его переходом к атональности. Концерт Генделя, дивертисмент, а также симфония и два клавесинных концерта Монна были обработаны им еще в 1911 г. для издаваемых Г. Адлером «Музыкальных памятников Австрии».

Эти факты неоспоримо свидетельствуют о его постоянном и органичном все усиливающемся тяготении к тональной музыке; они опровергают утверждения крайних авангардистов, будто бы Шёнберг вернулся к традиционным приемам лишь по материальным соображениям и не ранее своего переезда в Америку. На самом деле его творчество отражает общую тенденцию к возвращению традиционных средств, охватившую музыкальное искусство этого времени. Интересно, что еще в 1936 г. в письме Н. Слонимскому Бернард Шоу считал возвращение композиторов к тональности вполне закономерным явлением; разумеется, фигура Шёнберга, известного как самого яркого представителя атонализма, обращала на себя особое внимание.

Важнейшим произведением всего последнего периода творчества композитор считал оперу «Моисей и Аарон», два акта которой он написал в 1930–1932 гг., а также литературную драму «Библейский путь» (1926–1927). Они продолжили линию «Лестницы Иакова». Возможно, автор особенно ценил их за идейную направленность.

Творчество американского периода в еще большей мере охватывает произведения, написанные либо додекафонной, либо тональной техникой; причем если раньше Шёнберг

делал обработки только тех классиков, стиль которых в какой-то мере отвечал строгости додекафонии, то теперь он стал писать и оригинальные тональные произведения. Таков уже первый опус, созданный в США в 1934 г. — Сюита для струнного оркестра G-dur. Затем последовал ряд других: в 1939–1940 гг. композитор завершил Камерную симфонию № 2 es-moll, начатую в 1906 г., и обозначил ее ор. 38. В 1940-м написал Вариации на речитатив для органа d-moll ор. 40, в 1944-м Тему и вариации для духового оркестра g-moll ор. 43^a (вариант для большого симфонического оркестра ор. 43^b — в 1945 г.), Прелюдию для оркестра с хором ор. 44. Он продолжал также делать обработки: в 1937–1938 гг. переложил для оркестра Фортепианный квартет Брамса g-moll, а в 1948-м обработал три старинные немецкие народные песни для смешанного хора a cappella (Хоральные прелюдии ор. 49)²⁵.

К тональным произведениям следует отнести также «Кол Нидре» на текст еврейской старинной молитвы обряда примирения. Оно было написано в 1938 г. по заказу еврейской общины, но затем, несмотря на глубокую религиозность устремлений автора, запрещено к исполнению в храме. Это произведение предназначено для речитатора (кантора), хора и малого оркестра. Тональны также два псалма для смешанного хора a cappella ор. 50^a, ^b: «Трижды 1000 лет» (1949) и «De profundis» — обработка псалма № 130 (1950). Прелюдия для оркестра с хором ор. 44, написанная как вступление к коллективному произведению «Генезис» («Бытие»), является традиционно полифонической. «Генезис» (по I Книге Моисея из Ветхого Завета) создавался в 1942–1945 гг. по инициативе автора поп- и киномузыки Натаниеля Шилькрета — Стравинским, Мийо и другими видными композиторами, проживавшими тогда в США.

Наиболее интересное среди последних тональных произведений Шёнберга — «Кол Нидре». Показательно, что композитор опирается не столько на еврейские, сколько на те испанские напевы XVI–XIX вв., в которых наблюдается родство со старинной еврейской музыкой. Шёнберг

продемонстрировал здесь мастерскую технику мотивных вариаций. При всей ясности в этом сочинении тональных принципов композитор явно использовал также опыт серийной разработки музыкального материала. По существу «Кол Нидре» явился попыткой соединения этих различных принципов. Оркестровая партитура произведения также одна из колоритнейших у композитора; применяется и «Sprechstimme».

Однако не эти произведения определили стиль Шёнберга, и ни одно из них не получило широкой известности (за исключением разве нескольких опусов типа учебных). Центральными и, нужно признать, лучшими сочинениями этого периода творчества композитора являются додекафонные, хотя они и не равнозначны по художественным качествам. Оценка их не может быть одинаковой и по той причине, что, к примеру, Четвертый квартет ор. 37 (1936) выделяется в первую очередь мастерством применения серийной техники, а «Уцелевший из Варшавы» ор. 46 (1947) — идейной содержательностью. В действительности, оба эти произведения принадлежат к лучшим, хотя и разным образцам додекафонного творчества композитора. Зато всех критиков может примирить глубина музыки в таких произведениях, как «Современный псалом» (1950), опера «Моисей и Аарон» и Фантазия для скрипки и фортепиано — последний инструментальный опус Шёнберга. Композиционная серийная техника здесь столь высокого уровня, что становится гибким орудием воплощения драматической выразительности.

Остальные додекафонные сочинения — это Скрипичный концерт ор. 36 (1936), Фортепианный концерт (1942), «Ода Наполеону Бонапарту» для чтеца, фортепиано и струнного квартета ор. 41^a и ее вариант для струнного оркестра ор. 41^b. Очень интересными с точки зрения мастерского объединения строгой додекафонной техники и эмоциональной выразительности являются его сочинения последних лет: Трио для скрипки, альты и виолончели ор. 45 (1946) и Фантазия для скрипки и фортепиано ор. 47 (1949). В то же время композитор продолжал создавать образцы, соче-

тающие серийную систему с некоторыми приемами тональной музыки.

Попытаемся проследить путь Шёнберга-теоретика от изобретения законов додекафонии до частичного «отступления» на старые позиции.

Уже начало работы над «Лестницей Иакова» ясно показало Шёнбергу, что он находится в творческом тупике. Причины этого — не только в обстоятельствах личной жизни и чисто профессиональных поисках новых путей в искусстве; они, несомненно, коренились и в общественной обстановке, атмосфере эпохи. Характерно, что на последнее обстоятельство обращали специальное внимание почитатели таланта Шёнберга, его современники. Приведем воспоминания об этом периоде творчества композитора его ученика Э. Веллеса. «Всегда опасна попытка, — пишет он, — находить объяснение кризиса в творческой работе композитора. Основывать свою гипотезу на единичном факторе — чрезмерное упрощение, и она может расходиться с действительностью. И все же вот что хотелось бы сказать: Вена в те дни еще была столицей больших владений Австро-Венгерской монархии, но чувствовалась приближающаяся буря. Творящий художник, если его путь лежит перед ним ясно определенным, может отвернуться от того, что происходит в мире. [Далее Веллес приводит в пример Р. Штрауса, который работал в то время над своим наиболее светлым произведением — “Ариадной на Наксосе”. — С. П.] Шёнберг, однако, более восприимчивый композитор, действовал наподобие сейсмографа, который регистрирует космические волнения. В 1912 г. он закончил “Лунного Пьеро”, произведение, в котором обнаружил свое мастерство во всех приемах контрапункта, и в 1913–1914 гг. — Четыре песни для голоса и оркестра²⁶. То, что он переживал, выражено в словах и музыке последнего номера “Лунного Пьеро” — в ностальгическом настроении “О, старинный аромат сказочных времен”. Он чувствовал, что завершается большой период цивилизации, мир его юности» (69, р. 7).

Далее Э. Веллес рассказывает о выходе Шёнберга из кризиса: «В 1916 г. мне нанес визит солдат, которого при-

слал мой друг Рудольф Рети, венский композитор (автор книги “Тематический процесс в музыке”)... Этот солдат был учителем начальной школы, военно-медицинские авторитеты сочли его слишком нервным для воинской службы. Его имя — Йозеф Матиас Хауэр. Он показал мне некоторые из своих сочинений. Я никогда не видел такого смещения любительской писанины без какой-либо тренировки в гармонии и контрапункте и фрагментов бесспорной оригинальности. Он сказал мне, что хочет сочинять музыку наподобие античных греков; показал мне свои сочинения. Все они были очень краткие. Каждая пьеса представляла собой ном (троп), а ном состоял из 12 звуков, разделенных на 4 секции по 3 звука. Это означало, что каждая мелодия представляла всю хроматическую гамму целиком, но звуки выбирались таким разумным путем, что расположение ряда звучало почти диатонически. Музыка была удобной для пения.

Произведения Хауэра стали известны в нашем маленьком кружке, их принесли Шёнбергу, который в то время эпизодически применял серийную технику. Но несомненно, что именно додекафонные произведения Хауэра указали ему выход из кризиса; они пришли к нему, как нужный толчок в нужный момент» (69, р. 7–9)²⁷.

Далее Э. Веллес проводит параллель между отношениями Хауэра — Шёнберга и Сати — Дебюсси. Сати, когда освободился от вагнеровского влияния, оказался первым французским композитором, кто ввел последовательности неразрешенных септаккордов и нонаккордов; наконец, именно он обратил внимание Дебюсси на пьесу Метерлинка, к которой сам хотел написать музыку, но не имел средств для покупки либретто. Однако именно Дебюсси преуспел в развитии тех элементов, которые были только намечены в музыке Сати.

«Нечто подобное случилось с хауэровской додекафонной музыкой, — продолжает Э. Веллес. — Его хоровое произведение вызвало в 1924 году сенсацию на музыкальном фестивале во Франкфурте. Но, несмотря на безуслов-

ный талант, отсутствие техники помешало ему стать большим композитором. Тем не менее он снабдил Шёнберга основной идеей — серией из 12 звуков как новым принципом композиции» (69, р. 7–9).

Таким образом, даже один из самых верных сторонников Шёнберга Э. Веллес ясно указывает на первенство или, по крайней мере, одновременность изобретения додекафонной системы Хауэром и Шёнбергом (63, S. 87). Г. Штуккеншмидт также признает за Хауэром неоспоримый приоритет в формулировке додекафонного принципа, а заслугой Шёнберга считает извлечение из него композиционной техники во всем объеме. Были и другие претенденты на роль пионеров (например, Н. Рославец и Е. Голышев). Между приверженцами и последователями основоположников додекафонии, прежде всего Шёнберга и Хауэра, велись споры о первенстве. Факт изобретения додекафонии одновременно несколькими композиторами не случайно подчеркивают защитники этой системы: он доказывает «логичность и необходимость» ее возникновения.

Сам Шёнберг высказался на эту тему значительно позднее, в письме Н. Слонимскому от 3 июля 1937 г. В нем он сообщал следующее: «Первый шаг [к додекафонной системе. — С. П.] датируется примерно декабром 1914-го или началом 1915 г., когда я делал наброски симфонии, последняя часть которой стала “Лестницей Иакова”, но которая никогда не была завершена. Скерцо этой симфонии [“Танец смерти принципов”. — С. П.] было построено на теме, состоящей из 12 звуков...» (63, S. 87). Это подтверждает А. Веберн — цитирует высказывание своего учителя, относящееся к весне 1917 г., что он находится «на пути к чему-то совершенно новому» (67, S. 47)²⁸.

Между тем никто из претендентов не мог точно доказать свое первенство по причине, прежде всего, поздней публикации теории додекафонии и произведений, написанных в этой технике. Хауэру к тому же вредили абсолютная непопулярность его творчества, обвинения в примитивности стиля. Тем не менее в 1923 г. приоритет Хауэра признавал сам Шёнберг. На это указывает их переписка

того времени, а также совместный проект опубликования книги с изложением додекафонных принципов обоих. Шёнберг думал даже о создании общей школы.

Значительно менее лояльным по отношению к Шёнбергу оказался Хауэр. В 1960 г. Алоиз Мелихар в своей монографии, направленной против Шёнберга (38), приводит письмо Хауэра 1917 г., попавшее к нему, как он пишет, «по хорошо спланированному случаю». Это письмо (S. 184–185) цитировать невозможно, настолько грубы его тон и даже выражения. Впечатления Хауэра о визите к Шёнбергу противоположны тому, что писали почитатели Шёнберга о Хауэре. Высказывания Хауэра продиктованы самой низкой завистью. Достаточно привести из письма две фразы, чтобы понять необъективность Хауэра: «...он — глупо дразнящий, банальный еврейский олух...» «Его знания предельно поверхностны, ремеслу он вообще не научился, в музыке... это редкостный мошенник». И это пишет об одном из величайших теоретиков XX в. дилетант!

Хотя письмо напечатано, признаться, трудно поверить в существование такого документа, тем более что Мелихар («недооцененный», крайне консервативно настроенный дирижер и композитор киномузыки) в двух своих монографиях очень необъективно оценивает Шёнберга и всех его последователей.

Приведенные им высказывания, например Стравинского, вырываются из контекста, их смысл искажается. Мелихар доходит до того, что додекафонию сравнивает с действиями Гитлера! («логическое развитие нелогичной идеи» — S. 154), требует «уничтожить всю без исключения существующую музыку и тексты Шёнберга» (S. 44). Его защита Хауэра начинается таким изречением: «Когда мне пожелали успешной борьбы с еврейским атонализмом, я ответил, что атонализм изобретение не еврея, а первобытного арийца Й. М. Хауэра, до конца жизни питавшего злобу по поводу плагиата Шёнберга» (S. 172).

Теперь приведем выдержки из писем Шёнберга Хауэру: «Мы оба ищем, возможно, то же самое и, вероятно, нашли родственное. При этом я исходил из стремления ус-

становить вместо неприменимого больше принципа тональности новый, отвечающий измененным условиям, а именно — теоретический принцип. Я не имею в виду никаких других теорий, кроме метода сочинения посредством 12 звуков, как я его называю, надеюсь, что окончательно — после многих ошибок и блужданий. Еще раз в течение последних 15 лет я верю, что нашел ключ. Вероятно, запланированная еще 10 лет тому назад под названием “О музыкальной связи” книга, которую я переписывал много раз, столь же часто отвергал и опять расширял, — наконец получит это скромное название: “Сочинение двенадцатью звуками”²⁹.

Я настолько продвинулся вперед на протяжении двух последних лет, что должен сознаться: впервые я пока не нашел ни одной ошибки, и система развивается у меня под рукой без моего вмешательства; это я считаю хорошим признаком. Благодаря ей я в состоянии сочинять без обдумываний и вдохновенно, как это делается только в юности, и, несмотря на это, я нахожусь под точно определяемым эстетическим контролем. Она [система. — С. П.] сейчас более точна, чем это было когда-нибудь. Ибо я могу почти на все дать правила. Однако, я ее пока что не преподавал, так как должен еще проверить своим творчеством и расширить в некоторых направлениях. Но в предварительном обучении в течение нескольких лет я применяю очень многое из нее для определения форм и элементов формы, а в особенности для объяснения музыкальной техники» (50)³⁰.

Эти свои размышления Шёнберг продолжил в написанном вскоре следующем письме к Хауэру: «Мы нашли форму представления музыкальной мысли, которую можно сравнить с фугой, где логика и внутренняя необходимость могут быть показаны как неоспоримые... Мы находимся в начале развития, для которого имеются аналогии в истории музыки...» (50)³¹.

Хауэр также считал себя возобновителем давно существовавших подобных композиционных методов, хотя его додекафонная техника принципиально отличалась от шён-

берговской. Э. Штайн, ученик Шёнберга и редактор собрания его писем, объясняет это различие (в комментарии к письму Шёнберга Хауэру) следующим образом: «Шёнберг, который развивал додекафонию годами, изобретает для каждого произведения новую соответствующую серию как его основу, в то время как теория Хауэра предполагает определенное, им установленное количество серий, из которых он выбирает [нужную ему. — С. П.] в каждом данном случае» (50)³².

Действительно, в сравнении с хауэровской, техника Шёнберга даже внешне была более творческой, поскольку предполагала сочинение новой серии в каждом отдельном случае. Кроме того, система Шёнберга, если ее сопоставить с другими додекафонными теориями, оказалась наиболее тщательно отработанной, полной и, в меру возможностей, всеохватывающей, т. е. проникающей также в сферу развития и элементы музыкального целого. Не напрасно он пытался объявлять ее методом. В то же время Хауэр, разделяя механически все количество звуков («троп») на «номы» — ячейки из 3-х звуков, получал все возможные комбинации заранее определенными и заготовленными. Такой прием являлся целиком математическим и, по существу, исключал творческое начало. Правда, «номы» Хауэра — диатонические, они охватывали трезвучные и даже похожие на каденционные обороты, и поэтому его произведения казались традиционнее и доступнее шёнберговских, хотя и были довольно однообразны.

Весьма показательно, что эту свою математическую систему Хауэр считал производной от «номов» древнегреческой музыки. Вероятно, именно по этой причине он сначала даже отстаивал принцип одноголосия и только впоследствии перешел к многоголосию. Как мы уже отмечали, в своем учебнике гармонии, изданном в 1911 г., Шёнберг усматривал начало установления равноправия звуков в церковных ладах. С ним был солидарен Г. Эйслер (26, S. 120–121). Некоторые ученики Шёнберга пошли еще дальше, пытаясь обосновать корни додекафонии в античной ладовости. Например, Э. Веллес, исследователь и зна-

ток византийской музыки, находит их в мелодических прообразах Востока. Г. Эйслер развил содержащуюся в учебнике гармонии Шёнберга теорию церковных ладов; именно в них он видел источник возникновения додекафонной системы.

А. Веберн рассматривает переход к додекафонии как свою творческую биографию³³. Самым главным он также считает зарождение ее в музыке прошлого — в ладовых основах и, в первую очередь, в полифонических формах и принципах тематического развития. Он специально выделяет «Искусство фуги» Баха как образец самой абстрактной музыки всех веков и отмечает здесь стремление к подмене тонального принципа. Хотя в деталях додекафонная музыка является чем-то другим, полагает Веберн, в целом она опирается на тот же способ мышления: Бах показал что можно извлечь из одной-единственной мысли, из столь малого количества звуков. (Учебник гармонии Шёнберга, по мнению Веберна, в своих основах базируется на принципах нидерландской полифонической школы.)

Следующий этап эволюции музыки он видит в двойственности сонаты, в ее тенденции к тональной объединенности и в то же время к постепенному дроблению тем путем введения каденций и все более отдаленных от тонального центра гармонических функций (в частности, минорной субдоминанты и неаполитанского секстаккорда в мажоре). К этой стадии развития тональности Веберн причисляет все произведения, написанные им самим, Шёнбергом и Бергом до 1908 г. Сюда же он относит квартетные аккорды в Камерной симфонии № 1 Шёнберга. Непосредственным предшественником этих изменений в трактовке тональности он, подобно своему учителю, считает не Вагнера, а Брамса. Весь этот процесс Веберн определяет как эволюцию от интуитивного, бессознательного к осознанному опровержению тональности. Подобно другим защитникам додекафонии, он прав в отношении отдельных факторов технического порядка, но не в общих выводах: он видел в додекафонии единственный возможный путь дальнейшего развития музыкального языка.

Веберн гораздо более последователен в своих авангардистских устремлениях, чем другие защитники додекафонии и даже сам Шёнберг. Он резко разграничивает народную и профессиональную музыку, а корни серийности видит только в композиторском творчестве определенного типа. Такая установка приводит его к одностороннему освещению возникновения ладовости. Так, считая построенные на целотонной гамме аккорды (четыре целотонных трезвучия) непосредственно предваряющими серию, Веберн обуславливает употребление целотонной гаммы лишь выразительными потребностями новой музыки (к примеру, «Валькирия» Вагнера). Показательно также его утверждение, что серийность не является «суррогатом тональности», а принципиально новым, хотя и естественным этапом в развитии музыкального языка, поскольку ее применяли раньше, чем осознали. Считая самыми важными факторами в произведении связь-соотношение и разносторонний показ музыкальных мыслей, Веберн, следуя в этом Шёнбергу, выдвигает на первый план роль полифонии и вариационной формы в додекафонных сочинениях.

Согласно общему мнению теоретиков додекафонии, он также усматривал в ней необходимый выход из тупика атональности, поскольку совершенно справедливо полагал, что вместе с устранением тональности исчезло важнейшее средство построения произведений большой формы, ибо тональность была чрезвычайно важной при создании формальной целостности. Он подытоживает эту мысль поэтичным восклицанием: «Казалось, будто потух свет!». Но тут же композитор отмечает, что в то время новое было слишком восхитительным и будоражающим, хотя еще и неопределенным, чтобы осознать потерю. Отсутствие тональности непосредственно привело лишь к краткости сочинений, ибо относительно развернутые атональные произведения можно было писать только в опоре на внемузыкальный фактор — текст (как это имеет место в «Ожидании», «Счастливой руке») или сочетая атональные фрагменты с тональными (как в «Вощеке»). Чисто музыкальные сочинения большой формы опять получили право на

существование лишь тогда, когда Шёнберг сформулировал новый закон. Веберн признает, что пришлось отказаться от кажущегося им революционным в атональный период лозунга неповторяемости и постоянной новизны музыкального материала, недопустимого, так как уничтожалась возможность «схватывания», восприятия музыки³⁴.

Специально Веберн останавливается на сущности и значении додекафонии. Его исходное положение следующее: цель композитора — говорить «совершенно новым образом» о том, что уже было сказано раньше. Он приводит слова Шёнберга: «Что бы случилось, если бы я создал оперу в стиле “Песен Гурре?”». Преимуществом додекафонии Веберн считает достижение более глубокой связи всех элементов произведения благодаря неповторяемости каждого звука серии до показа всех остальных. Он акцентирует возможность более свободного сочинения при ограничении творческой фантазии лишь одной серией: полная свобода стала достижимой только благодаря этим цепким путам. Односторонним и в корне ошибочным является мнение Веберна, что додекафония представляет собой конечную точку в музыкальном развитии и что все большие мастера подсознательно к ней стремились и стремятся. Впрочем, вполне понятно, что он защищал основы своего творчества и к тому же не имел возможности оценить додекафонию в перспективе времени.

Характерно, что в наиболее традиционной части своих высказываний Веберн целиком придерживается позиции своего учителя. Это касается, в первую очередь, признания первенства вдохновения в творческом процессе. Серии его, Шёнберга и Берга возникали преимущественно таким образом, указывает Веберн, что замысел появлялся вместе с интуитивным представлением всего произведения, а затем тщательно продумывался, подобно возникновению тем в записных тетрадах Бетховена. Близость многих взглядов Веберна и Шёнберга на творчество неудивительна. Интересно вспомнить такой факт: в вопросах построения и даже названия прочитанного Веберном в 1932 г. популярного курса лекций он руководствовался указаниями своего учителя.

Э. Веллес в своем популярном докладе о додекафонии особенно подчеркивал ее традиционные корни: «Появление системы, которую он [Шёнберг. — С. П.], как только ее разработал, назвал “сочинение с помощью 12 звуков”, является логическим следствием тенденции XIX в., имеющей свои корни в вагнеровском “Тристане” и ведущей к различным неудачным попыткам заменить существующие 12 полутонов 24 четвертитонами. Шёнберг никогда не устремлялся так далеко; его целью было, во-первых, создать несколько гармонических центров вместо одного; и далее, он стремился к созданию 12 центров одинакового значения, к гармоническому развитию, в котором старая система гармонических последовательностей заменена новым видом написания голосов партитуры, где гармонии являются частями серии, но звучащими одновременно» (69, р. 10).

Веллес специально акцентирует в своем докладе врожденное «гармоническое чутье» Шёнберга и его склонность к расширению гармонического горизонта. В этом смысле он сравнивает его с Джемсезуальдо да Веноза и потому считает закономерным, что именно Шёнберг осуществил переход от тональной системы к додекафонии.

В основном таким же образом представляют себе появление додекафонии все ее теоретики. Если собрать воедино отдельные высказывания на эту тему, то они сведутся, примерно, к следующему. Шёнберг, выросший из брамсовской и вагнеровской гармонии, ощущал себя уже свободным от ее функциональной роли, что давало возможность сделать самостоятельным линейный элемент, а это — прямой путь к додекафонии. Этапами зарождения системы они считают импрессионизм, в образцах которого отдельные гармонические функции трактуются независимо от постоянного центра, и атональность, где появляется тональная относительность и «эмансипация диссонанса». Следующая ступень — полное отступление от господства тональной логики, горизонтальность и полифонизация фактуры. Эту концепцию иллюстрируют музыкальные примеры от Маренцио и Шюца до Листа и Регера.

Сам Шёнберг тоже упорно отстаивал «традиционный» путь возникновения додекафонии. Он многократно и довольно обстоятельно высказывался на эту тему. Прежде всего, он утверждал, что додекафонная система появилась как необходимый результат эволюции на пути от тональности к расширенной тональности и что музыкально-историческое развитие было возможным только в этом направлении. Но весьма примечательно, что Шёнберг считал началом данного процесса не Вагнера. [На его взгляд, именно Брамс был тем, кто сделал шаги к «неограниченному музыкальному языку»³⁵, о чем он писал в ряде своих статей, опубликованных в сборнике «Стиль и идея».

Наиболее исчерпывающе Шёнберг обосновывает логичность появления додекафонии и защищает ее преимущества в «Структурных функциях гармонии». Познакомим с его выводами в несколько сокращенном виде.

Какими бы новыми и дикими не казались слушателям диссонансы в прежние времена (от применения V и VI ступеней до гармонии Малера и Дебюсси), они могли быть объяснены теориями предыдущей эпохи. Однако совсем иное дело, когда многие современные композиторы добавляют диссонантные звуки к простым мелодиям, думая создать «современное» звучание, другие же скрывают тональность своих тем гармониями, им неродственными. Полуконтрапунктические имитации-фугато служат часто заменой секвенциям. Гармония в этих случаях нелогична и нефункциональна (58, раздел XII).

Шёнберг недвусмысленно осуждает здесь полумеры в «осовременивании» тональности. Против такого рода модернистов он всегда выступал очень резко³⁶. В то же время он хочет доказать, что додекафония, устанавливая новые закономерности, вместе с тем не порывает полностью с тональностью. Шёнберг формулирует это таким образом:

«Моя школа (включающая Берга, Веберна и др.) не ставит себе целью установление тональности, но и не исключает ее полностью. Этот способ [письма] основывается на моей теории “эмансипации диссонанса”. Согласно этой теории, диссонансы являются толь-

ко более отдаленными консонансами в серии обертонов» (53, S. 459). «Хотя сходство более отдаленных обертонов с основным звуком постепенно уменьшается, их всесторонность равна всеохватности консонансов. Таким образом, для современного уха не существен эффект их разъединяющего значения. Их эмансипация так же узаконена, как освобождение минорного трезвучия в прежние времена» (58, раздел XII).

В качестве главной причины необходимости введения додекафонии и своего обращения к ней Шёнберг указывал на стремление к порядку, «уравновешиванию состояния беспокойства». Об этом он говорил многократно, в частности, в письмах: «Я думаю, что из искусства сочинения только тогда может быть извлечена разумная польза, когда оно опирается на сведения и познания, вытекающие из музыкальной логики; вот почему я обучаю моих учеников не “додекафонному сочинению”, а “сочинению” в смысле музыкальной логики» (50)³⁷.

Приведем также выдержки из письма Шёнберга Р. Лейбовичу: «Нужно помнить, что главной целью додекафонии является сочинение путем применения одной последовательности звуков, которая должна функционировать, по крайней мере, как мотив.¹ Таким способом должна быть заменена организующая сила гармонии. Нашей целью было не писать диссонантную музыку, а ограничить диссонансы логическим образом, не возвращаясь к классической трактовке, ибо таковая невозможна» (50)³⁸.

Уже в последние годы жизни композитор писал: «Примечательно, что эта [додекафонная. — С. П.] манера создавать связь в музыкальном произведении получила распространение. Наиболее сильным стимулом для применения данного метода, мне кажется, является то, что он в определенной степени с самого начала обеспечивает сочинение. Никакой другой метод не дает такого преимущества. Извлекаемая из прошлого тональная манера, которая подразумевает применение всяких несвязанных диссонансов и без какого-либо основания возвращение к

мажорным и минорным трезвучиям, пребывание среди них некоторое время, и предполагается, что это почти является тональностью произведения, — такой вид тональности кажется мне предрежденным к закату. Я не могу поверить, что это будет очень долго продолжаться» (50)³⁹.

Отрицая категоричность подобных утверждений, все же нельзя не согласиться с содержащимися в них здоровыми зернами. Так, чересчур прямолинейно звучит мысль, что серийность дает преимущества, недоступные любому иному методу. На деле Шёнберг имеет здесь в виду возможности, которые предоставляет наличие готовой серии и вариантов ее развертывания. В другом месте письма сам композитор отметит ограниченность — обратную сторону такого метода, при котором и бездарный автор может что-то создать. Что же касается тональности, то он выступает лишь против определенного типа тональной музыки — эклектичной, не имеющей индивидуального облика. К такому направлению Шёнберг чаще всего относил бездарных эпигонов, копирующих неоклассический стиль Стравинского.

[Вслед за своим учителем ученики Шёнберга также видели в додекафонии, прежде всего, установление порядка. Именно по этой причине признавали неизбежность появления серийности Г. Эйслер и Э. Веллес. Подобным образом и другие приверженцы додекафонии обращают главное внимание при оценке этой системы на заложенные в ней структурные закономерности. Все они согласны в том, что она позволила устранить расплывчатость тематизма позднеромантической и атональной музыки и разработать на новой ступени технику мотивного развития. Использование в додекафонии традиционных классических форм и тематических принципов изложения и развития материала также считается ими осуществлением формальных требований.

В этом они более или менее точно повторяют Шёнберга. Саму технику додекафонного сочинения Шёнберг тоже считает результатом логического мышления. Вот как он кратко излагает ее основы:

«Ради глубинной логики додекафонный метод производит все формы (элементы произведения) от основного вида (ряда звуков или серии). Порядок в этом основном виде и в его трех производных (обращение, ракоходное движение, ракоходное обращение), подобно мотиву в классической музыке, обязателен для всей пьесы. Отклонение от этого порядка звуков обычно не должно иметь места, в противоположность трактовке мотива, где вариация является совершенно необходимой (допускаются незначительные изменения в порядке [серии. — С. П.], если из-за частых повторений сознание свыкается с ее основным видом). Это отдаленно соответствует вариациям в подобных обстоятельствах. Тем не менее разнообразие не устраняется. Звуки в правильном порядке могут появляться последовательно в мелодии, теме, в независимом голосе или образовывать аккомпанемент, состоящий из одновременных созвучий (подобно гармониям)» (58, раздел XII). Далее Шёнберг добавляет, что оценка структурных (гармонических) функций не может приниматься во внимание. Они являются вертикальными проекциями основного вида серии и ее частей, их комбинации узаконены логикой этого основного вида.

Не случайно Шёнберг уже в атональных произведениях с течением времени все больше тяготел к полифонии («Лунный Пьеро» и др.), а затем перенес ее принципы формообразования на почву додекафонной системы. В полифонии он также прежде всего ценил логичность: «В контрапункте мы имеем дело не столько с соединения самими по себе (т. е. они не являются самоцелью), сколько со всесторонним представлением мысли. Тема создана так, что она таит в себе все эти многие виды, посредством которых предоставляется возможность воплощения мысли» (45, S. 129).

Додекафонная система Шёнберга опирается по существу на тщательно разработанную им и приспособленную к новым закономерностям организации интонационного материала контрапунктическую технику. Это очевидно уже в самых основных формальных принципах додека-

фонных произведений: серия (R — Reihe), состоящая из звуков, появляющихся только один раз, разворачивается с помощью приемов обращения или инверсии (U — Umkehrung), ракоходного движения (K — Krebs) и ракоходного обращения (UK — Umkehrung Krebs)⁴⁰.

На особенностях имитационного развития и претворений ухищрений строгого контрапункта базируются появившиеся уже у Шёнберга, а затем развитые Веберном и другими композиторами разновидности построения серии, способы ее членения на элементы и их сочетания. Так, у Шёнберга мы находим серии точной и свободной структуры. Особое значение он придавал сегодня широко применяемой в додекафонной технике симметричной серии точного построения. Композитор очень гордился своим изобретением этой, называемой им универсальной или «чудо-серией». Он считал ее производной от полифонических ухищрений. И действительно, ее наглядной особенностью является извлечение второй части серии путем обращения в нижнюю квинту шести начальных звуков. Это лишь самая простая черта «чудо-серии»; самой необычной и важной Шёнберг полагал ту ее особенность, что эти шесть звуков в другой серии оказываются ракоходным обращением и т. д. (e, dis, c, as, ces, g; f, a, fis, b, des, d).

В своих произведениях композитор пользуется и более сложными приемами развития, но всегда опирающийся на звуковые взаимосвязи и взаимоотношения. Таковы различные «родственные» формы серии, и в особенности «комплексные», т. е. взаимодополняющиеся, когда отдельные звуки серии вкраплены в разные голоса. Что касается самого принципа построения серии, то для музыки Шёнберга характерна еще асимметричная серия, содержащая все интервалы в объеме октавы (Allintervallreihe); однако он не пользуется ее симметричной разновидностью, состоящей из тритонов. Такая серия, как и строящаяся на терциях, то есть также однозначных интервалах, создает впечатление повторяемости и тональной опоры. Этими разновидностями серии пользовался чаще других композиторов Берг.

Основываясь на собственных словах Шёнберга, Й. Руффер пишет: «Шёнберг всегда настойчиво указывал, что 12-звучная серия и ее обращение не представляет для него ничего иного, как принцип упорядочения нетональной музыки, каким для тональной музыки является тональность и ее законы; что серия, содержащаяся как мелодический элемент *a priori* в музыкальной мысли, подается также через нее, со всеми мелодическими и гармоническими последствиями, которые вытекают из этой мысли для произведения, выведенного из серии...» (45, S. 143). Шёнберг считал: «То, что может быть создано 12 звуками, зависит от творческих сил индивида. Выражение ограничивается только творческими способностями и индивидуальностью композитора... Додекафония не может иметь решающего влияния ни на структуру, ни на характер произведения...» (44, p. 134–135).

О художественно-эстетическом аспекте додекафонной системы пишет Э. Веллес: «Что же такое серия из 12 звуков в руках Шёнберга и его школы? Я хотел бы назвать ее творческой идеей произведения, его квинтэссенцией. Действительно, произведение зависит от того, как некто сумеет применить серию, подобно тому как в традиционной музыке характер произведения зависит от темы. Серия может быть столь же неэффективной, как и скучная тема фуги, и композитор будет напрасно пытаться оживить ее своим техническим мастерством. В додекафонных произведениях нужно нечто большее, чем это, дабы ввести платоническую идею в сферу музыкальной реальности...» (69, p. 9).

Может показаться, что Веллес слишком уж упрощает проблему, трактуя додекафонию столь «традиционно». Однако он и в этом отношении вполне солидарен с Шёнбергом. Последний неоднократно подчеркивал эстетическую сущность додекафонии, утверждал, что додекафонное произведение является прежде всего музыкой. Приведем ряд очень характерных высказываний композитора на эту тему, содержащихся в его письмах. Вот как он отвечает А. Локе, который потратил много времени на анализ его

Третьего и Четвертого квартетов с точки зрения применения додекафонии: «Я лично не считаю этот вопрос важным, и то же самое я всегда говорил моим ученикам. Я в состоянии показать вам большое количество примеров, которые объясняют идею этого способа сочинения; вместо только механического применения я могу информировать вас о ее композиционном и эстетическом преимуществе. Вы таким образом осознаете, почему я называю ее методом и почему считаю термин «система» неправильным. Конечно, вы потом поймете технику, с помощью которой этот метод применяется. Я предоставлю вам основной спектр возможностей его применения и, насколько смогу, проиллюстрирую на примерах. Надеюсь, что вы согласитесь: эти произведения являются, главным образом, плодом музыкального воображения, а не математическими конструкциями, как многие полагают» (45, S. 130)⁴¹.

Особенно обстоятельно Шёнберг отстаивает идейную и эмоциональную сущность додекафонии (во всяком случае, по отношению к своей музыке) в письме Рудольфу Колищу, также проанализировавшему его произведения: «Ты правильно определил серию моего струнного квартета. Это, должно быть, большой труд, и я не думаю, что мог бы найти достаточно терпения для этого. Так ты думаешь, что есть какая-нибудь польза от этого знания? Не могу себе представить. По моему убеждению, для композитора, который еще не разбирается хорошо в применении серий, это может быть побуждением действовать так, чтобы почерпнуть чисто ремесленные указания о возможностях сочинения на основе серий. Но эстетические качества из этого не открываются, разве что попутно. Как ни часто я это делаю, я еще слишком мало предостерегаю не переоценивать анализы, которые ведут только к тому, с чем я всегда боролся — к познанию, как это сделано, в то время как я всегда старался помочь осознать что это. Я уже неоднократно пытался растолковать это Визенгрунду [Т. Адорно. — С. П.], а также Бергу и Веберну. Но они мне не верят. Сколько бы я не говорил,

я все еще недостаточно часто повторяю, что мои сочинения являются додекафонными сочинениями, а не додекафонными сочинениями. В этом отношении меня опять путают с Хауэром, для которого произведение важно только во вторую очередь.

Я, само собой разумеется, знаю и никогда не забываю, что Ты, несмотря на такие исследования, никогда не перестанешь сопереживать тому, с чего началась Твоя связь с музыкой — ее духовной, звуковой и музыкальной субстанции. Все же я не могу не высказаться иначе, как против такого анализа, потому что я всегда именно так высказывался, например, в “Учении о гармонии”. Я принимаю во внимание только такой анализ, который извлекает мысль и показывает ее воплощение и проведение. Само собой разумеется, что при этом не должны быть упущены из виду также художественные нюансы.

Ты удивишься, что я так подробно говорю об этом. Но, хотя я не стыжусь здоровой конструктивной основы произведения даже там, где я создал ее сознательно, где она, следовательно, менее хороша, чем там, где она порождена инстинктивно и бессознательно, — должен ли я слыть конструктивистом из-за немногих комбинаций серии, если этому отвечала слишком маленькая отдача с моей стороны. Я думаю, что для этого титула я должен был сделать больше; и в самом деле, я считаю, что был в состоянии выполнить требования, которые предъявлялись мне со стороны имеющих на это право» (45, S. 131)⁴². «Имеющими право предъявлять требования» Шёнберг называл тех ревностных последователей додекафонной техники, которые уже при его жизни обращались к нему с претензиями.

Конечно, из сказанного не следует делать вывод об отрицании композитором целесообразности анализа вообще. Он признавал, например, что певцы, знающие серии в опере «С сегодня на завтра», легче изучали партии. Заслуживает внимания тот факт, что к концу жизни неортодоксальное толкование Шёнбергом додекафонии еще

усилилось. Весьма показательно, что он надеялся на ее развитие в будущем именно в данном направлении. Об этом он говорил музыканту-любителю, профессору химии Дж. Стигмену, письма Шёнберга к которому уже неоднократно цитировались: «Я думаю, что когда пройдет волна реакции [т. е., в понимании Шёнберга, послевоенное возрождение национальных школ и поверхностный модернизм. — С. П.], музыка вернется к додекафонии. Наверное, будут различные попытки продвигать с ее помощью музыкальное творчество, но, надеюсь, потомки не забудут, что имеется не только 12 звуков, акцентироваться должно “сочинение”» (50)⁴³.

Интересно в этом отношении привести также рассуждения Шёнберга, касающиеся «проблемы» романа Т. Манна «Доктор Фаустус». В сравнении с опасениями Шёнберга быть несправедливо оцененным историей, гораздо больший интерес представляет тот факт, что в споре с Т. Манном он отстаивал принципиальные вопросы творческой трактовки додекафонной системы.

Додекафонию Леверкюна Шёнберг называл «додекафонным гуляшом». «Леверкюн, — писал он, — является одним из тех любителей, которые считают, что сочинение с помощью 12 звуков не означает ничего другого, как применение серии всегда в основном виде и ее обращений. На самом деле это правило должно быть сформулировано иначе. Оно должно звучать так: ни один из 12 звуков не может появляться вне порядка основного вида серии или ее производных. Но представление, что подчинение данному правилу обеспечит создание произведения, является настолько же детским, дилетантским или же непрофессиональным, насколько предположение, что если избежать другие запрещения, то этого будет достаточно для создания музыки. Например, параллельные квинты и октавы. Эти правила являются только сдерживающими. Необходимо обладать способностью создавать музыку вопреки этим суровым ограничениям» (45, S. 131).

Собственные изречения Шёнберга в достаточной мере показывают, насколько двойственным был его подход к додекафонии. Строгие, почти математические законы этой системы противоречили его сугубо романтической натуре. У Шёнберга, правда, отмечали «спекулятивный» ум, и он всегда придавал очень большое значение структурным проблемам в музыке. На это указывает, в частности, следующий фрагмент его письма Й. Руферу: «Действительно примечательно, что еще никто не заинтересовался очевидной красотой моей формы. Ее должен быть способен признать даже тот, кто не может следовать при помощи слуха за мелодией или темой. Но тому есть причина: только немногие люди имеют понятие о красоте музыкальной формы. Старых [знатоков]... почти нет, немногие молодые могут научиться у меня или Шенкера⁴⁴. Однако препятствие состоит именно в том, что о ней так трудно высказаться по-современному» (50)⁴⁵.

Это письмо Шёнберга относится к додекафонному периоду его творчества. Следует обратить внимание на последнее предложение письма. Его суть в том, что Шёнберг, с одной стороны, придавая столь важное значение форме произведения, а с другой — его идее, испытывал большие трудности в их соединении. Суровые правила додекафонии ограничивали стремление композитора к внутренней выразительности музыки. Не случайно все его додекафонные произведения основываются на традиционных формах. В них он видел не только необходимую основу структуры произведения, но и воплощения его идеи. Непоследовательность Шёнберга очевидна. Так, преклоняясь перед организованностью полифонии, он не считался с тем фактом, что ее законы являются в додекафонии лишь внешним приемом. Композитор всерьез полагал, что если эмоциональная содержательность присуща полифоническим произведениям классиков, то она такая же неотъемлемая принадлежность додекафонных сочинений. Однако точное и бескомпромиссное следование серийной системе настолько не увязывалось с принципом эмоциональности музыки, что для написания таковой Шёнберг все чаще от-

ступал от своих же правил, вплоть до возвращения к законам тональности. Именно это стало причиной именованья его «традиционалистом».

Г. Эйслер совершенно верно отмечал, что в 1924 г. имя «Шёнберг» ассоциировалось не только с большим композитором, но и с ниспровергателем и абсолютным разрушителем традиций, что «за спором об атональности, о диссонансах» была целиком забыта собственно музыкальная структура его произведений. «Ор. 11 и с 15-го по 20-й можно определить как радикальный период, — писал Эйслер, — но каждое из этих произведений содержит здоровую музыкальную структуру, которую можно очень хорошо объяснить и понять с помощью сегодняшних теоретических знаний».

С 21-го ор. начинается новый стилевой поворот — Шёнберг опять возвращается к старым формам: двух- и трехчастной песенной, вальсу, пассакальи, фуге. В ор. 23–26 возврат к старым формам и способу письма настолько существен, что можно говорить о консервативном стиле. Здесь опять есть тематические образования, членения, формы такие, как у классиков, повторность, которые несомненно возмутили бы настоящего революционера...» (26, S. 312–313). Эйслер сравнивает Шёнберга с маэстро прошлого, у которых на первом месте была музыка как ремесло. «Музыкальный мир должен это учесть и не считать Шёнберга больше разрушителем и ниспровергателем, а мастером. Сегодня для нас ясно: он создал себе новый материал, чтобы музицировать с полной уверенностью классиков. Он настоящий консерватор: он даже изобрел свою революцию, чтобы иметь возможность быть реакционером» (26, S. 312–313).

Сложность последнего и в то же время самого большого и важного этапа творческого пути Шёнберга состоит не только в серьезных жизненных трудностях: мы ясно видим в его творчестве сомнения и противоречия композитора, стремившегося примирить почти непримиримое.

Продолжая оставаться последовательным в утверждении своего постоянного стремления к намеченной цели, он усматривал ее теперь в соединении тональных и серийных принципов. Впрочем, Шёнберг не стыдился своей «традиционности» и даже, как мы видели, считал именно такой путь самым правильным. Только немногие его произведения 20-х гг. являются целиком «ортодоксально» серийными.

Наша цель — рассмотреть важнейшие произведения Шёнберга последнего творческого периода, опирающиеся на додекафонную технику; мы остановимся на особенностях ее применения — от первых опытов до сочинений строго рационального подхода и, наконец, сочетающих додекафонные принципы с некоторыми тональными закономерностями.

Этапным в данном отношении явился цикл Пять фортепианных пьес ор. 23. Время его завершения — 1923 г. считается началом «додекафонной эпохи» в музыкальном творчестве. Этому не мешает существование ранее написанных серийных произведений других композиторов, ибо они не были известны, и, главное, до Шёнберга никто не применял в сочинениях осознанной и четкой серийной структуры. В ор. 23 серия использована еще не во всех пьесах и, за исключением одной, не в полном виде. Они интересны, прежде всего, как творческая лаборатория композитора. Сам автор писал об этом цикле следующее: «Как пример таких опытов [т. е. построения темы на 12 различных звуках. — С. П.] я мог бы назвать фортепианные пьесы ор. 23... В противоположность общепринятой манере употреблять мотив, я использовал его уже почти способом “серии из 12 звуков”. Я строил из него другие мотивы и темы, а также сопровождающие фигуры и другие аккорды — но тема не состояла из 12 звуков» (63, S. 87).

Лишь в пятой пьесе ор. 23 (Вальс) композитор применил полную серию. Однако она проходит только в основном виде и построена таким образом, что специально подчеркивается интервал большой терции (выделяются также секундовые последовательности): *cis, a, h, g, as, ges, b, d, e*,

es, c, f. При повторениях и в аккордовых построениях это создает впечатление традиционности. В то же время здесь впервые у Шёнберга наблюдается тематическое применение серии для всей фактуры. Серия распределяется довольно свободными асимметричными отрезками между верхним голосом и сопровождением (в данном случае этот термин применим, ибо фортепианная фактура вполне традиционна). Определенная логичность в построении пьесы достигается именно частой повторностью серийных отрезков, причем благодаря их интервальному соотношениям, в сопровождении получаются довольно «благозвучные» соединения.

В других пьесах этого цикла преобладают классические, в большинстве случаев вариационные и полифонические формальные принципы. Не случайно Э. Штайн сразу после завершения ор. 23 назвал его «трехголосными инвенциями». Первая из пьес — это действительно инвенция, вторая близка к сонате, причем в обеих пьесах применяется вариационная техника. Третья пьеса строится только на пятизвучной серии — *b, d, e, h, cis* (лишь в конце композитор добавляет к двум формам серии — основной и обращению — недостающие два звука, придающие к тому же «тоникальность»). Однако эта пьеса по существу более новаторская, чем пятая, поскольку Шёнберг применил уже в ее развитии полифонический принцип ответа темы и обращения и всю фактуру произведения построил на сложных контрапунктических взаимосвязях. Так постепенно выкристаллизовывались приемы серийной техники.

Начатая годом позже, но завершенная почти одновременно с ор. 23 Фортепианная сюита ор. 25 является первым произведением Шёнберга, опирающимся полностью на додекафонную технику. Уже в Прелюдии серия дается в основном виде (*e, f, g, des, ges, es, as, d, h, c, a, b*) и в тритоновой транспозиции — от *b*. В шести пьесах Сюиты использованы все формы изложения серии: основная, обращение, ракоходное движение и его обращение. Кроме того, серия разделяется на 3 четырехзвучных отрезка, кото-

рые складываются в сложные полифонические комбинации, в том числе ритмические.

Здесь Шёнберг еще не сумел добиться целесообразной простоты — специально, во избежание монотонности, до крайности усложнил «разбросанный» (сегментный) тип додекафонного изложения. Вместе с тем Сюита ор. 25 традиционна в смысле использования жанров — включает прелюдию, гавот, мюзет, интермеццо, менуэт и жигу (Г. Эйслер указывал на ее баховские формы), а также частично фортепианной техники. При всей сложности способов применения серии — т. е. разбросанности, взаимоперемещения и одновременного соединения различных форм и группировок по всей фактуре (в особенности в № 1 Прелюдии), — обращают на себя внимание повторения, залиговки и другие формы выдерживания звука, создающие опорные «тональные» точки и базу для «традиционных» интервалов и аккордов. Кстати, ракоходное движение R_1 (т. е. K_7) начинается звуками b–a–c–h (BACH); № 2 Гавот основан на неполной серии из восьми звуков, которые к тому же повторяются. Однако восприятие целого все же усложняется отсутствием повторности больших отрезков. Так, например, I часть Сюиты трехчастна — по схеме ABC. Такая особенность формы обусловливается тем, что взаимосвязи здесь только структурного порядка, не основываются на тематической общности или контрасте.

Если классическую фортепианную фактуру можно считать «отступничеством» композитора (серия предоставляет новые возможности изложения), то построение по трехчастной, хотя и нетрадиционной схеме — уже необходимостью. Додекафония не вызвала к жизни новые формы, и Шёнберг стал пользоваться внешне старыми, хотя традиционный динамический тип развития и конфликтное тематическое противопоставление, конечно, чужды серийному принципу. Эта особенность формообразования — соединение старых форм с новой техникой — проявилась уже в самых первых додекафонных опусах композитора и утвердилась в дальнейших.

Значительно более последовательным оказался Веберн. Шёнберг даже в случае столь сложного применения серии

(как в данной Сюите), где используется, в частности, группировка ее звуков, — скорее экспериментировал в новой технике, а не возводил ее возможности в систему. В зрелых произведениях Веберна разделение серии на четырехзвучные ячейки тщательно продумано с точки зрения применения их для сложнейшего формообразования, охватывающего также ритмический, динамический, регистровый и тембровый компоненты. К примеру, в Вариациях ор. 30 Веберна принцип повторности проводится как увеличение или уменьшение в прямом или зеркальном обращении, а новообразования нередко получаются из соединения ритма в основном виде с обратным порядком звуков серии. В описанном новом построении формы особую роль играют паузы. Но это уже — подступы к сериальности. У Шёнберга можно найти лишь ее наметки. В последующих его произведениях 20-х гг. (и также более поздних) мы увидим вполне понятные для первого додекафониста-практика шатания от поисков компромисса с традицией к предельно строгому (в рамках стиля Шёнберга) следованию закономерностям додекафонной системы. Из характерных для него особенностей применения серии следует отметить присутствующий уже в Сюите ор. 25 вертикальный тип изложения, внешне наиболее традиционный (в особенности в последней части, Жиге, где каждый такт в шумановско-брамсовской фактуре строится на полной серии в основном виде — R и т. д.). После ор. 25 Шёнберг также пользовался преимущественно вертикальной додекафонией, например в Пьесе для фортепиано ор. 33^a, Квинтете, Сюите ор. 29, Скрипичном концерте и других произведениях.

По-видимому, увлеченный новым способом письма, композитор создал в 1923 г. еще одно произведение — Серенаду ор. 24 для баритона, кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты и виолончели. Выбирая такой жанр (серенаду) и состав (гитару и мандолину), композитор как будто хотел подшутить и над сторонниками строгой додекафонии, и над ее противниками. На са-

мом деле он, конечно, руководствовался более серьезными стимулами. Это произведение, богатое и разнообразное в отношении используемых приемов, способно служить иллюстрацией возможности применения серийности «для любых целей». Но едва ли не самой главной причиной обращения композитора к жанру, а также формам и инструментам, ассоциирующимся с бытовой музыкой, была его искренняя приверженность традициям. В использовании мандолины и гитары он явно следовал Малеру. Впрочем, это последнее обстоятельство доставляло ему немало хлопот при исполнении и даже создании произведения, поскольку додекафонная техника, казалось бы, не соответствовала возможностям таких инструментов. Перед премьерой Серенады композитора это очень беспокоило — он требовал еще большего, чем обычно для своих произведений, количества репетиций, «...ибо еще неизвестно, как гитара и мандолина справятся со своим заданием». И добавил по поводу создававшегося одновременно Квинтета: он «...наполовину готов... Но кто может быстро переварить так много совсем новой музыки?» (50)⁴⁶.

В Серенаде семь частей с вполне подходящими для популярной сюиты названиями: Марш, Менуэт, Тема с вариациями, Сонет, Танцевальная сцена, Песня без слов и Финал. Традиционность, как мы увидим, свойственна не только внешней стороне произведения. Музыка разворачивается как бы по линии возрастающей «доступности» из-за усиливающихся в каждой последующей части мелодического, жанрового и танцевального элементов, утонченного музыкального остроумия.

I и II части звучат жестче других из-за остроты при взаимообмене и одновременном соединении коротких мотивных сегментов серии в крайне индивидуализированных партиях инструментов. Преобладание изложения горизонтального типа при раздробленности тематического материала и создает впечатление резкости звучания. Здесь еще не ощущается та полная свобода владения композитором серийной техникой, которой он достиг в более поздних опусах. Интересно, однако, что примененная во всех

частях Сюиты додекафонная техника наиболее строго выдержана не в этих начальных частях, а в Вариациях и Сонете.

Вместе с тем многие признаки указывают на стремление Шёнберга придать завершенность как первой, так и остальным частям, что он делает с помощью старых, испытанных средств. Структурная связь в Серенаде достигается путем мелодических преобразований главной темы. И самое главное — здесь уже соединены два принципа развития, характерные для зрелых произведений композитора: мастерски применяется полифоническая и вариационная техника.

Они достаточно развиты уже в Марше: вариационно разворачивается основная его тема и другие связующие тематические элементы (т. е. отрезки серии). Таковы, например, специально выделяемые композитором кварты в басах или краткие ритмические фигуры шестнадцатыми и триолями (последние — у виолончели). Одновременное сочетание тем как вариант их предыдущего вида — это уже взаимовлияние двух способов развития.

Кроме использования указанных приемов объединения материала, в Марше можно говорить и об обрамленности. Так, в его окончании по принципу репризной трехчастности повторяются упомянутые кварты. Такую же роль играют целотонные пассажи, проходящие вверх и вниз, а также одновременно в оба направления или с хроматическими последовательностями звуков; знаменательно, что они же встречаются и в середине V части, Танцевальной сцены. Композитор явно возвращается здесь к классическим принципам формообразования, базирующимся не только на периодичности строения, но и на повторности. Стремление к завершенности проявилось и в общей структуре произведения. Это, прежде всего, обрамленность всего цикла, ибо Финал основывается на материале I части. В самом Марше также после разработочной середины восстанавливается первоначальный характер. Разумеется, традиционен и сам жанр, хотя марш в данном случае ближе к танцу и изобилует очень резкими приемами, к кото-

рым, кроме упомянутых, можно еще добавить острые штрихи у мандолины и гитары, преобладающее пиццикато.

II часть — Менуэт — в чисто музыкальном отношении кажется наименее привлекательной из всего цикла. Слабее ощущаемая, чем в любой другой части, танцевальность свидетельствует о некоторой жанровой надуманности. Только в Трио (в Менуэте еще отчетливее, чем в Марше, представлена традиционная трехчастная форма с кодой) несколько тактов у гитары с острым стаккато на каждую долю напоминают живой, народного типа танец. Этот эпизод интересен яркостью приемов: оstinатная фигура у гитары *f-cis*-е соединяется с оstinато у мандолины и скрипки, изобилующими трелями, флажолетами, пиццикато. Принцип повторности тематических элементов особенно свойствен Трио. Весь Менуэт отличает мастерство вариационной работы. Если для его экспозиции скорее характерно ритмическое варьирование, то в репризе имеет место взаимообмен мотивов с заменой звуков.

III часть — Вариации — самая последовательно серийная, что не помешало ей стать наиболее интересной в произведении (сам композитор считал Вариации лучшей частью в Серенаде — 63, S. 87)⁴⁷. Здесь привлекает внимание не только мастерство обращения с серией, но и мягкий, нежный характер музыкального образа.

Серия излагается как тема. Она проходит у кларнета соло и состоит из 11 разных звуков, 3 из которых, однако, повторяются. Тем не менее ее структура продуманна, точно рассчитанна, так как последний звук серии является и началом ее ракоходного движения, в свою очередь аналогичного серии: в нем сохранены все высотные соотношения и интервальные направления серии. Мелодическая линия возвращается к исходной точке, и это придает форме темы ясность, симметричность. В то же время она не лишена чисто художественных качеств: певучесть интонационных последовательностей (по крайней мере, в отдельных оборотах) подчеркивается тембром кларнета. Развитие темы-серии в пяти маленьких вариациях и коде (все они, как и тема, одиннадцатитактовые) направлено на выявление ее мелодического характера.

Очень интересна в этом отношении первая вариация. В целом ее исполнение должно быть «нежным и лирическим», и в то же время трактовка серии и инструментов подчеркнута дифференцирована. Эта вариация строится строго на серии (за исключением форшлага у кларнета), но ее сегменты распределяются в партитуре свободно: самый певучий 4-й такт — у кларнета; у гитары остинатно проводится на пиццикато звук *a*, который зато пропускается у кларнета и виолончели. Серия дана в обращении (первоначальный ее звук *b* у виолончели пропущен и появляется затем в обращении ракоходного движения), и, кроме того, между кларнетом и виолончелью имеет место соотношение ракоходного обращения. Показательно, что даже в таком строгом изложении композитор распланировал серию таким образом, что кларнет является главным, а виолончель побочной (во всех додекафонных опусах Шёнберг продолжает применять введенные еще в произведениях атонального периода обозначения «Н» и «N»).

10

Andante

кл.

poco rall...

a tempo

Озвончание серии

кл.

Git.

Vlc.

1

НГ

zart *p*

f slacc.



Это пример типичной для композитора трактовки серии: он построил ее со строгим учетом всех возможных превращений, но одновременно с точными повторностями интервалов, создающими некую слуховую опору. Характерно, что композитор обычно сохраняет интервальные соотношения при обращении. Развитие серии также производится им с подчеркиванием имитационных связей, повторяющихся звуков, наконец, напевного начала.

Остальные вариации выдержаны в лирическом плане. Серия в них, при всех сложных приемах расчленения, дополнения, преобразования мотивов, также подчиняется раскрытию разнообразных оттенков характера, становясь то протяжно-певучей, то ритмически-жанровой. Выразительны и добавляемые пятитактовые кадансы.

Полная 12-звучная серия лежит в основе IV части — Сонета Петрарки. В 217-м сонете выражается душевное смятение; чередование порывов с моментами успокоенности ассоциируется с романтическими лирическими образами. И действительно, по своему общему характеру эта музыка близка романсу с сопровождением, поскольку вокальная партия выделяется как главная.

Признаком неортодоксального подхода к серии является ее проведение только в голосе, в то время как сопровождение правилам додекафонии не подчиняется. Серия служит лишь звуковым материалом вокальной партии, а не всей партитуры IV части. Кроме того, она проходит всегда в первоначальном виде, без изменений. [Подобный вид додекафонной техники воспринял, кстати, Эйслер] Се-

рию такого типа Шёнберг считал «относительно примитивной»; оправдываясь перед Н. Слонимским, он говорил о «почти первоначальности ее употребления в строгом соответствии с новонайденным методом». Благодаря к тому же эпизодическим ее обращениям и перенесениям в другой регистр, интервальные последовательности сглаживаются (получается, например, секунда вместо ноны или секста вместо децимы), и вокальная партия приближается к романтическим канонам.

11

Ruhiges Zeitmass

Wohl hat es manch-mal Wun - der mich ge - nom - men, wenn die nun

poco rit. *a tempo*

spricht und weint - - und sie um - fin - get, dass fort

sie schläft, wenn sol - ches sie ver - nom - men.

В данном примере (последняя строфа текста) в начале отсутствует первый звук серии *e*, и она начинается со второго звука *d*. Так происходит при каждом повторении, поскольку серия превышает на один звук количество слогов текста (11). Заменяющая слог пауза подчеркивает начало мелодии со слабой доли, а в окончаниях первой и последней фраз выделяется интервал сексты. Конечно, септимы и ноны, как и в первоначальном изложении, обостряют звучание мелодии, но в целом она выразительна, эмоциональна, с обилием нарастаний и спадов, не только интонационных, но даже динамических и агогических. Сохранению «равновесия» характера музыки содействует единство ритма в инструментальных партиях при мотивном их варьировании.

V часть — Танцевальная сцена. Она жанрово-характерна, немного пародийна; обилие нюансов танцевальности, подчеркнутой ритмичности заставляет воспринимать здесь остроту приемов как вполне уместную. Несколько мягче звучат крайние части — стилизация лендлера (форма опять-таки трехчастная). В среднем, гротескном по характеру эпизоде постоянно меняющиеся эффекты поражают своим разнообразием: это повторяющиеся типично «танцевальные» аккорды у гитары, частые остинато токатного типа, даже на одном звуке — у мандолины, флажолеты у скрипки и альты, одновременные фигурации у гитары и мандолины, чередование и соединение пассажей легато и стаккато, спиккато, острых динамических оттенков. Динамика вообще редко бывает одинаковой во всех партиях. Обычными приемами являются наложение *p* и *pp*, выделение темы на *f* или звучание аккорда на *f*, а пассажа на *p*.

В особенности в рассматриваемой V части Серенады имеет место раздробленная и утонченная индивидуализация музыкальных элементов, сложнейшая мотивная разработочность путем контрапунктических комбинаций, увеличений и уменьшений. Подобная детализация фактуры перейдет в зрелые додекафонные партитуры Шёнберга. Наряду с такими «крайностями», тот же средний эпизод V части обращает внимание напевностью партии кларнета, живостью простого быстрого танца (см. пример 12 на с. 339).

VI часть — Песня без слов — содержит всего 26 тактов и напоминает этот прообраз не только близостью к форме периода, но также типом изложения. Бас-кларнет и засурдиненная скрипка ведут совместно две мелодии на фоне гитары. Как и в предыдущей части, в сопровождении здесь много «традиционно» повторяющихся аккордов. Так же много повторений в мелодии, поскольку серия охватывает 18 звуков, то есть 6 из них проходят дважды. К тому же она строится по фразам. После 5 звуков в первых двух тактах остальные 7 проводятся в сопровождении. Таким образом, уже в третьем такте мелодии имеется звук *h* из первого такта; в дальнейшем происходит то же самое.

12

Sehr lebhaft ♩ = 152-160

Bkl.
 Mand.
 Git.
 Vl.
 Br.
 Vlc.

f
 f
 f
 pizz.
 pizz.
 pizz.
 f
 f
 f
 arco
 arco
 arco

Musical score for measures 1-4. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and guitar. The tempo is 'Sehr lebhaft' (152-160 bpm). The key signature has one sharp (F#). The score shows the first four measures. The guitar part (Git.) is in the bass clef. The string parts (Vl., Br., Vlc.) are in the treble clef. The guitar part (Git.) is in the bass clef. The string parts (Vl., Br., Vlc.) are in the treble clef. The score shows the first four measures. The guitar part (Git.) is in the bass clef. The string parts (Vl., Br., Vlc.) are in the treble clef.

Musical score for measures 5-8. The score continues from the previous system. The guitar part (Git.) is in the bass clef. The string parts (Vl., Br., Vlc.) are in the treble clef. The score shows the first four measures. The guitar part (Git.) is in the bass clef. The string parts (Vl., Br., Vlc.) are in the treble clef.

VII часть — Финал возвращается к темпу марша I части, затем появляются мотивы из других частей. Однако этот прием лишь внешне напоминает бетховенский, ибо автор трактовал его в юмористическом плане — как «сообщение» инструментов о том, что сыграть для окончания Серенады. Отрывки из основных тем Менуэта и его Трио, Танцевальной сцены и Песни без слов проводятся с явным расчетом на комический эффект: так, например, гитара начинает играть Менуэт, изложенный двухголосно, но сразу переключается на канон, построенный на обращении и ракоходном движении темы Вариаций. Скрипке тоже не удастся исполнить среднюю часть Танцевальной сцены, которую перехватывают флажолеты альты, и скрипка играет фрагмент Песни без слов. Последний мотив Песни вторгается в код, завершающую все произведение. Повторение темы Марша имеет особое значение соединяющей арки.

Итак, в качестве итога необходимо сказать, что опасения Шёнберга в отношении инструментального состава Серенады были напрасными. Гитара и мандолина очень хорошо сливаются в ансамбле прежде всего потому, что они как нельзя лучше соответствуют общему характеру произведения. Эти инструменты играют преимущественно типично танцевальные пиццикатные острые аккорды и оstinатные фигуры. Редкие у них мелодические отрывки воспринимаются как контраст.

Противоречивость этого произведения «традиционалисты», как и строгие додекафонисты, видели совсем в другом — в том, что Шёнберг соединяет здесь принципы классической музыки с серийностью. Остались в силе, прежде всего, старые понятия формы и развития. Формы в Серенаде традиционны не только в общих контурах построения, но и в методе развертывания — с нагнетаниями, кульминациями, спадами. Выше приводились также примеры объединения посредством повторности — от схожести целых частей, эпизодов или тематических отрезков, до аккордов, фигураций или даже отдельных звуков. Этот принцип распространяется на все части, но особенно очевидно

он проявился в I и VII частях, а также в III, VI и в среднем эпизоде V — Танцевальной сцены. Прошло много лет, пока в этих «компромиссных» чертах признали особенности стиля композитора. Ибо, несмотря на все контрапунктические хитрости, ему удалось осуществить свой замысел — выдержать во всем произведении легкий серенадный характер.

Более строго Шёнберг подошел к своей «миссии додекафониста» в следующем произведении — Квинтете ор. 26 для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. Наряду с Фортепианной сюитой ор. 25, а также Хорами ор. 27 и ор. 28 и Сюитой-септетом ор. 29, он принадлежит к самым последовательным серийным опусам композитора и одновременно к наиболее абстрактным и трудным для восприятия. Это — классическое додекафонное произведение, раскрывающее полностью возможности и ограничения серийной техники. На первый взгляд, Шёнберг здесь еще более традиционен, даже по сравнению с Серенадой, так как от ее романтических жанров и форм он вернулся к строго классическим: четыре части Квинтета составляют сонатное аллегро, Scherzo, Adagio и Rondo. Все произведение строится на контрапунктической технике. Однако совершенно очевидно, что Шёнберг соединил традиционные формы с развитием по принципу додекафонии.

Прежде всего, основой всего Квинтета служит одна серия. Она построена таким образом, что 8 ее звуков идут по целотонной гамме (к ним добавляются два секстовых хода). Еще одной особенностью структуры является соответствие двух групп серии (четко разделенных на два шестизвучия) — вторая ее часть представляет собой транспозицию первой на квинту. Поступенность движения и выделение интервала сексты и эту серию приближают к мелодической теме, но, с другой стороны, целотонность (отсутствует хотя бы один ход по трезвучию), в особенности в живом темпе первой части, подчеркивает ее «механистичность».

В начале I части (с темповым определением «полетно») у флейты проходит полностью первая часть серии (в широком диапазоне, с постоянными подъемами и спадами), у остальных инструментов — вторая. Причем уже здесь выделяется *es* как первый звук серии в «главном» голосе, играющий впоследствии роль своеобразной тональной опоры, поскольку он открывает и все дальнейшие части. Но после экспозиции серии сразу же начинается сложная работа: следуют не только ее ракоходное движение и обращение в разных формах, но также разнообразные сочетания сегментов серии. Правда, законы имитационной повторности как всегда имеют для Шёнберга большое значение; в развертывание I части включается даже токкатное остинато на одном звуке. Восприятие произведения несколько облегчает также выделение певучих проведенных серии — «Н» и «N» и, наконец, построение формы в целом. Здесь налицо все признаки сонатного аллегро с присущей ему повторностью: экспозиция, разработка, реприза и даже кода. Побочная партия, в сравнении с главной, более певучая и является ее обращением в партии гобоя, причем одновременно звучат широкие напевные ходы у фагота, а кларнет плавно «сопровождает». Заключительная партия более оживленная и острая, а в разработке серия очень часто проводится имитационно (например, в тактах 86–88 один сегмент имитируется у флейты и фагота в обращении, и одновременно имитируется другой — у гобоя и кларнета).

Однако все эти приемы, вместе взятые, не могут снять резкой диссонантности совместно в разных ритмах и тембрах звучащих сегментов серии. Главной же причиной однообразного и несколько «рационального» впечатления от этой части Квинтета является отсутствие контрастов — используя серию согласно всем правилам, композитор сразу раскрыл слабости додекафонной системы: как бы мастерски не разрабатывать одну серию, на ее материале трудно построить интересное произведение большого масштаба с яркими и контрастными образами⁴⁸.

Значительно «доступнее» II часть (*anmutig und heiter, scherzando*), благодаря танцевально-жанровой основе и

контрастности трехчастной структуры с «мазурочной» остросинкопированной серединой. В ней также много нюансов, проявившихся в особенности в «капризности» ритма и исполнения. Здесь можно наблюдать тонкую и умелую игру сегментами серии. Бесконечная контрапунктическая работа и дифференцированность всех музыкальных элементов не воспринимается тяжеловесными, поскольку проведения отрывков серии очень пластичны — каждое из них прослушивается, так как обладает ярким интонационным и ритмическим рисунком.

В этой части Квинтета Шёнберг пользуется приемом, редким у него и значительно более характерным для Берга. Это — извлечение с определенной целью нескольких звуков из употребляемой серии, вне зависимости от их последовательности; они соединяются одновременно или поочередно, в то время когда остальная часть серии излагается по порядку. Обычно такой выбор производится для выделения мотива типа символа. Таковым во II части Квинтета является квартовый ход $c-f-b-es$. Он образуется из начальных и конечных звуков половин серии (R_1) и своей квартоностью явно служит противопоставлением целотонности остальной части серии. Конечно, такая возможность предусмотрена Шёнбергом заранее уже в самой структуре серии, а именно: в совпадении крайних звуков обеих ее половин, образующих данное квартовое созвучие.

Главным при этом является собственно музыкально-эстетическая роль таких приемов — из противопоставления целотонности и квартоности и выделения частей серии рождаются интересные выразительные эффекты, фактурные приемы. Характерно, что подчеркивание квартоности и целотонности Шёнберг применил уже раньше — в Марше и Финале из Серенады ор. 24. Однако там он еще не воспользовался сложным приемом извлечения звуков серии. В Квинтете очень колоритно звучат сольные проведения целотонной части серии на выдержанном квартовом аккорде, постепенное образование аккорда (т. 139–142, 356–359). Похожим приемом оканчивается II часть (из

соединения R_1 и других видов серии образуются выразительное соло валторны, целотонная последовательность у флейты и квартовая гармония). Эти эпизоды производят тем больший эффект, что аккордовые построения встречаются в Квинтете редко, его фактура почти сплошь полифоническая; здесь имеют место и горизонтальный и вертикальный принцип организации серии.

Приводим пример такого тонкого нюансирования во II части — переход к коде и два ее начальных такта. Этот фрагмент строится в основном на R_1 , ради выразительности распределенной фактурно между отдельными инструментами.

13

Kl. Fl.

Hb.

Kl.

Hrn.

Fg.

Hauptzeitmass (aber ruhig)

frei

R_1

p zart

p zart

p zart

p zart

В данном случае, как вообще в окончаниях частей и эпизодов, композитор подчеркивает также мелодическое проведение серии (первой ее части — у валторны с начальным звуком *es* у гобоя, и второй — у фагота, затем опять первой части ракоходно у флейты) для подведения итога. Это типичный прием Шёнберга, напоминающий опять-таки построение тональных произведений. Так, в окончании этой части композитор излагает восьмизвучную последовательность серии в ракоходном движении (*gis, fis, e, d* и *cis, h, a, g,*). В обратном порядке вверх (т. е. в основном, как R_1) серия проводится в конце всего произведения. Отметим, что в последней части она звучит наиболее ясно и много раз.

III часть — медленная (*poco adagio*). Она впечатляет прежде всего сосредоточенным лирическим настроением, несколько напоминает последние бетховенские квартеты протяженностью мелодических линий широкого дыхания, являющихся результатом полифонического развития. Характерно, что выразительность подобного типа найдет в произведениях у Шёнберга дальнейшее продолжение, особенно в сугубо эмоциональной, хотя по принципам построения еще более рационалистичной Фантазии оп. 47.

Форма *Adagio* — сложная трехчастная, с более оживленной серединой, в свою очередь также наделенной чертами репризности. Ее открывает довольно ясный период из четырех предложений, с развитием в серединных предложениях, экспозицией в начальном и завершением в последнем. Крайние эпизоды части очень напевные, в особенности их кадансы с певучими соло на выдержанной гармонии, например, флейты на фоне аккорда квартового строения *a-d-g-c* или же в конце части на фоне нонаккорда. Интересна и подготовка этого нонаккорда упорно повторяющимися септимами. Своеобразное «остинатное» его проведение встречается и внутри части (также у флейты). Этот эффект получается из-за извлечения, т. е. специальной изоляции первого звука серии и ее обращения (R_1 и U_1). В свою очередь, одновременное совпадение звуков в различных формах серии является уже результатом ее

построения, как это указывалось выше в связи с выделением квартовой последовательности. Кстати, значение, которое композитор придает этим звукам в данном произведении, подчеркивается их проведением в главном голосе (валторной) в первых двух тактах III части. Причем *es* и *b* — начальные звуки обеих половин серии — производят впечатление тональной опоры.

Приведем первые такты этой части как пример заботы композитора о мелодичности серии, ее певучей линии (см. ремарку для второго голоса у фагота — «нежно и певуче»), а также о созвучии в многоголосии. И широко льющаяся мелодия валторны, и «заполняющая», более подвижная — у фагота, прежде всего, выразительны.

14

Etwas langsam (poco adagio)

Hr. *H'*

Fg. *N'*

p

immer zart und gesangsvoll

В данном примере интересен сложный конструктивный прием — негрупповое проведение серии. Если в несколько более ранней Серенаде Шёнберг излагал серию в

ее полном и даже первоначальном виде (см. VI часть, Песню без слов), что вызывало ассоциации с экспозицией и развитием темы в тональных произведениях, то здесь структура серии (в основном целотонная) не сохраняется, ее элементы переставлены (даны горизонтально между двумя голосами), и так же «разбросано» дополнение недостающих в экспозиции серии звуков. Так строится «взаимодополняющаяся» серия, т. е. образующаяся не в одном, а в нескольких голосах: ее «избранная» часть проходит в главном голосе, а остальные дополняют. Несколько похожий, только более свободный прием (отбора звуков серии, а не их перестановки) был применен во II части; здесь, однако, «разбросанность» серии более наглядна благодаря двухголосному изложению. В целом это довольно редкий у Шёнберга образец такого использования додекафонных принципов, которое привело к сериальности его последователей.

Кроме того, как во II, так и во всей III части в развитии серии Шёнберг применяет разнообразные комбинации додекафонной фактуры. Например, вертикальная и горизонтальная додекафония соединяются таким образом, что главным голосом является один из подлежащих вертикальному принципу, а сопровождающим — горизонтальному. Или же при соединении двух пластов вертикального изложения один из них оказывается главным, а другой как бы фоном. В развитии очень много повторений звуков (в особенности специально выделяемых *es* и *b*) и также интервалов (септимы), сложных — имитационного типа — взаимоотношений голосов (обращение, перемещение, расширение и т. д.). И все же, в сравнении с более ранними додекафонными произведениями, в частности с Фортепианной сюитой ор. 25, Шёнберг уже пришел здесь к некому уравновешенному сочетанию серийной техники с классическими приемами. Вместо намеренного одновременного нагромождения комбинаций различных форм серии, вся партитура Квинтета строится на проведении полных ее разновидностей. Так, начало III части отмечено троекратным повторением одной и той же R_1 в простом двухголосии додекафонии вертикального типа. Конечно, это двух-

голосие основано на тщательно продуманной взаимосвязи голосов, вплоть до размещения и перемещения каждого интервала. Характерным для Шёнберга является то, что серия при всех ее преобразованиях воспринимается почти как тема.

IV часть — быстрая, оживленная и опять-таки несколько танцевальная. Это — рондо по названию, хотя, конечно, здесь не может быть речи о точной повторности рефрена и вообще об очевидном размежевании контрастирующих эпизодов. В них несколько смягчается токатная заостренность ритма, но остается оживленность. В одном из эпизодов есть отзвуки мазурки, и своей жанровостью он несколько напоминает приводимый выше пример из V части Серенады.

В этой части Квинтета наблюдается мастерская мотивная работа, например, проведение сегментов серии у двух инструментов на фоне третьего или наложение ритмических рисунков. Интенсивное интонационное развитие имеет место также в I части, в середине III и, по существу, в каждой, — но в IV части особенно много приемов (усиливаемых четким ритмом), напоминающих классическую полифонию Баха. Уже само изложение серии в финале напоминает подвижные «конструктивные» темы эпохи барокко. Возможно, поэтому она затем легко подчиняется полифоническому развитию. Само собой понятно, что основным структурным принципом при этом остается серийность. Но разработка кратких мотивов путем имитационных переключек и наложений обусловлена именно закономерностями контрапункта. Приведем начало IV части.

15

Rondo (♩=108)

Kl.

Hrn.

Fg.

leicht

leicht



Серия излагается здесь таким образом, что у кларнета она подчиняется принципу горизонтальной додекафонии (R_1), а у валторны и фагота — вертикальной (U_1 , затем U_8). В то же время на слух ясно ощутимо самостоятельное движение всех голосов, полифоничность фактуры. Причем если в I части строго выдержан принцип полного изложения серии (правда, с залигованными звуками), то в IV — особенно наглядно использование композитором повторности звуков и даже многократной (опять *es*, а также *as*), что придает музыке характер токкатности. В этом примере также ясно выделяется целотонная последовательность звуков серии и ход на сексту.

В целом Квинтет, несмотря на определенную «механистичность» применения серии, не порывает связей с традициями. Они обнаруживаются в характере произведения (жанровости и танцевальности II части, отчасти Финала, и лиричной II части), а также в композиционных приемах. Самым главным из них является соединение серийных принципов с полифоническими. Кроме того, в этом произведении больше, чем в предыдущих додекафонных опусах Шёнберга, заметно стремление к завершенности формы в целом и в ее деталях.

Среди средств выразительности заслуживает внимания гармонический элемент; хотя здесь его присутствие эпизодично, интересен сам факт возвращения композитора к вертикальной фактуре в додекафонных произведениях. Вспомним, что еще в «Лунном Пьеро» и других произведениях атонального периода он стал употреблять ар-

педжированное изложение аккордов, как бы намеренно отдаляясь от традиционных структур. Здесь же Шёнберг опять применяет «старые» формы. Целотонность серии соединяется в Квинтете с квартовым аккордовым строением, которое композитор использовал еще в «Пеллеасе» и в особенности в Камерной симфонии № 1. Из типичных ранее для Шёнберга гармонических созвучий в Квинтете встречаются: аккорд, состоящий из кварты и тритона (c–f–h–e), который проходит дважды в окончании эпизодов II части, несколько альтерированных аккордов терцового строения. Показательно, что гармония играет также некоторую объединяющую роль. Таковы и интервальные ходы, в частности тритоновые и квартовые, образующиеся в результате определенного построения серии и ее разновидностей. Эти последовательности завершают первый эпизод III части и Финал. Весьма примечательно, что в самом конце все пять инструментов объединяются на «тоническом» звуке *es*.

Интересно используются инструменты, однако их партии чрезвычайно трудны. В особенности выходит за рамки традиционных исполнительских норм валторна, играющая преимущественно в крайних регистрах. Показательно, что даже единомышленники композитора считали Квинтет сложным произведением. После премьеры в 1924 г. и исполнения на Международном Цюрихском фестивале новой музыки в 1926 г. он стал репертуарным лишь после войны.

Укрепившись в новой композиционной технике, Шёнберг год за годом создает новые произведения. Вслед за Серенадой и Квинтетом в 1925 году была написана Сюита ор. 29, часто называемая Септетом для малого кларнета (*in Es*), который композитор разрешает заменить флейтой, кларнета (*in B*), бас-кларнета (заменяемого фаготом), скрипки, альты, виолончели и фортепиано. В этом составе сразу обращает внимание преобладающая «кларнетность»; вспомним, что в Серенаде тема вариаций также звучала у этого инструмента.

В Сюите четыре части: I. Увертюра; II. Танцевальные шаги; III. Тема с вариациями и IV. Жига.

Опять Шёнберг избирает традиционные формы и жанры. Сравнивая это додекафонное произведение с двумя предыдущими, можно уже отметить приверженность композитора к вариациям (в отношении построения) и жанровой танцевальности (в смысле характера музыки). После применения в Квинтете принципов баховской мотивно-имитационной разработки здесь появляется и танцевальный жанр XVIII в. — жига. Танцевальность присуща не только II и IV частям, но, эпизодически, всей Сюите. III часть основывается на песне Зильхера, ставшей народной⁴⁹. Также многие другие особенности произведения указывают на тесную связь с музыкой прошлого.

Форма I части в основном соответствует сонатной схеме: грациозно-капризная тема ее второго эпизода ассоциируется с вполне традиционными скерцозно-танцевальными прообразами. В этом отношении характерна как солирующая партия альты, так и фортепианное сопровождение. В мелодии обращает внимание повторность звуков с предваряющими их «предыктами», обыгрывание двузвучий у фортепиано и в особенности выделение опорного баса d—a. Это самый свободный тип изложения серии, со специальным выделением только определенных ее групп и с их повторением.

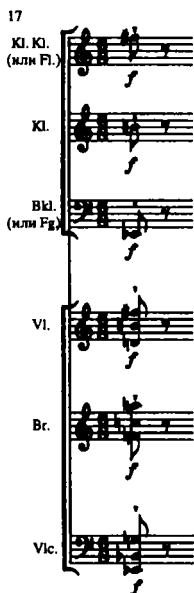




Конечно, такая «простота» сохранена лишь в начальном изложении. Но наличие гармонических структур и даже некой тональной опоры здесь весьма знаменательно. Интересен в этом отношении также открывающий Увертюру начальный аккорд, в котором дана первая половина серии. Он терцового строения, причем с повторяющимися звуками (по существу, это три трезвучия — *Es-dur*, *G-dur* и *h-moll* в диапазоне от *es* большой октавы до *fis* второй). Далее следуют также терцовые аккорды: *f-moll*, *A-dur*, *g-moll*, *h-moll* и т. д. Таких структурных комплексов четыре⁵⁰. Это пример вертикальной додекафонии, весьма близкой гармонической структуре изложения (см. пример 17 на с. 353).

Здесь играют все инструменты, кроме фортепиано, вступающего на второй шестнадцатой с арпеджированным аккордом — дополнением серии (*c*, *a*, *gis*, *e*, *dis*, *f*). В развитии также заметно частое повторение звуков и созвучий (нередко терцовых и секстовых), что придает некоторую «тональную традиционность», и это не случайно. Данная серия принадлежит к так называемой «семейственной»

форме, в которой в одной последовательности звуков общностью форм серии (U , K) объединяются не менее восьми ее рядов. (Теоретически можно найти серию, в которой все 48 рядов соединены в одном семействе, но таковая не применяется из-за ее монотонности.)



В Сюите Шёнберга серия насчитывает 24 семейства. Первые три ряда во вступлении (R_1 , U_8 , U_6) принадлежат к одному семейству, второе семейство (U_1) также связано с предыдущим, поскольку является прямым обращением серии, и т. д. В «Танцевальных шагах» все три ряда первого семейства излагаются одновременно, только в горизонтальной последовательности. Это свидетельствует о тщательной продуманности произведения в целом. В дальнейшем мы встретимся в сочинениях Шёнберга с более сложной конструкцией самой серии.

В Увертюре Сюиты композитор пользуется сочетанием трех рядов в горизонтальной додекафонии. Например,

принадлежащие к одному семейству вышеуказанные R_1 , U_8 и U_6 проходят у ансамбля скрипки, альты и виолончели так, что по вертикали звуки или сегменты серии не повторяются. К тому же партии этих инструментов сохраняют ритмическую самостоятельность и даже музыкально-образную: у скрипки это широкий мелодический рисунок, у альты — секвентное проведение мотива на остром стаккато, у виолончели — басовая основа пиццикато; объединяющим началом служит лишь определение темпа и характера — *allegretto grazioso*. Это линейность в полном смысле слова, основанная на соединении «семейственной» серии с «взаимодополняющимся» типом ее изложения (последнее мы уже наблюдали в III части Квинтета).

Полностью серия излагается в мелодическом и гармоническом виде в конце произведения, что, как характерный прием Шёнберга, отмечалось нами в Квинтете. Мелодическое и горизонтальное проведение серии в начале Жиги мастерски уложено в почти непрерывное движение восьмыми в метре $12/8$. При этом стоит отметить, что Шёнберг не воспользовался повторностью звуков, как в Финале Квинтета. Серия здесь проводится строго последовательно благодаря ее «взаимодополняющемуся» типу и вместе с тем «семейственности».

В качестве темы Вариаций (III часть) использована мелодия песни простого, народного склада «Ännchen von Tharau». Характерно, что композитор не побоялся повторностей звуков и постоянного подчеркивания тональной основы. Впрочем, даже те пять звуков, на которых базируется простейшая народная мелодия, извлечены путем тщательнейшего исчисления из серии; точнее — готовая схема-песня была вкраплена в ранее существующую серию и подвержена ее принципам развития. Эта «взаимодополняющаяся» тема укомплектовывалась примерно из каждого шестого звука серии (не точно, т. е. не симметрично, что связано также с ритмическим строением песни), а остальные звуки служат сопровождением, для которого характерны повторности целых созвучий терцового и секстового строения. Интересно, что каждый отдельный такт

основывается полностью на одном определенном виде серии (R_1 , K_3 , U_1 , UK_{11} и т. д. соответственно в т. 1–4). Этот же формальный принцип выдержан в вариациях.

Как и в III части Серенады, тему-мелодию ведет кларнет, только на этот раз басовый:

18



Она дана композитором лишь в сопровождении фортепиано, наподобие песни с аккомпанементом. В первоначальном изложении тембр бас-кларнета, а также мягкость и легкость фортепианной партии, преобладающая в ней секстовая и терцовая структура созвучий создают довольно цельный образ. О полном соответствии народной основе, конечно, не может быть и речи, но здесь тема, по крайней мере, слышима. В вариациях ее можно найти разве только путем теоретического анализа, так как уже в первой из них она звучит попеременно то на сильных, то на слабых долях такта у виолончели пиццикато на *pp*, во второй вариации тему еще труднее уловить на слух.

Зато общий характер вариаций приближается к традиционным представлениям об этом жанре. Кроме преобладающей танцевальности, нужно в особенности отметить лирический эпизод — коду. Она напоминает *Adagio* романтиков своим умиротворенным спокойствием: фортепианная партия очень певучая, плавная, и в сочетании с ней даже пиццикато струнных звучит мягко.

Однако в Сюите, как и во всяком додекафонном произведении, серийность вызывает значительную дробность и дифференциацию всех средств, начиная с максимального разнообразия в использовании инструментов и их штрихов и кончая детализированным нюансированием ритмики, динамики и агогики. В данном произведении особенно внимания заслуживает именно ритм, поскольку обычно

композитор уделяет этому элементу относительно немного внимания. Здесь же, в Жиге, присутствует одновременное соединение семи различных ритмов (т. 107–116). Весьма характерна также самостоятельность мелодических линий, что особенно наглядно в I части. При этом нужно отметить, что для Шёнберга вообще скорее типичны мотивные взаимосвязи, чем их разобщенность. Линеарность в смысле независимости отдельных голосов менее присуща его додекафонным опусам, чем, к примеру, камерным произведениям Хиндемита 20-х гг.

Дифференциация всех элементов музыкального языка опять-таки свидетельствует о приближении к сериальности как принципу организации композиции. (Эта детализация настолько скрупулезная, что, начиная с Сюиты, Шёнберг ввел цифровые обозначения каждого такта.) Однако композитор исходит из совершенно иных, а именно — контрапунктических закономерностей. В Сюите, как и в других произведениях Шёнберга, обнаруживается его замечательное полифоническое мастерство. Все разнообразнейшие одновременные соединения музыкальных элементов являются ничем иным, как приемами полифонии, примененными непосредственно или уже в результате серийной организации. Внешне принцип сериальности напоминает также группировка музыкальных средств — интонационного строения серии, ритма и других элементов по принципу тождественности и сходства. Однако и этот принцип свидетельствует скорее о проявлении стремления к традиционной повторности, к слуховой опоре.

Особое место в творчестве Шёнберга занимают созданные в 1926 г. «Три сатиры» для смешанного хора а cappella op. 28. По поводу этого произведения уже незадолго до смерти композитор писал желающему их исполнить Амадео де Филиппо: «Я написал их (около 1926 г.), когда был очень рассержен нападками моих младших современников и хотел их предостеречь, что лучше со мной не связываться. Заголовок “Многосторонность” означает только, что ноты можно переворачивать и читать в обрат-

ном порядке, причем получается та же музыка (если вы хотите это назвать музыкой). Произведение не было мной задумано для пения или исполнения. Оно написано только на бумаге. Если же попытаться, то хорошим темпом будет $\text{♩} = 60$. Кантата [т. е. последняя часть. — С. П.] может и должна исполняться...» (50)⁵¹.

Текст к «Трем сатирам», как и Предисловие из четырех пунктов, написал композитор, и, по существу, словесная сторона имеет здесь едва ли не большее значение, чем сама музыка. Литературная основа произведения примечательна также тем, что Шёнберг высказал в ней в сатирически заостренной форме свое отношение к современной музыке, не основывающейся на додекафонной системе. Он осуждает посредственность и псевдоноваторство, но в то же время и народность. Здесь также обнаруживается склонность к многословию.

В основном автор обращается к тем, кто не уверены, «попали или нет они в цель»: во-первых, к ищущим «личного успеха на пути посредственности, так как средняя дорога является единственной, которая не ведет в Рим». Этим путем пользуются те, кто «лакомятся» диссонансами и желают слыть модернистами, но они слишком предусмотрительны, чтобы сделать из этого выводы. Выводы не только из диссонансов, «но еще в большей степени из консонансов».

Во-вторых, Шёнберг обращается к тем, кто смотрит назад («снабжены обратными билетами сквозь стили»).

В-третьих: «С удовлетворением приветствую я также фольклористов, которые, возможно, вынуждены, — когда собственные темы не являются к ним по приказанию (или не по этой причине, поскольку ведь существующая музыкальная культура и традиция могли бы, наконец, поставлять также и их), — применять к их примитивной по мысли народной музыке технику, приспособленную только к сложному способу мышления...»

В-четвертых, ко всем «...истам, в которых я, однако, способен видеть лишь маньеристов. Их музыка больше всего нравится тем, кто в связи с ней беспрестанно думает

о метком слове, лозунге, который будет провозглашен, дабы исключить все другие мысли».

«Не могу судить, красиво ли с моей стороны (это не будет, пожалуй, красивее всего другого, что я делаю) потешаться над многим, серьезно задуманным, во многих случаях талантливым, отчасти заслуживающим уважения, поскольку я знаю, что над всем можно смеяться. Над многим грустным и над многим веселым! Во всяком случае, прошу прощения, что я, как всегда, сделал это лишь настолько хорошо, насколько был способен. Пусть другие смогут посмеяться над этим больше меня, ибо я был в состоянии принимать это также всерьез! Может быть, я хотел придать этому и такое значение?»

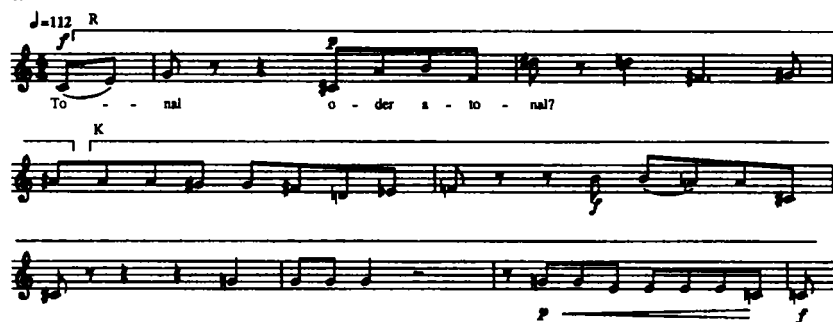
Неудивительно, что «Сатиры» увеличили количество врагов Шёнберга.

Это произведение состоит из следующих основных частей: I. На распутьи; II. Многосторонность; III. Неоклассицизм. К ним имеется добавление, включающее ряд номеров. В музыкальном воплощении контрапунктическая техника переплетается с серийностью, что характерно для всех трех основных частей, хотя они и строго додекафонны. Целиком полифоничны и традиционно тональны дополнительные части. Применением контрапунктической техники во всевозможных хитроумных видах «Сатиры» напоминают баховское «Музыкальное приношение», а сочетанием этих приемов с сатирическим текстом — его же юмористические каноны. Канон является в «Трех сатирах» преобладающей формой. Там, где он не применяется, композитор постоянно пользуется обозначениями главной и второстепенной тем. В то же время он требует, чтобы все темы были слышны и никакая особенно «не выпячивалась». Таким образом, он намеренно отступает от принципа выделения мелодии и стремится к сплошной полифонической фактуре.

Часть I — «На распутьи» опирается на серию, подбор звуков который воплощает комизм текста. Шёнберг высмеивает здесь композиторов, колеблющихся между атональностью и тональностью, не могущих решиться, «за

какую стенку вернее держаться». И вот, слово «тональный» представляется трезвучием C-dur, а «атональный» — резкими интервальными сдвигами. При первом же проведении серия дана в основном виде и в ракоходном движении. Таким образом, ей присуща тональная завершенность. К тому же голоса вступают каждый раз на звуке с. Контраст между «тональным» и «атональным» подчеркивается еще и динамикой, поскольку трезвучие звучит на *f*, а диссонантная часть серии — на *p*; благодаря ракоходному движению конец фразы проводится также на *f*, и окончательно утверждается C-dur.

19



В развитии закономерности серии объединяются с полифоническими приемами. Так, от сопрано до баса проводится точный канон в унисон, соответствующий типу горизонтальной додекафонии, одновременно охватывающей четыре формы серии. В дальнейшем изложении также преобладает контрапунктическая фактура. Подчеркнем: все эти приемы подчиняются построению серии.

Часть II — «Многосторонность» является сатирой на «маленького Модернского» в парике «Папы Баха»: «...какие по-настоящему искусственные волосы! Каков парик! Подлинный Папа Бах (как себе его представляет маленький Модернский!)».

Форму этой части Шёнберг указал в приводимом письме, да она и без объяснений совершенно ясна: это двойной

канон в обращении. Такую сложную полифоническую конструкцию композитор снабдил остроумными добавлениями — заменой ключей и проведением темы тенора в увеличении у альт. Прообразом для Шёнберга, вероятнее всего, было «Музыкальное приношение» Баха, хотя такие искусные каноны встречались еще у нидерландцев.

III часть — «Неоклассицизм» имеет подзаголовок «Маленькая кантата». Это единственная часть, предназначенная автором для исполнения. Здесь участвуют хор, два солиста хора, а также инструментальный ансамбль — альт, виолончель и фортепиано.

Переключки солистов, дуэта и хора довольно комичны:

Тенор. Я больше не романтичен, я ненавижу романтическое;

Альт. Ах!..

Тенор. С самого утра я пишу лишь чисто классическое!

Альт. Ах!..

Бас. Кому мощь времен не может дать больше ничего...

Сопрано и альт. Смотри Римана!..

Хор. Главное — это решиться...

Эта часть кантаты очень сложна по строению. Развитие серии воплощается и в горизонтальной фактуре хора, и в вертикальной — оркестра. Контрапунктическая ткань хора состоит из предельно сжатых кратких мотивов, и ее диссонантность усиливается острыми аккордовыми «вскриками» оркестра. Заключением этого номера служит fuga, в тексте которой продолжает высмеиваться неоклассицизм. Использование строгой классической формы должно воплощать «квинтэссенцию псевдоклассицизма», однако текст показывает, как обходятся с fugой неоклассики XX в.: «Классическое завершение, строгое в этом случае, идет куда хочет: вот это и есть новый стиль». Пародия на неоклассицизм музыкально воплощена в довольно забавном соединении строго классического и додекафонного. Так, fuga начинается звуком с, который ассоциируется с тональнос-

тью C-dur в I части. В особенности подчеркнут сатирический прием в окончании III части: строго додекафонное изложение (на ракоходном движении серии) сходится в хоровом унисоне с.

Хотя Стравинский не без оснований обиделся из-за этой едкой сатиры, она была все же в первую очередь обращена против его эпигонов.

После основных разделов произведения следуют еще три номера Приложения. Первый — это афоризм и две вариации на него («О, не думайте, что то, чего вы не знаете, ничего не стоит; я не думал, что то, что я знаю, — драгоценно; вы думали, что только то, что почитает большинство, чего-то стоит: попробуйте, на что вы способны, если это вас не воодушевляет!»).

Данный номер Приложения исполняется хором. Второй, без слов, — струнным квартетом. Третий — это хоровой канон, посвященный 70-летию Бернарда Шоу — «в знак восхищения». Его тема излагается сначала одногласно со следующим текстом: «Кто оказывает честь, тот должен сам ею обладать — иначе она слишком мала. Поэтому музыканты преклоняются перед правилами за счет чести, дабы показать, что они благодаря им имеют». Постэпиграф: «На веки непрерывно! Конец лишь в крайнем случае!»

Об этом номере Шёнберг писал Амадео де Филиппо: «Канон Б. Шоу был написан мной как дар от одного из немецких почитателей. Шоу слишком своеобразный человек, чтобы ответить на подарок» (50)⁵².

К этим трем добавочным номерам «Сатир» Шёнберг опять-таки написал Предисловие. В нем композитор объясняет, что они, в отличие от чисто додекафонных основных частей произведения, являются тональными, и почему он решился на такое откровенное возвращение к традиции. Шёнберг хотел доказать тем, кто думает, будто легче орудовать контрапунктом при равноправии консонансов и диссонансов (то есть в додекафонной музыке), свое умение применять его также в тональной музыке («одними лишь семью звуками»).

Действительно, все номера Приложения тональны и свидетельствуют об исключительном полифоническом мастерстве Шёнберга. Только канон для струнного квартета подчеркнуто простой. В остальных номерах Приложения, в особенности в первом, применены очень сложные контрапунктические приемы, в первую очередь канонические (композитор любил пользоваться зеркальным каноном). Он дает им подробные объяснения (например, «канон в нижнюю квинту, ракоходное обращение, ...бас имитирует до второй четверти пятого такта сопрано в обращении, в т. 5–9 сопрано повторяют в ракоходном движении и инверсии т. 4–1 баса» и т. п.).

В целом это произведение сухое и однообразное, как в додекафонной, так и в тональной части. Единственное, что можно отметить в нем как заслугу композитора, это искусство полифонического претворения тем. Текстовая сторона «Трех сатир» и иллюстрирующие ее полифонические хитрости демонстрируют своеобразный юмор композитора — его интеллектуализм и предельную едкость. Впрочем, окончательно судить о художественном эффекте этого произведения трудно: изданное сразу же в год написания, оно при жизни Шёнберга не исполнялось и могло лишь «читаться».

Совсем иные черты можно заметить в Четырех пьесах для смешанного хора ор. 27. Стремление к воплощению эмоциональности текста и к выразительности музыки выдвигается здесь чуть ли не на первый план. Преобладающим во всем произведении является взволнованное или приподнятое настроение. В вокальных партиях, в их размахе и напряженности, нашла отражение напыщенно-героическая морализаторская поэтическая основа восточной лирики третьего и четвертого номеров и, прежде всего, собственных текстов композитора. Из особенностей серийной техники можно отметить применение лишь частей серии для выделения звуковых повторностей. Для своеобразного инструментального ансамбля (с использованием мандолины) характерно дублирование основных

интонационных контуров, а также гармонических сочетаний в партии хора.

В 1927 г. после почти двадцатилетнего перерыва Шёнберг вернулся к жанру квартета. Третий квартет ор. 30 в большей степени, чем какое-либо другое додекафонное произведение композитора, сочетает серийность с внешне классическими чертами формы и даже тематизма. Это заметно уже в самой серии: ее изложение в начале I части (главная партия) ясно разделено на мелодическое проведение и на сопровождение в сплошном движении восьмыми. Такая тематическая трактовка серии особенно близка типу классического квартета.

Наблюдается также единство тем во всем произведении, благодаря рондообразности форм II, III и IV частей⁶³.

В I части, сонатном аллегро, главная партия построена только на пяти звуках серии — g, e, dis, a, c, — которые проводятся оstinatно на протяжении 12 тактов (остальные звуки даны в сопровождении); внутри этой группы повторяются 3 звука, а крайние g–c создают даже подобие тонической опоры C-dur, сохраняемой также во II и IV частях. Это могло бы служить объединяющим фактором, но тема в дальнейшем развитии не появляется в одинаковых интонационных вариантах, мелодическая линия серии сменяется благодаря обращению, или другим способом. При внимательном анализе мы замечаем, что в построении серии тщательным образом продуманы тончайшие звуковые взаимосвязи. Необходимо при этом отметить, что данная серия не из типа «семейственных». Композитор опять применил здесь ее новый конструктивный вид, взаимоперекрещивая каждые две звуковые клеточки разных форм серии. К тому же уже в первом изложении главной партии замечен прием «дополнения»: последние пять звуков серии проходят у первой скрипки, в то время как остальные размещены в других голосах. Отметим, что серия предыдущего ор. 29 (с 24 «семействами») несравненно более сложна, в особенности из-за приема «взаимодополнения» (будет применен Шёнбергом в его следующем произведении, Вариациях ор. 31).

Побочная партия I части (т. 62–94) строится на очень сложном проведении сегментов серии в различных разновидностях, в точном и неполном вариантах. В серии звуки не повторяются, но зато применяются их залиговки, что весьма соответствует ее «лирическому» характеру; с другой стороны, огромные скачки затушевывают эту условную мягкость. Репризы, в полном смысле слова, в этом додекафонном произведении нет, зато преобладает разрабочность, причем постепенно композитор все более последовательно пользуется вариационными принципами развития, намеченными в более ранних сочинениях.

II часть — *Adagio* — также традиционна лишь с точки зрения строения. По форме это тема с тремя вариациями и кодой. В целом, однако, она почти самая сложная для восприятия из-за самого конструктивного применения серии. Как и в I части, композитор воспользовался здесь распределением звуков серии между инструментами Квартета. Чисто музыкальному воздействию II части не помогает даже частое вертикальное изложение серии у двух инструментов, иногда и в «благозвучных» интервальных сочетаниях и их повторениях, ибо два других инструмента ведут, каждый в отдельности, полифонические линии по горизонтали. Для достижения близости с испытанными, традиционными квартетными приемами композитор применяет хитроумные конструкции. Стоит отметить один из фрагментов этой части, где двухголосное вертикальное изложение серии у первой скрипки и альты соединяется с тремоло второй скрипки, также построенном на точных серийных последовательностях. Так композитор стремится создать довольно традиционное представление об основных голосах и фоне.

Подобным образом начало *Adagio* в параллельном движении скрипок (первый интервал — терция) и «линейном» альты и виолончели возникает из сложного соединения различных форм серии. При господствующем здесь горизонтальном типе додекафонии, образованном из трех отдельных рядов, у первой и второй скрипок серия проводится вертикально. Обе эти партии построены на R_1 , и

одновременно R_1 излагается горизонтально у альты. Особенно примечательно, что в шестом такте все четыре инструмента объединяются по два (на UK_3).

III часть — Intermezzo мягким танцевальным ритмом и трехчастностью формы напоминает менуэт. Конечно, эта ассоциация весьма условна как в отношении метра ($9/8$), так, прежде всего, характера музыки. Трехчастность с трио и кодой следует понимать лишь как общий структурный контур, поскольку тематические повторности трактуются здесь свободно и приближают форму к рондо. Единственное, что можно определенно отметить как традиционный формальный принцип, — это разнообразие характера отдельных эпизодов. Данная часть, подобно другим «танцевальным» частям в додекафонных произведениях Шёнберга, самая цельная в чисто музыкальном отношении. Даже подчеркиваемый композитором на протяжении всего Квартета интервал большой септимы здесь органично вплетается в ритмический рисунок. В особенности проведение острого мелодического фрагмента серии у альты хорошо сочетается с паузированием и стаккато у остальных инструментов — создается изящный грациозный образ.

IV часть построена по общей схеме рондо. Оживленность темпа и раздробленность фактурного изложения создают особенно однообразно-резкое звучание. Как обычно в додекафонных произведениях, в Третьем квартете предельно нюансированы средства выразительности, в особенности штрихи. Специальное предисловие (также почти обязательное для произведений Шёнберга) содержит детальные объяснения способов звукоизвлечения.

Вариации для оркестра оп. 31, создававшиеся на протяжении почти трех лет (1926–1928), — одно из центральных додекафонных произведений Шёнберга и последнее чисто оркестровое. Мастерство композитора в свободном владении серией, а также контрапунктической техникой, знание возможностей инструментов здесь поистине грандиозно. Однако в то время эта музыка не могла выз-

вать одобрение публики. Шёнберг не согласился на исполнение Вариаций во враждебной ему Вене, но и о премьере в Берлине он писал дирижеру Фуртвенглеру следующее: «...после берлинского скандала Вы не желаете больше исполнять мои оркестровые произведения» (50)⁵⁴. Дело было в том, что Шёнберг подозревал Фуртвенглера в неискреннем, снобистском отношении к своему творчеству, в стремлении приобрести благодаря исполнению Вариаций реноме модного дирижера. Еще до исполнения Вариаций Шёнберг вел с ним переписку об особенностях этого произведения и требованиях к его интерпретации. Композитор считал его не слишком сложным для совместной игры оркестрантов, более легким, чем «Лунный Пьеро» или «Ожидание». «Зато отдельные партии в большинстве очень трудны, так что качество исполнения зависит именно от голосов... Но Вариации инструментованы так, что должны звучать» (50)⁵⁵.

Хотя этот опус Шёнберга является, несомненно, высокохудожественным образцом музыкального искусства и с течением времени все более убеждают его воздействующие на эмоции качества, все же для его лучшего понимания необходимо, прежде всего, остановиться на самой партитуре. Как известно, одним из характерных свойств додекафонной музыки является фрагментарность, раздробленность тематического материала и развития. Вот почему большой исполнительский аппарат не кажется наиболее подходящим средством для воплощения серийной техники, и даже Шёнберг, очевидно, в своих додекафонных сочинениях не сразу решился перейти к такому составу и ассоциировал свою музыку с камерностью. Экономия средств была одной из самых новаторских черт «Лунного Пьеро» — Шёнберг покончил там с романтической гигантоманией в области оркестра.

Однако в Вариациях композитор снова вернулся к большому симфоническому составу, желая, по-видимому, показать его допустимость при додекафонной технике письма. По размерам оркестр в этом произведении выходит даже за рамки романтического, так как в некоторых группах он превышает четверной состав. В то же время он значи-

тельно меньше оркестра «Песен Гурре», в котором, к примеру, 8 флейт. В Вариациях композитор требует 5 флейт (включая одну или две пикколо), соответственно 4 инструмента группы гобоев и 5 — кларнетов, 4 фагота. Характерно усиление низких тембров: при 4-х валторнах в медной группе — 4 тромбона и 1 басовая труба. К большой струнной группе примыкают арфа, челеста и мандолина. Очень масштабна также ударная, включающая, кроме традиционных инструментов, флексатон. В записи партий инструментов композитор последовательно придерживался принципа нетранспонирования.

В этом цикле Шёнберг проявил большое колористическое мастерство. Оркестр трактуется им индивидуализированно, в соответствии с характером вариаций. Так, 3-я вариация в основном проходит у медных, а 7-я — у флейты и флейты-пикколо, скрипки и челесты. В некоторых эпизодах, в особенности в 6-й вариации, выделяются солирующие инструменты (кларнет и альт), и даже для исполненных виртуозного блеска 8-й и 9-й вариаций характерна дифференцированная трактовка оркестра. Серия Вариаций построена таким образом, что в ней подчеркивается типичное для романтического мелодического стиля предпочтение интервалов тритона, малой секунды и терции, создающее напряженность и противоположную ей успокоенность. К тому же центральная часть серии (f, a, d, cis, g) образует явную тонико-доминантовую опору.



Направленность тематизма и состава оркестра в сторону романтической выразительности соединяется с четкостью формального строения и методов развития. Также в конструкции произведения заметно слияние традиционных форм, фактуры и других элементов музыкального языка с серийной организацией материала.

Произведение состоит из интродукции, темы, 9 вариаций и финала. Такой цикл, уже сам по себе достаточно цель-

ный, объединяется повторностью и обрамленностью материала: интродукция соответствует финалу (конечно, только в смысле общности, а не одинаковости и материала и построения); центральный мотив финала — это четырехзвучие ВАСН, впервые появившееся во вступлении. Вариации 8-я и 9-я близки 1-й и 2-й; центром цикла являются 3, 4, 5, 6, и 7-я вариации. Последняя служит колористической кульминацией всего произведения. Таким образом, особняком стоит только тема, следующая после интродукции, но, само собой разумеется, она не предполагает повторения после своих вариаций.

Строгие формальные конструкции присущи также отдельным частям: в третьем эпизоде финала (*grazioso*) — это зеркальный канон, во 2-й вариации — тройной зеркальный канон. Каноном можно считать также 3-ю вариацию. Кроме использования определенных полифонических приемов, композитор продемонстрировал большое мастерство (весьма близкое контрапунктическому) в развитии серии в такой огромной партитуре. Достаточно трудно было разместить серию по всему оркестру таким образом, чтобы получилось художественное целое. Партитура полна перекрещиваний отдельных звуков серии и самых различных способов ее изложения; в большой степени такая техника применена также к другим средствам выразительности. В частности, богатая динамическая шкала представлена то в виде пластов нарастаний, то внезапных контрастов *p* и *f*.

Сама серия трактуется тематически, в чем можно усматривать традиционность мышления Шёнберга. Но в то же время уже тема включает все четыре формы серии (основную, обращение, ракоходное движение и его обращение). Она является ярким и, по существу, первым примером так называемой «тотальной» серии, т. е. созданной из взаимодополнения половин разных ее рядов (когда 6 звуков какого-либо из рядов вместе с 6 звуками другого ряда создают полную серию). Более сложный ее вид образуется в том случае, когда разные ряды состоят из тех же звуков, только расположенных в другом порядке. Части такой

серии по отношению друг к другу являются «дополнительными формами» — т. е. они «взаимодополняются» для создания целой серии. Это соответствует шёнберговскому названию «Wunderreihe» («чудо-серии») — результату искусственного, можно сказать, даже математического конструирования. Данная серия привлекала Шёнберга именно конструктивными качествами — максимальным количеством возможных вариантов. Он, кстати, считал, что изобретение такой серии не отличается от детального предварительного планирования развития двойного и многократного контрапункта (45, S. 143).

Тема Вариаций излагается в одновременном соединении основного вида серии у виолончели и дополняющей ее зеркальной формы у других инструментов (духовых и контрабасов) — т. е. ее обращения (U_4). С шестого такта в мелодии проводится UK_6 , в сопровождении — K_{11} ; (в K_{11} и U_4 применяются одинаковые 6 звуков серии, только в разном порядке). Это и есть более сложная форма «тотальной» серии. При таком распределении серии первоначально трудно даже определить тип додекафонии — она может показаться и вертикальной, и «разбросанной». Но самое главное, что эта схема трактована композитором творчески, она не мешает пластичному и гибкому построению фразы, движению мелодии.

Проведение уже самой темы Вариаций продумано как в отношении додекафонно-конструктивном, так и выразительного эффекта. Ее 24-тактовое построение разделяется на соответственно симметричные между собой фразы (5 т. + 7 т.) и (5 т. + 7 т.), создающие двойной период. Кроме того, каждая фраза довольно ясно членится на три мотивных ячейки. Это не исключает взаимосвязи мотивов: напротив, они иногда сливаются и выводятся один из другого, перекликаются, создавая впечатление очень непосредственно развивающейся эмоциональной мелодии романтического типа со вздохами, остановками, повторениями. В то же время все это происходит на базе серийных закономерностей: повторности «узаконены» как зеркальные обращения, уменьшения и увеличения, октавные перемещения.

Интересно, что именно соединение горизонтального и вертикального типа додекафонии дает в результате «мелодию с сопровождением»: в первой фразе виолончель излагает горизонтально R_1 , остальные инструменты вертикально U_4 ; во второй фразе такое же соотношение строится на UK_6 и K_{11} , в третьей фразе, наоборот — на K_{11} (у виолончели) и UK_6 (у остальных инструментов); в последней фразе имеется два горизонтальных голоса: главный («Н») у первой скрипки на U_4 и побочный («N») у виолончели на R_{10} , в то время как «фон» основывается на вертикальном изложении R_1 . Созвучность всех этих рядов и, в частности, возможность взаимообмена достигается благодаря их родственности.

Пропорционально распределены также тембры инструментов: в двух последних фразах темы, при возрастании ритмической оживленности и насыщенности (путем введения второго голоса — скрипки), перестает звучать арфа, затем контрабас. Все это служит неоспоримым доказательством сознательного стремления Шёнберга к выразительности. Чтобы представить всю сложность вариационного развития, осуществляемого в этом произведении на базе серийной техники, достаточно остановиться на 1-й вариации. Додекафония горизонтального типа объединяет здесь пять рядов серии. Но из них лишь один — R_1 у контрабаса — излагается линейно, остальные — то есть R_{10} , R_1 , U_1 и U_{10} — распределяются каждый по принципу вертикали между двумя инструментами. Поскольку они к тому же меняются местами, то из трех комбинаций четырех форм получаются в сумме 12 рядов R_1 у контрабаса. Поразительно, насколько экономными средствами композитор достигает такой сложности — ведь 13 рядов получаются из повторений всего лишь 4-х. Он приследует при этом еще одну цель: такая одинаковость материала создает свойственные тональной музыке опорные пункты, помогающие восприятию. Последнее обусловлено опять-таки строением серии. Она не только типа дополнительного вида, но вообще предрасположена к повторностям в развитии: все три ее четырехзвучные ячейки в неизменном виде совпадают в различных рядах серии.

Примечательным приемом является введение мотива ВАСН во вступлении, 2-й вариации и финале. Он извлечен композитором путем комбинирования из отдельных форм и рядов серии именно благодаря их родственности. В интродукции серия «разбрасывается» между инструментами таким образом, что верхний голос у флейты состоит из второй части R_1 и UK_2 , распределенной на малосекундовые ячейки типа легких вздохов. Первые части этих же рядов серии играют средними голосами — виолончелью и английским рожком *legatissimo*, в сочетаниях больших секунд, за исключением начальных и конечных звуков обеих половин, которые и образуют у тромбона мотив ВАСН; этот мотив, экспонируемый на *pp*, *dolce*, равными длительностями, создает сдержанно-глубокую основу всего звукового образа. (Три нижних голоса находятся таким образом в соотношении вертикальной додекафонии, верхний, у флейты — горизонтальной.)

В финале «математический» принцип получения звуковой последовательности ВАСН особенно нагляден — она подчеркнута проводится в басовом голосе (у валторны) в прямом виде и ракоходно таким образом, что центральным звуком служит *h*, формы серии при этом разделяются на половины, а впоследствии взаимодополняются (это сегментный тип додекафонии). Путем такого же сложного соотношения отрезков двух видов серии мотив ВАСН проводится в уменьшении и у альтов с виолончелью, играющих одновременно с валторной. По-видимому, именно из-за «приспособленности» к серийной обработке мотивом ВАСН пользовались и другие додекафонисты.

Сам Шёнберг объяснил свое обращение к этому приему следующим образом: «Вариации для оркестра не написаны на тему Баха, цитата ВАСН употреблена несколько раз как посвящение ему, подобно “Диабелли-вариациям” Бетховена, “День и ночь покоя нет” Лепорелло, только у меня не так комично...» (50)⁶⁶.

Несмотря на всю сложность применяемых «трюков», господствующим в этом произведении в смысле общего характера музыки является романтическое начало. Ис-

ключительное полифоническое и серийное мастерство композитора заслоняется им. В особенности интродукция кажется вступлением к романтической поэме — флажолеты и тремоло струнных и арфы на терции $g-b$ разрастаются в спокойное триольное сопровождение на уменьшенном септаккорде. Это вполне традиционная (преимущественно, для колыбельной) убаюкивающая фигура.

В Вариациях серия также часто проводится в виде хотя и кратких, но певучих, типично романтических мотивов, с повторениями не только отдельных звуков, но и целых интервальных групп (также терцовых, секстовых). Вертикальный тип додекафонии, с выделением главного голоса как горизонтали, способствует ясности фактуры. Прозрачности содействует также разделение оркестра на перекликающиеся группы. Приведенное выше построение серии показывает общность ее отдельных отрезков, в ходе развития напоминающих монотематизм романтических произведений. Окончания мотивных построений и фраз весьма близки темам вопроса и ответа у романтиков. Только еще в Скрипичном концерте Шёнберг будет так выделять секундовые обороты, применять повторность звуков и мотивов, подчеркивая их к тому же предыктовой подготовкой и залиговками. Конечно, такое мотивное единство обусловлено серийными и полифоническими принципами построения, но ведь результат предвиделся композитором заранее. В этих произведениях сходный тип изложения — мелодия с сопровождением (в ор. 31 он совершенно естествен в теме вариаций). Кроме интонационных связей, Вариации также объединяет пунктирный ритм. Характерно тембровое воплощение темы: виолончельное соло на фоне выдержанного дерева, валторн и контрабасов, арпеджио арфы — чем это не романтический прием?

«Романтический» характер произведения подчеркивается в партитуре обозначениями способов исполнения: «певуче», «выразительно», «мягко». Интересно определение характера каждой вариации — жанровое (например, 4-я вариация — в темпе вальса) или по их настроению (5-я — подвижно, она близка порывистому скерцо; 6-я — анданте,

2-я и 7-я — совсем медленные). Остальные вариации и вступление — умеренные — то спокойные, то мягко капризные. Нюансами насыщены все инструментальные партии. В целом явно заметен принцип контраста и постепенного нарастания к кульминации. Не удивительно поэтому, что Вариации для оркестра воспринимаются как глубоко содержательное произведение, позднеромантическое по своей эстетической основе и додекафонное по технике.

В 1928–1929 гг. Шёнберг работал над одноактной оперой «С сегодня на завтра» («Со дня на день») по либретто своей второй жены Гертруды Колиш, скрывавшейся под псевдонимом Макса Блонды. Композитор хотел написать веселую, развлекательную и — репертуарную оперу, наподобие «Джонни наигрывает» Кшенека или хотя бы «Новостей дня» Хиндемита. Надежда на сценический успех и материальный доход занимала немалое место в планах Шёнберга. Однако строго выдержанный додекафонный принцип организации музыкального материала шел вразрез с такими намерениями.

Г. Эйслер, отзываясь об этой опере, критикует прежде всего ее либретто. В целом он считает это произведение примером резкого противоречия формы и содержания в творчестве Шёнберга. Сюжет, действие и литературный язык «С сегодня на завтра» он определяет как типичные для плохой светской оперетты, в то время как музыка тревожная, — получился «апокалипсис в семейном масштабе», «кафе и бомбоубежище». Противоречие именно в «преувеличенности» музыки для такого произведения (26, S. 113). Так же Г. Штуккеншмидт упрекает композитора за неподобающие ему и не оправдавшие себя попытки приспособленчества. Он утверждает, что порядок преобладает здесь над фантазией и поэтому произведение лишилось гипнотизирующей возбужденности и пафоса «Ожидания» и «Счастливой руки»⁽⁶⁴⁾⁵⁷.

Значительно менее самокритичен автор оперы. Вот его объяснения для предполагаемой постановки: «“С сегодня на завтра” — один акт, 45–55 мин., с одной декорацией,

современная комната и костюмы... Это веселая, вплоть до развлекательности, порой даже (по крайней мере, я надеюсь) комическая опера; не гротеск, не неприличная, не политическая, не религиозная. Музыка так плоха, как всегда у меня, а именно: соразмерна моим духовным и художественным способностям. Но она соответствует сюжету и поэтому используются замкнутые формы, которые переходят одна в другую, разделяются и связываются ясными (конечно, атональными) речитативами, не воздействующими мелодически. Есть несколько ансамблей: дуэты и квартеты. Но только 4 действующих лица: два сопрано, баритон и тенор, сладость которого должна быть комичной» (50)⁵⁸.

Осенью того же года композитор писал перед премьерой «С сегодня на завтра» во Франкфуртском оперном театре его директору: «Моя опера — это произведение для пения с начала до конца». Несколько по-другому, как более глубокую, он определяет на этот раз идею оперы: «Но можно почувствовать или следовало бы догадаться, что за простотой этих событий нечто скрывается, что с помощью обыденных личностей и происшествий, через эту простую супружескую историю [автор] хочет показать, что лишь чисто модернистское, модное живет только с сегодня на завтра... в супружестве, так же как и в искусстве, политике и во взглядах на жизнь» (цит. по: 45, S. 31)⁵⁹.

Однако претензии Шёнберга на общественную сатиру в этом произведении целиком заслоняются банальным сюжетом, рассказывающим об увлечении супруга подругой жены и ликвидации семейного конфликта благодаря светской изворотливости последней.

Кроме вокальных партий двух пар, здесь имеется разговорная роль ребенка. В состав оркестра (в основном, тройной) включены также саксофоны, в частности, редко используемый басовый, мандолина, гитара, флексатон, челеста, фортепиано и разнообразные ударные. Присущее Шёнбергу и в более ранних произведениях колористическое чутье здесь явственно направлено на эффективность слу-

хового восприятия. Вся опера построена на одной серии (d, es, a, cis, h, f, as, g, e, c, b, fis). Следует отметить заложенную в этом ряду возможность создания форм серии, находящихся в квинтовом соотношении при обращении. С таким видом серии мы уже встречались у композитора, и в дальнейшем он также им пользовался.

В рамках додекафонии Шёнберг достиг в опере большого мелодического, фактурного и тембрового разнообразия (эпизодически он использовал также «Sprechstimme»). Однако преобладающий полифонический (конечно, подчиненный серии) тип изложения, как бы композитор ни приспособлял его к требованиям пародийной направленности драматургии оперы (применяя, например, форму канона для дуэта ссоры между мужем и женой или заключительного квартета), отнюдь не содействует доступности этого произведения. Необходимо учитывать и трудности исполнения — как строго полифонических эпизодов, так и оперы в целом, обусловленные предельной индивидуализацией партий голосов и инструментов. Таких сложных вокальных партий (не только в интонационном, но и в ритмическом отношении) не было еще ни в одном произведении Шёнберга. Правда, в рамках серийности их можно считать даже «певучими», в частности, в линейной полифонической фактуре, то есть горизонтального типа додекафонии. К тому же композитор мастерски пользуется ансамблем — так что оркестр не заглушает голосов. Самым большим компромиссом со стороны композитора была трактовка ритма — он ввел повторность простых ритмоформул современного танца. Однако такая трафаретность не содействовала доступности произведения, ибо музыкальному мышлению композитора более соответствовала ритмическая неуравновешенность.

Опера была не только поставлена в театре и на радио, но и записана на пластинки (правда, Шёнберг не был удовлетворен их качеством). Ее некоторый публичный успех оказался все же кратковременным и преходящим. Серийная музыка ни диссонантной резкостью, ни нервной фрагментарностью развития не увязывалась с представле-

нием о комическом. Мастерская композиционная техника не могла спасти произведение с таким банальным сюжетом. Возобновление оперы «С сегодня на завтра» имело место только в 60-е гг. С течением времени стало ясным лишь одно — она перестала представлять проблему для исполнителей.

Сразу после создания оперы Шёнберг начал работать над Музыкальным сопровождением к киносцене ор. 34 и завершил его в 1930 г. Непосредственным поводом к его написанию было предложение магдебургского издательства нескольким выдающимся композиторам (кроме Шёнберга, в частности, Р. Штраусу и Шрекеру) создать музыку к кинофильму. У Шёнберга это получилось вполне самостоятельное произведение, исполняющееся в концертах.

Как эстетическим склонностям композитора, так и сущности додекафонной системы отвечала экспрессионистская программа, отражающая содержание фильма: 1. Грозная опасность; 2. Страх; 3. Катастрофа. Впрочем, произведение не разделяется на части: напряженность возрастает непрерывно (за исключением небольших лирических отступлений) вплоть до кульминации. Экспрессионистская взвинченность граничит здесь с натурализмом.

Образность этого произведения (правда, ограниченная рамками одного лишь тревожного настроения) очень яркая и впечатляющая, что вполне отвечает требованиям музыки для кино. Композитор пользуется довольно большим, но умело укомплектованным оркестром. Так, в духовой группе в основном удвоены высокие и певучие инструменты: она включает только по одному гобою и фаготу, зато флейту и флейту-пикколо, два излюбленных композитором кларнета; из медных — две трубы, но только один тромбон. При такой пропорции духовых и соответственного им струнного состава очень большой является ударная группа, в которую введены колокольчики, ксилофон и куда композитор причислил также фортепиано (кроме того, имеются литавры, тарелки, большой и малый барабаны, тамтам, треугольник, тамбурин).

Партитура предельно индивидуализирована, и все ее средства подчиняются воплощению образного строя произведения. Единство тревожного настроения достигается интонационными и тембровыми средствами, а также пронизывающим все произведение пульсирующим ритмом (триоли и шестнадцатые с паузами).

С самого начала первого эпизода тремоло альтов и виолончелей звучит очень напряженно; далее создается впечатление поступи — приближающейся опасности, достигаемое острыми столкновениями в ритме и тембрах. Это настроение еще усиливается введением резких контрастов — лирических островков, свидетельствующих о возвращении Шёнберга к романтическим принципам — певучим, широким, хотя и напряженным, темам-мелодиям. От таких тем он, впрочем, «не отделался» до конца своей жизни. Характерным является также окончание произведения не «экспрессионистским» взрывом, а затуханием — пиццикато и тремоло струнных на звучании выдержанных духовых.

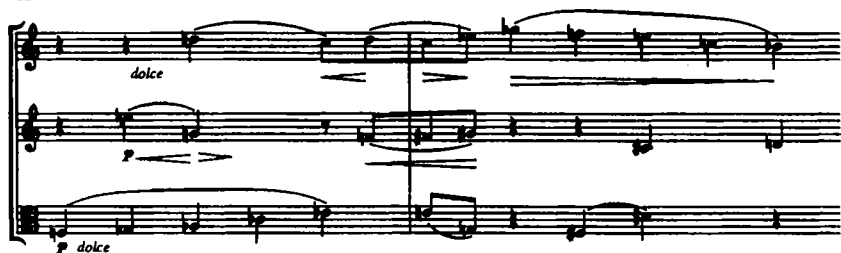
Мелодии Музыкального сопровождения к киносцене — это преимущественно типичные позднеромантические или же экспрессионистские темы-жалобы. Их выразительность обычно усиливается унисонным проведением несколькими инструментами или же одновременным сочетанием нескольких мелодий. Вот пример темы, исполняемой флейтой, гобоем и двумя кларнетами (такты 130–131). Характерно, что ее напряженная, поднимающаяся линия, «толчкообразная» из-за резких интервалов и динамических сдвигов, — подчиняется аркообразному построению: нарастание — кульминация — спад.

21



Следующий пример содержит три разные, очень певучие мелодии у скрипки и альтя; (фрагмент партитуры представлен в сокращенном виде — без мелодии у дерева и партий сопровождающих фагота, фортепиано, виолончели и контрабасов).

22



Для увеличения напряженности в тематическом развитии применяются даже секвенции, что напоминает вполне традиционное построение по фразам и их развертывание. Встречаются даже подобию кадансов, заканчивающих эпизоды. Знаменательно также, что полифоническая фактура здесь лишь эпизодична: экспрессионистская напряженность тем привела к бóльшей роли гармонии.

В этом произведении не ощущается почерк Шёнберга-додекафониста; многое в нем от стиля композиторов конца XIX в., в особенности же Малера. Музыка к киносцене — типичный образец свободного применения серии для создания непосредственно впечатляющего произведения в характере, самом близком Шёнбергу, — романтически-экспрессионистском.

Не случайно о серии здесь еще не упоминалось: она «приспособлена» к содержанию и эмоциональности, вытекающим из романтических истоков. Серия подчиняется также целиком традиционному развитию формы. Можно отметить вступление и основную тему, в которых объединяющим фактором служит переход ритма струнных к дереву. Далее следует развитие фразами и предложениями. Имеется также каданс, состоящий из двух половин серии. Интересно наличие некоего тонального плана и модуляцион-

ного развития. Особенно в срединных эпизодах композитор полностью отступает от структуры серии: в ней встречается повторность звуков, и она делится на сегменты, которые проводятся даже в унисон или октаву (впрочем, раздробленность сегментов серии соответствует нервозности и неуравновешенности развития). Этому произведению совершенно не свойственна присущая додекафонии экономность фактуры; частым является изложение в виде мелодии с сопровождением.

Показательно, что к строгому применению додекафонных принципов композитор обращался впоследствии все реже. После Музыкального сопровождения к киносцене — этого наиболее явного отступления, он пользовался ими свободно и даже начал возвращаться к тональной системе. Последний факт вызван, вероятнее всего, желанием композитора работать во всех жанрах и в больших формах, возможность чего серийность ограничивала. В данный период (1928–1931) Шёнберг написал только две небольшие строго додекафонные пьесы (ор. 33^а и ор. 33^б), напоминающие экспериментаторские Фортепианные циклы ор. 23 и ор. 25, которыми он начинал свой путь додекафониста. Вместе с тем в них заметна уже опытность Мастера системы, который успел ее хорошо проверить, испытать ее структурные возможности.

В частности, в Фортепианной пьесе ор. 33^а композитор применяет серию в основном вертикально (правда, из-за ее структуры — b, f, c, h, a, fis, cis, dis, g, as, d, e — аккорды получаются резко диссонантными, с преобладанием интервала секунды). Новым в сравнении с предыдущими додекафонными произведениями композитора является то, что гармонические созвучия строятся не на остающихся от мелодии звуках серии, а на их строго поочередном применении (один ряд серии для каждого такта, т. е. его трех четырехзвучных аккордов). Таким образом, гармония является здесь результатом горизонтального принципа, т. е. последовательно додекафонной. В то же время верхние звуки аккордов выделяются по типу комплексной («взаимодополняющейся») серии. Примером «традиционности» мышления Шёнберга в серийных произведениях может

служить дальнейшее развитие этой пьесы и ее окончание: фактурное изложение состоит из соединения двух рядов серии (например, $R_1 + U_8$ или $UK_2 + UK_7$), причем каждый ряд проводится в одной руке, правой или левой. Это очень напоминает разделение функций рук в тональных фортепианных пьесах.

Часты также длительные выдерживания опорных звуков. Этот прием, еще более впечатляющий, чем в Сюите ор. 25, напоминает шумановско-брамсовскую многоплановую фактуру с опеванием протяженных нот. Тип фортепианного изложения здесь весьма близок этим композиторам и в других отношениях, хотя, конечно, это не касается общего характера музыки.

Основные сочинения Шёнберга 30-х гг. демонстрируют его все более свободный подход к додекафонии. Однако это уже не «поиски на ощупь», как было в его первых серийных опусах, а проявление умения гибко пользоваться новой техникой, сознательного ее сближения с достижениями вековых традиций в отношении не только различных выразительных средств, но также и тональной композиционной системы.

Центральным произведением, которому Шёнберг посвящал все свое время в тот период, была опера (либретто и музыка) «Моисей и Аарон». Хотя эта опера осталась незаконченной, два ее действия возникли именно тогда, в 1930–1932 гг.⁶⁰. Насколько большое значение композитор придавал этому сочинению и в первую очередь его идее — указывает его переписка с авторами работ на данную тему и со своим бывшим учеником А. Бергом.

В письме А. Бергу от 5/VIII 1930 г. он утверждает, что главная мысль оперы непосредственно связана с его личностью, внутренне близка ему. Характерно, что одно время композитор даже отрицал целесообразность ее сценической постановки, считая главным в опере — сам замысел, идею.

Сюжетная основа — тернистый путь еврейского народа из египетского рабства в обетованную землю и «от язы-

ческих богов до настоящей веры» — была взята Шёнбергом из Библии, и он даже воспользовался цитатами из нее, отказавшись для ясности лишь от «средневекового» немецкого языка (50)⁶¹. Автору книги о Моисее, В. Эйдлицу, он писал: «...из огромного материала я выдвигаю на первый план идею Бога, которого трудно себе представить, избранного народа и народного вождя. Мой Аарон будет походить больше на вашего Моисея, хотя я его не показываю так всесторонне и таким человеческим. Мой Моисей похож, конечно, лишь внешне, — разве что [на Моисея] Микельанджело»⁶². «Он совсем не человеческий... Сцена золотого тельца означает... желание массы оторваться от слабодушной веры. Эта сцена... воплощает... мою главную мысль и она наиболее... оперная во всем произведении. Третий акт, который я переделываю не менее, чем в четвертый раз, все еще называется "Смерть Аарона..."» (50)⁶³. Далее Шёнберг жалуется на «почти непонятные противоречия Библии» и просит прислать литературу для решения этого вопроса, ибо то, чего касается его драмы, нельзя разрешить, обойдя их.

В своей опере композитор претендовал на раскрытие философского замысла — борьбы идеала с реальной действительностью: Моисей как выразитель духовного принципа противопоставляется Аарону, носителю «ограниченной материи». Моисей, воплощающий мысль, желает служить единому Богу душой, Аарон — «уста Бога» — хочет сделать его реально ощутимым. Показательно, что лишь уничтожив идею, Аарон делает ее видимой: она разбивается о конкретные проявления Бога, его «чуда», ибо это недостойно настоящей духовной веры. (Об этом Шёнберг упоминал в одном из последних писем перед смертью.) (50)⁶⁴.

Не случайно второй акт оперы завершается отчаянием Моисея, а третий, последний, — смертью Аарона. Этим показано взаимоисключение веры в одного Бога и язычества. Однако религиозный конфликт старой и новой веры, действительно важный в свете эволюции народа от примитивного, первобытного жестокого морального кодекса к более высокой стадии духовного развития, является все же лишь канвой оперы. Композитор стремился высказать

здесь и многое другое, что он считал самым сокровенным и существенным для человечества: не только борьбу духовного с антидуховным, но также жизни и смерти, любви и ненависти, возвышения и поражения человеческой личности. Причем если из двух враждующих братьев, воплощающих эти противоположности, Моисей наконец побеждает, то его победа — трагическая, приобретенная сверхчеловеческим отречением и осознанием ее неполноты. В этом еще один, уже личный аспект идеи оперы: проблема вождя, его борьбы и исхода этой борьбы соответствовала взглядам композитора на роль и судьбу художника — духовного руководителя. Конечно, Шёнберг имел в виду в первую очередь себя самого. Таким образом, опера «Моисей и Аарон» уже по замыслу явилась итогом шёнберговского миропонимания, что еще усилилось грандиозностью и всеобъемлемостью музыкального решения.

Не следует забывать, что Шёнберга на протяжении всей его жизни глубоко затрагивала проблема выбора между приоритетом мысли, интеллекта, приводящего к изолированности творца, и общительностью, достигаемой только вследствие уступки массовому потребителю, как примирение с его привычкой к образному искусству, склонностью к эмоциональности, романтическим традициям. Нельзя утверждать, что Шёнберг решил этот вопрос однозначно, отрекшись целиком от ощущений популярного композитора. Напротив, с течением времени он все более явственно возвращается на путь создания содержательной и волнующей музыки. И причиной этого явилось не одно лишь стремление к славе, а настоящая и искренняя, внутренне непреодолимая потребность в поисках общности с наследием прошлого.

Именно вследствие такого личного аспекта оперы тем сильнее ощутима трагичность судьбы композитора, тем понятнее горечь разочарования, постигшего Моисея. Пусть Аарон не прав с точки зрения этики и морали, но в сравнении с абстрактной «мыслью» Моисея, ее высокомерностью и бесплодностью, — отношение Аарона к народу исполнено подлинной любви и понимания. Ведь Моисей, любящий

по-настоящему только свою мысль, не желающий знать ни обычаи, ни мечты своего народа, явился, в конечном результате, не только воплощением наиболее статичного начала в опере, но и отрицательного. Реальная жизнь, даже в проявлениях одичалости, варварства, более привлекает своим богатством, образностью, чем отвлеченная мысль. Не исключено, что в этом выводе композитора присутствует оттенок горькой иронии, а также ощущение бессилия, одиночества, ненужности и не востребованности собственных идей в примитивном и жестоком мире. Можно бы пойти и дальше — увидеть в этом произведении, создаваемом накануне победы фашизма в Германии, философские и политические намеки и аналогии с действительностью. Однако это значило бы входить уже в сферу домыслов, никак не подтвержденных композитором и тем более несостоятельных, что он избегал прямолинейного выражения мысли не в меньшей степени, чем политической тематики.

Кстати, в своих замечаниях о современном музыкальном театре на злободневной направленности «Моисея и Аарона» настаивал Луиджи Ноно. Он утверждал, что суть оперы не в схематичном контрасте между мыслью и деятельностью, а в поисках общественной структуры народа, причем не только еврейского, ибо «Моисей и Аарон» является трагическим отражением проблем народа Германии в то безнадежное время (в 1932 г.), когда он оказался уже почти полностью под властью гитлеризма. Л. Ноно настолько увлекся этой концепцией, что называл созданного в ответ на фашистские зверства «Уцелевшего из Варшавы» третьим действием «Моисея и Аарона», трагическим последствием второго акта оперы, то есть оргии озверевшей толпы.

Идея оперы была очень трудной для музыкально-театрального воплощения из-за своей абстрактно-философской сущности. У Шёнберга получилось не либретто в обычном понимании, а глубокомысленные излияния о проблемах человечества, переданные возвышенной, порой гимнической прозой, правда, огромной силы концентрации. Опера не только лишена женских главных ролей и привыч-

ной любовной интриги, но и ее центральные действующие лица не раскрывают самих себя, являются лишь рупорами идеи. Вероятно, именно из-за этого и желая придать опере сценичность, Шёнберг поместил в ее центре сцену оргии вокруг языческого идола — золотого тельца и кровавого жертвоприношения⁶⁵, которая в действительности стала наиболее яркой в произведении. Не случайно композитор постоянно говорил об этой сцене; он уже во время сочинения музыки подметил ее драматические возможности и заботился об усилении данного фактора.

20/I 1932 г. Шёнберг писал А. Бергу, что после высылки ему текста оперы он сделал очень много изменений во втором действии; прежде всего, все второстепенные персонажи были «затушеваны». «Мне интересно... твоё впечатление от Сцены золотого тельца, под которым я имел в виду очень многое. Она должна продолжаться 25 минут, но я думаю, что её воздействие будет достаточным, так что публика может даже самостоятельно прийти ко всему тому, что я хотел сказать, даже если она ничего в ней не поймет...»(50)⁶⁶.

Всегда точно определяя и подробно описывая способ постановки своих произведений, в опере «Моисей и Аарон» композитор пошел еще дальше, указывая все детали поведения героев: например, как сделать «чудо» и т. д. Но особенно большое внимание он уделял постановке Танца вокруг золотого тельца, продумав в нем даже хореографию. 12/IX 1931 г. он писал А. Веберну: «Ты знаешь, что Танец мне не очень симпатичен. Уровень его выразительной силы в общем не выше, чем наипримитивнейшей программной музыки, и его “красота” отталкивает меня своей окаменелой механистичностью. До сих пор мне не удалось придумать такие движения, которые, по крайней мере, вступали бы в иную область выразительности, чем общепринятые балетные прыжки. Надеюсь, что я в дальнейшем преуспею на этом пути...»(50)⁶⁷.

Интересно привести также высказывания композитора, касающиеся его метода работы над додекафонной оперой (и вообще характерного для его творчества). Об этом

Шёнберг опять-таки писал А. Бергу, уведомляя о завершении первого акта оперы и начале сочинения второго: «Я работаю в той же манере: текст окончательно завершаю во время написания музыки и даже после, что чрезвычайно оправдывает себя. Конечно, это возможно лишь тогда, когда перед тем имеешь очень ясное представление — ведь искусство и состоит в том, чтобы воображение не только держать живым, но при разработке деталей еще усиливать его, обогащать, расширять! Это нужно бы рекомендовать всем оперным композиторам, что, конечно, им мало поможет...» (50)⁶⁸.

Доказательством целесообразности своего метода Шёнберг считал тот факт, что с написанием последней ноты сочинение было у него полностью готово. Если даже поверить в его гениальную память и способность детально запомнить все нюансы либретто, то метод композитора явно указывает на признание им первенства музыки перед словом. Это примечательно в особенности в «Моисее и Аароне», где Шёнберг придавал тексту столь большое значение.

Другие фрагменты этого письма свидетельствуют об огромных трудностях сочинения при помощи додекафонной техники произведений больших масштабов. Работая над оперой «Моисей и Аарон», композитор, известный быстротой сочинения, успевал писать только 20 тактов в день («С сегодня на завтра» — 25 тактов). В «Моисее и Аароне» самыми сложными для воплощения на бумаге были четырех- и шестиголосные хоры. Композитор писал сразу полную партитуру, но при таких темпах ему грозила опасность забыть все ранее запланированное. Только своего рода подсознательная память помогала ему приводить оперу в музыкальном и текстовом отношении в органическое целое.

Два акта «Моисея и Аарона» были готовы в партитуре в 1932 г., и опера в таком виде была поставлена после смерти композитора. Часто исполняется отдельно третья сцена второго действия — Танец вокруг золотого тельца. Однако Шёнберг до последних своих дней не оставлял

намерения написать и третье действие, правда успел закончить только текст его первой сцены (50)⁶⁹. Для неосуществленной постановки оперы в Венеции он предлагал представить третий акт только в разговорном жанре — в виде диалога-спора между Моисеем и Аароном, а после смерти «освобожденного» Аарона был запланирован длинный монолог Моисея (50)⁷⁰. Однако единственный опыт такой постановки Берлинской оперой в 1959 г. оказался неудачным. Дело не только в драматургической несвязанности последнего акта с предыдущими, в его риторичности, но, главное, в противоречии между смыслом слов и музыкой из первой сцены первого действия, которая использовалась в виде оркестрового фона. Правда, иначе вообще трудно представить сценическое воплощение этого акта.

Настойчивость композитора в стремлении добавить еще одно действие явно продиктована соображениями «доведения до конца идеи». В смысле музыкальной драматургии Танец вокруг золотого тельца и драматический монолог Моисея как нельзя лучше завершают оперу, являясь в то же время ее кульминацией. Опера построена таким образом, что каждая последующая картина (всего их 9) ведет к этому динамическому центру и заодно к развязке. Даже удивительно, как в таком многоликом замысле, который должен был вобрать основные аспекты жизненной философии автора, ему удалось добиться столь целенаправленной драматургии. Причем при внешней риторичности либретто, порой больше соответствующего жанру оратории, в нем заключены и высокодраматичные оперные моменты. Шёнбергу замечательно удалось преодолеть статичность, заложенную в самом замысле оперы, опирающемся на философский диалог-спор. Этого он достиг благодаря постепенному усилению и нагнетанию противоречий, логическому и неотразимо убеждающему расширению сферы конфликта — от выражения дуализма в спорах Моисея и Аарона к столкновению их с толпой.

Градация драматургического развития начинается с первой сцены оперы, когда после патетического, но все же

риторичного по своему смыслу разговора Моисея с призывающим его голосом Бога, следует встреча Моисея и Аарона в пустыне. В этом дуэте, вернее, диалоге, ибо Моисей не поет, а говорит, хотя и очень пристрастно, — замечательно проведена линия нарастания, пока Моисею не удастся убедить Аарона стать его помощником, орудием воздействия христианского Бога на иудеев. Затем следует встреча с народом, постепенно выливающаяся в кульминационную сцену первого действия — осуществление Аароном нескольких «чуд»: оживления змеи, обвивающей посох Моисея, излечения его прокаженной руки и превращения воды в кровь. Таким образом, победа «мысли», «идеи» достигается лишь компромиссным поведением Аарона — иначе народ, привыкший к ярко образным изображениям египетских богов, не принял бы предлагаемого им нового, невидимого, но сурового Бога, даже если обещанной наградой были бы освобождение от египетского ига и «обетованная земля».

Второе действие также открывается сценой величественного, ораториального характера: семьдесят старцев уже сорок дней и ночей дожидаются Моисея под Горой Пожертвований. Когда он не возвращается в обещанный срок, народ требует у Аарона возвращения прежних языческих обычаев. Вокруг золотого тельца, символа языческого бога, разыгрывается оргиастическое действо — грандиозная пантомима, воскрешающая красочные картины жертвоприношений первобытных народов. На жертвенный алтарь люди приносят все свои богатства: золото, драгоценности, животных, вино, масло, хлеб, одежды, посуду. Пантомима сменяется все более темпераментными, дикими танцами. Первый из них — танец палачей с длинными ножами, убивающих жертвенных животных, увенчанных цветами. Оргия разгорается со стихийной силой: толпа дерется из-за кусков окровавленного мяса и пожирает их сырыми; зажигается огромный костер и начинается пиршество. Стекаются все новые массы народа, с поклоном к золотому тельцу прибывают представители далеких племен, среди них ефраимиты, толпятся нищие и нищенки. Здесь и боль-

ная, излеченная золотым тельцом, и фанатичный истощенный юноша, единственный, кто отважился выступить против идолопоклонства, гибнущий от руки ефраимита.

Наступает наивысшая точка оргии, собственно Танец вокруг золотого тельца. Ему приносятся человеческие жертвы, свершаются массовые самоубийства; разнузданная толпа в стихийном буйстве обливается вином, вступает в споры и драки, бросается мечами и копьями, разбивает драгоценные вазы, кувшины. В кульминационный момент оргии обнаженные юноша и девушка взбегают на залитый кровью и вином алтарь, старики прыгают в огонь, а затем пылающими факелами взбираются на скалы и бросаются вниз. Наконец, когда всех одолевает усталость и сон, гаснут огни и сцена пустеет; возвращается Моисей и, видя эту картину уничтожения, разбивает полученные от Бога таблицы с заповедями.

Музыка не только усиливает воздействие текста и постановки. Именно она является главным выразителем идеи автора. Показательно, что помимо наличия многих колористических эффектов, музыка прежде всего экспрессивна и драматична, приковывает внимание непрерывной напряженностью своего развития. Впечатляет, в первую очередь, уникальный для того времени прием противопоставления пению ритмически организованной речи⁷¹. Это воплощено прежде всего в образах двух центральных героев — говорящего Моисея и поющего Аарона (лирического тенора). С другой стороны, применение серийной техники содействует лаконизму и собранности музыкального развития. Вся опера опирается на одну серию, построенную таким образом, что предполагается возможность подчеркивания острых звуковых соотношений (a, b, e, d, es, des, g, f, ges, as, h, c). Серия разделяется на минимальные отрезки — 4 группы по 3 звука, подлежащие очень сложным взаимным комбинациям, во многом подобным искуснейшим полифоническим преобразованиям. При преобладающей звуковой дифференциации в развитии серии все же применяются и аналогии, а также специально выделяется интервал малой секунды и его обращение. В конце

второго действия композитор подводит даже «музыкальный итог» — звучат, как реминисценции, основные «темы» оперы — т. е. чаще всего повторяющиеся сегменты серии. Передка и опора на мажорные и минорные трезвучия, имеющая место и в построении мелодической линии.

В то же время несколько однообразная повторность одних и тех же звуков серии динамизируется необычайно изменчивыми, подвижными и гибкими динамикой, ритмом, исполнительскими штрихами, в частности, переменностью акцентов. Благодаря краткости и напряженной фрагментарности изложения партий всех исполнителей, достигается взволнованность и действенность музыки. Это — яркое доказательство пригодности додекафонии для воплощения мрачного, страшного, нервозно-возбужденного. Таким настраиванием никак не противоречит острота ее приемов.

Эта лаконичность, собранность впечатляет уже с самого начала произведения. Опера не имеет увертюры; сразу дано резкое противопоставление аккордового и мелодического изложения серии в оркестре в высоком и низком регистрах, а также инструментального и вокального начал; хор к тому же разделяется на поющих и говорящих. После этого краткого бурного эпизода вступает Моисей. Он выразительно говорит (интонация — высотно определенная разновидность «Sprechgesang»), и такое противопоставление предыдущей насыщенности необычайно эффектно. Шёнберг не напрасно отказался здесь от «Sprechstimme», примененного им в «Лунном Пьеро», ибо оно не дало бы такого контраста с пением. Эта экспозиция оперы (ее идеи, поскольку образы здесь не раскрываются) является сильным драматургическим приемом и, одновременно, сценическим эффектом: патетическая молитва Моисея перед пылающим терновым кустом, начинающаяся словами: «О, Боже, я стар!» (он просит дать ему посредника для выражения мыслей Бога, ибо его язык неуклюж), сопоставляется с шестью поющими солистами из хора и говорящим хором, воплощающими «призывание Моисея», — голос из пылающего куста.

Необходимо коснуться еще одного возможного аспекта идеи оперы, хотя автор об этом не говорил. Противопос-

тавление вокального голоса простому разговору ясно указывает на существующее в произведении прославление извечной выразительной силы музыки⁷².

Аарон вступает в диалог с Моисеем будто бы неуверенно, но постепенно его пение становится все более выразительным и оперным во вполне традиционном смысле слова, только звучит в необычайно большой тесситуре и с громадными интервальными ходами. Легкая, гибкая и извилистая вокальная линия должна символизировать дар речи и свободу высказывания. Очень своеобразен дуэт Моисея и Аарона, одновременностью разговора и пения воплощающий единение мысли со словом. Этот диалог необычайно динамичен; надо сказать, что в опере нет ни одной партии и эпизода, где не ощущалось бы постоянное развитие. Таковы на протяжении всей оперы партии главных персонажей, хотя они, как уже указывалось, сами по себе не меняются, а драматизируются вместе с постепенным раскрытием идеи, нарастанием конфликта. В партиях Моисея и Аарона это выражено двумя разными, друг друга перебивающими ритмами. В столкновении с народом партия Аарона от распевно-лирической постепенно переходит во все более экспрессивно-драматическую, тревожно-напряженную вплоть до коротких гневных реплик, пока он, наконец, не уступает перед разочарованными и возмущенными напрасным ожиданием Моисея евреями. Разгоряченная толпа устремляется к золотому тельцу — под маской разврата и бездумного веселья воплощающему разрушительную первобытную жестокость.

Сила убедительности образа Аарона в насыщенности его партии контрастами, в достижении оттенков настроений от лирического до драматического путем нюансирования способов пения от «Sprechstimme» до оперного. Знаменательно также соответствие его образа разворачиванию идеи оперы: в момент высшей кульминации, когда Моисей, возмущенный непослушанием и греховностью своего народа, восклицает, — партия Аарона также становится все более напряженной, однако он и здесь поет «по-оперному». Характерно, что единство партии Аарона придает сопровож-

дающий его мотив — кварта, чаще всего разложенная на большую терцию и полутон. Этот элемент, выделенный из серии, выступает также в обращении и несет своеобразную функцию тонального центра и «лейтмотива». Подчеркивание таким образом интервала септимы усиливает экспрессивность партии Аарона.

Партия Моисея также после многочисленных разговорных нюансов — просьб, убеждений, «ораторства» — достигает кульминации в гневном восклицании: «Тогда я разобью эти скрижали и попрошу Бога освободить меня от его послания!» Последние слова Моисея исполнены предельного отчаяния от сознания, что все, сделанное им, было напрасным. Он падает на землю после знаменательного изречения: «Так все, во что я верил, было безумием и не может быть высказанным? О, слово, которого не недостает...» Такое завершение оперы очень впечатляет прежде всего необычностью приема речи.

Кроме Аарона, в опере есть другие поющие солисты, но в сравнении с его ведущей ролью они являются эпизодическими «голосами из народа». У всех них — характерные партии, и они выступают преимущественно по одному разу как выразители определенной подтемы оперы, а не развивающиеся образы. Такова — Больная со своим нежным, будто утомленным, медленно тянущимся альтовым соло; очарованная золотым тельцом Девушка — отрывистое, «задыхающееся» сопрано; Ефραίмит⁷³ — баритон с хроматически кружащейся мелодией вокруг возвращающихся центральных звуков; фанатичный Юноша — напряженный тенор, устремляющийся во все более высокие регистры, изображает «отрывающегося от всего земного» идеалиста. Бас Жреца сливается с грозной массой старейшин.

Хор трактован настолько многообразно и дифференцированно, что это, нужно признать, было бы недостижимо при традиционном подходе к его исполнительским возможностям. А в данном произведении просто необходимы частые контрасты и перемены, драматичность в экспрессионистском смысле слова, дабы риторичное философствование не нивелировало специфики оперного жанра.

Использование хора очень интересно как в смысле состава, так и способов исполнения. Однако определение роли хора следует начинать с его места в драматургии оперы. Композитор распределил все исполнительские средства с исключительным мастерством: хор, т. е. народ, приобретает все большее значение с развитием действия, а в кульминационной сцене оргии объединяется с танцем. В рамках отдельных эпизодов в хоре наблюдается постоянная пульсация нарастаний и спадов. Соответственно распределены его партии. Смешанный хор лишь в особенно резких кульминационных вспышках используется тутти. В то же время это очень живая и гибкая масса, реагирующая на драматургические ситуации непосредственно и по-разному. В соответствии с действием выделяются то лирические сопрано нищенок или же охваченных оргией девушек, то грозный мужской хор старейшин, старцев, родовитых князей и т. д. Но такое подчеркивание чистых тембров довольно редко. Обычно композитор применяет одновременное наложение или частую смену групп, да еще в чередовании и соединении с солистами и оркестром. Шесть голосов из хора помещает в самом оркестре, а в «голосе из тенорового куста» использует шесть различных партий, включая партию детского голоса. Очевидно, что традиционный принцип распределения на четыре группы в хоре этой оперы практически не действует. Он так богат сольными партиями, что его можно считать хором солистов.

Такое крайнее размежевание сочетается с предельно переменными способами исполнения: хор почти не поет в традиционном смысле слова, а обладает огромным диапазоном выразительности от простого разговора до экспрессивных вспышек (иногда и «вокального» типа). Одни только приемы говора очень разнообразны, опять-таки от шепота до крика. Шепот и, как противоположный эффект, — скандирование всем хором в напряженных ситуациях применяются чаще всего. Но встречается также декламация и даже глиссандирование. Такие партии (в частности, «голоса из тернового куста») обозначаются только интонационно и ритмически, подобно партии Моисея. Данная

трактовка вокала ближе всего к «Sprechgesang». Равным образом чрезвычайно действенно сочетание говорящего и поющего хора. Очень большую выразительную роль играют сольные реплики из хора в разных голосах: то напевные, с восточной негой, — у сопрано, то гневные и взволнованные или же резкие разговорные — у мужчин; в Сцене вокруг золотого тельца в хоровые и сольные партии вплетаются танцевальные ритмы. Особенно жива и разнообразна реакция хора на «чудеса» — превращения посоха в змею, воды в кровь, появление проказы, огненного и облачного столба.

Роль солистов хора весьма велика в развитии действия также из-за ограниченного числа главных исполнителей. Хоровая партитура основывается на сложной полифонической фактуре с видимостью свободного пользования серией, с ее повторениями или одновременным звучанием у разных голосов, а на деле — с продуманнейшим взаимодействием ее сегментов. Такая контрапунктическая фактура хора резко контрастирует с кульминационными унисонами. Наиболее динамичные и выразительные хоровые эпизоды к тому же звучат в соединении с оркестром. Он соответствует мощным пропорциям вокального начала в опере.

Хотя, в принципе, Шёнберг несомненно исходил из своих более ранних оперных партитур, здесь, соответственно его опыту, а в еще большей степени замыслу, мы имеем дело с изумительным богатством и дифференцированностью оркестра. К увеличенному классическому составу (тройному и даже четверному у меди) композитор добавил еще фортепиано, мандолины, большую и разнообразную ударную группу (флексатон, ксилофон, гlockenspiel, колокольчики, трещотки, колокола, тамбурины, три различных барабана, гонг, тамтам, тарелки, литавры). Специально выделяются арфа и челеста. Во втором действии довольно большой оркестр, также своеобразного состава, должен находиться на сцене, и, кроме того, специально в одном такте (1084) к нему добавляется еще одна группа духовых и ударных. Подобные составы встречались у Малера, но у

него не могла быть такая дифференциация оркестра, достигаемая при помощи серийной техники. В «Воццеке» Берга, правда, контрастов больше, но Шёнберг целенаправленно сосредоточивает все средства на проведении одной философской идеи. В этом плане гибкость и выразительность партитуры «Моисея и Аарона» не имеет прообразов. Она необычайно многообразна благодаря постоянному выделению и переплетению сегментов серии у солирующих инструментов. Такой исключительной детализации контрастируют эпизоды тутти. Конечно, и они построены на сложнейших комбинациях серии. Таков, например, один из кульминационных моментов оперы во втором действии — Торжественное шествие вокруг золотого тельца. Серия здесь продуманно распределена между низкими инструментами медной группы. На первый взгляд, это довольно просто, ибо одна разновидность серии охватывает в данном фрагменте всю партитуру. Затем появляется второй вид-ряд и т. д. Однако при более тщательном рассмотрении становится ясно, что каждое проведение серии разделено на трехзвучные ячейки, находящиеся в отношениях постоянной взаимосвязи и повторности. Так, например, дважды «сигнально» проходит мотив у самого низкого инструмента — басовой тубы, двухголосие тромбонов тоже образуется из взаимобмена двух других сегментов. Только верхний голос строится на самостоятельной мотивной ячейке серии; проведенный унисоном четырех валторн на *fff*, он парит своей призывной фанфарой даже над трубой.

Можно еще добавить, что в этой сложной комбинации разбросанного (сегментного) типа додекафонии, с оперированием трехзвучными группами серии, партия валторн проводится горизонтально в сравнении с вертикальным соотношением партий остальных инструментов. Между тем значительно важнее полученный результат: благодаря настойчивой повторности акцентированных мотивов размеренными длительностями, звучания тембра медных с добавлением литавр, — создается действительно торжественный и в то же время угрожающий образ.

В этом же действии интересно отметить прием, используемый иногда в больших циклических додекафонных пар-

титурах (в особенности Бергом, но изредка и Шёнбергом, например, в рассмотренном выше Квинтете ор. 26) как своеобразное формообразующее средство для подчеркивания отдельных структурных отрезков произведения, контрастирующих с преобладающим в нем музыкальным материалом, а также характером и настроением. Преимущественно с целью создания определенных образных ассоциаций из серии в таких случаях выделяются простейшие мотивы, к примеру, типа сигналов (как квартовая ячейка в Квинтете) или исходящие из звучания пустых струн квинтовые построения, как это имеет место в данном эпизоде оперы.

Оркестр в «Моисее и Аароне» — важнейшее драматургическое средство. Интересна не только дифференцированная трактовка инструментов — поражает настоящая драматичность музыки в целом, традиционной в лучшем смысле этого слова именно благодаря приему отбора звуков серии. Из нее выделены $c-g$ и $d-a$ — звуки пустых струн инструментов, которые, извлекаемые древком смычка, создают «традиционный» фон (вначале еще с флажолетами виолончели) для остальной «обостренной» последовательности серии в колоритном звучании мандолин, арф, фортепиано, челесты, ксилофона. Все вместе это создает образ очень темпераментного и в то же время напряженного танца. Соответственно после R_1 поочередно применяются разные ряды серии, связи между которыми возможны благодаря их родственности. Впечатление повторяемости достигается при этом также из-за «вариационного» развития серии, т. е. выделения ее разновидностей на основании общности, только с измененным движением интервалов и т. п. Такой прием Шёнберг применял и в других произведениях (например, Вариациях ор. 31).

Даже в наиболее напряженных моментах оперы, когда совсем забываешь о серийной технике, внимательный анализ открывает сложную конструкцию, продуманную в деталях. В этом отношении особенно показательным второе действие — кульминация оперы. Выразительнейший эпизод (предшествующий Танцу золотого тельца), когда Аарон

соглашается отступить от своей миссии и вернуть народу его прежних богов, — основан на «двойной хитрости»: взаимодополняющихся видах серии (соединения их половин из различных форм и рядов в прямом и ракоходном движении) и отбора из нее определенных звуковых групп (как это имело место со звуками на пустых струнах). В целом это четырехголосие типа сегментной додекафонии. Возможно, не случайно на словах Аарона: «Народ Израиля! Возвращаю тебе твоих богов...», — у виолончелей четырежды повторяется трезвучие *a-moll*, которое не только уравнивает напряженность остальных партий (вокальных и оркестровых), но своей упрощенностью символично подчеркивает также (по принципу контраста с окружающей сложностью) близость старых богов еврейскому народу в сравнении с новым, требовательным Иеговой. (Показательно, что до наступления этого эпизода серия образовывала ниспадающее увеличенное трезвучие.)

Оркестровая партитура здесь также соответствует воплощаемому содержанию: до вступления голоса выделяется низкая медь с литаврами, вокальную же партию Аарона сопровождают струнные и трубы (затем скрипки, бас-кларнет, фагот). Когда Аарон умолкает, все эти инструменты играют вместе. Динамика нарастает благодаря введению новых оркестровых групп. Партия Аарона в этом фрагменте может служить образцом экспрессивности. Выразительность первой фразы воспринимается даже в категориях романтической музыки:



Необходимо отметить также колористичность, точнее говоря, натуралистическую звукоизобразительность партитуры. Даже в хоре композитор применил такие эффекты, как, например, смех, плач или восклицания женщин на ниспадающем глиссандо. Несравнимо большего композитор требует от оркестра. Роль последнего, в первую очередь, драматическая, но направленность на точное воспроизведе-

дение отдельных образов и ситуаций делает его именно образцом экспрессионистской звукописи. Диапазон выразительности оркестра в этом смысле простирается от кульминационных всплесков *тутти* до лирических или взволнованно-патетических сольных эпизодов, как, например, скрипка в соединении с распевной партией Аарона и эпизодическими голосами из хора, в частности, сопрано, или фон литавр — также для пения Аарона. Можно привести еще множество примеров такого драматургического использования групп или отдельных инструментов оркестра. Это — солирующие инструменты, в особенности певучая скрипка (в 1-й картине), *тутти* с выделением высоких инструментов для подчеркивания резкости звучания (во 2-й картине), удары древком смычка по струнам, соединенные со скандированием хора шепотом (в 4-й картине). Соответственно эпизодам действия в опере выделяется то ударная группа в целом, то ее отдельные инструменты (например, челеста или литавры), а также струнные — лиричные или звукоизобразительные; «угрожающий» эффект создают струнные в высоком регистре, объединяясь с медными. Противопоставление самых отдаленных регистров очень часто применяется в напряженных ситуациях, причем крайне звукоизобразительно: на верхах — это свист, внизу — гул. Например, диапазон возможностей медной группы простирается от сольных сигналов (трубы или валторны) до «ужасающих» самых низких звуков тубы. Особенно велика роль медных в 6-й и 7-й картинах, в приближении к главной кульминации — оргиастическому Танцу вокруг золотого тельца. Засурдиненные медные (3 тромбона и туба), а в самом Танце палачей также пронизывающее глиссандо этих четырех инструментов создают эффект разбушевавшейся оргии, разгула с некоторым джазовым оттенком звучания.

В подготовке этой высшей точки сцены необычностью оркестровки выделяется эпизод ориентального танца с колоритным соединением ударов древком смычка и флажолетного аккорда у струнных, с ритмически гибкой мелодией у мандолин, арфы, фортепиано, челесты и ксилофона,

а затем еще и у тромбона и трех пикколо. Фон создают треугольник и тамбурин, — и все это вместе сливается в очень густую, но красочную полифонию.

Сцена золотого тельца, кроме ее балетных и вообще зрелищных эффектов, интересна также с точки зрения оперной драматургии. Ее постепенная подготовка (начиная с 3-й картины второго действия) фрагментарными танцевальными мотивами и вплетением острых ритмических элементов — в целом вполне традиционна. Композитор мастерски провел линию нагнетания сквозь драматические столкновения и многие контрастирующие отступления, сопоставления то грозно-маршевых, то танцевальных ритмов, путем динамизации и ускорения вплоть до стихийного, экстатического, дикого танца. Благодаря постепенности и неуклонности нарастания, огромное впечатление оставляет высшая точка этой сцены и всей оперы. Она строится на резком столкновении «материи и идеи» — сопоставлении оргиастического танца с принесением кровавой жертвы и слышимого сначала как бы вдалеке отчаянного голоса Моисея, возвращающегося с горы Синай, где он беседовал с Богом. Перелом наступает сразу: после сплошного тутти, сливающегося в музыке танца, хора и оркестра, — перебивающие друг друга, испуганные и плачущие голоса народа, пронзительные звуки инструментов.

В целом музыка оперы, безусловно, способна произвести сильное впечатление. Она очень выразительна, полна необходимых для данного жанра контрастов. Мастерски строятся конфликт и, в особенности, развитие главной драматургической линии. Действие сосредоточено в одном направлении — раскрытия главной идеи. Чрезвычайно богаты исполнительские эффекты — как драматические, так и колористические; вся мощная и в то же время разнообразная, индивидуализированная партитура полностью подчиняется драматургической цели.

С другой стороны, неоспорима и односторонность этого произведения. Вся его выразительность находится в сфере экспрессионизма — очень мрачного, несмотря на островки лирики, и еще многократно усиленного в танце, воплощаю-

щем страшную, грозную, непреодолимую силу одичалой массы. Напряженность оперы, ее сжатость, динамизирующая действие краткость каждой картины и отдельного выступления неразрывно связаны в то же время с нервной отрывочностью проведения серии в непрерывно меняющихся острых тембрах, ритмах, динамике, в одновременном наложении частей серии разнообразного характера — взволнованного, решительного, лирического. Само звуковысотное изложение серии постоянно переходит от мелодической к гармонической и полифонической формам.

Все эти приемы сами по себе очень впечатляющие, как и звукоизобразительные эффекты оркестра и хора. Однако граничащая с натурализмом экспрессионистичность — нервные рывки и вспышки в поворотах действия — являются здесь постоянными компонентами развития, а не исключительными, введенными лишь для контраста. Самое резкое противопоставление на таком длительном протяжении приводит к монотонии напряженности. Все произведение будто бы состоит из больших или меньших кульминаций. Но какой бы типично экспрессионистской, субъективной и даже слишком «шёнберговской» не казалась эта опера, неоспоримой является глубина ее замысла, огромна выразительная сила ее музыки. Она может вызывать возражения, но в то же время впечатляет и волнует.

Опера «Моисей и Аарон» остается одним из немногих высокохудожественных образцов среди экспрессионистских додекафонных сценических произведений, наряду с «Воццеком» Берга. Кстати, при всем различии этих опер они близки по общей направленности экспрессионистской трактовки сюжета и музыки. Однако такие примеры единичны, и простое копирование их стиля не производит эффект необычайной драматичности. К тому же подобные средства музыкальной выразительности совершенно неприменимы к другой теме, кроме (и то односторонне) трагедийной. Неудача Шёнберга в комическом жанре — лучшее тому подтверждение.

Впервые «Моисей и Аарон» прозвучал в 1954 г. в концертном исполнении на Гамбургском радио, а в 1957 г. в

Цюрихе — в сценической версии. Дирижировал Ганс Розбауд, знаток и последовательный пропагандист творчества Шёнберга. Немецкая сценическая премьера состоялась лишь в 1959 г. в Государственной опере Западного Берлина под управлением Германа Шерхена, также старого друга композитора⁷⁴. В 60-е гг. опера находилась в репертуаре лондонского Ковент-Гардена, была поставлена в Риме, Дюссельдорфе, Франкфурте и других городах Европы, а также Америки. В 70-е гг. появилась ее телеверсия. При жизни композитора в концертном исполнении в Дармштадте (1951) прозвучала только Сцена золотого тельца, принеся автору большой успех.

Постановки «Моисея и Аарона» осуществляются обычно в традициях экспрессионистского театра. Особенно показательна в этом смысле режиссура Рафаэлли в берлинской инсценизации 1959 г. В ней, как и при постановке предыдущих сценических экспрессионистских опусов Шёнберга, широко использовались эффекты контрастного сопоставления цвета. Так, «пылающий куст» в мистической сцене беседы Моисея с Богом символизировали сверкающие на фоне темноты треугольники серебристо-красной металлической фольги; пустыня — это ярко-желтое бесконечное пространство. Резко контрастирующие цвета использовались при изображении народа: сопоставлением зеленого, коричневого, желтого, серого, достигалась максимальная дифференциация групп и отдельных представителей массы.

Типичные экспрессионистские приемы были характерны и для сценического поведения как отдельных героев, так и, в особенности, толпы. Трактовка народа как активного, действенного, живого организма соответствует традициям реалистического театра. Однако в этой постановке действенность нарочито преувеличивалась, передача контрастных настроений намеренно гиперболизировалась в своей выразительности, переходы от восторженности к отчаянию, сомнениям или глумлению были крайне внезапны. Все эти настроения менялись в предельно кратких промежутках времени, соединялись в одновременности, что

можно считать несомненным влиянием режиссуры Макса Рейнгардта. Следует отметить: как в своих письмах, так и в пояснениях в партитуре, Шёнберг сам указывал на подобный способ исполнения. Также он требовал использования стереофонических приспособлений для усиления голоса Моисея. Типичные экспрессионистские приемы исполнения, как мы уже наблюдали, представлены в вокальных партиях (предельно выразительное пение, «Sprechgesang», декламация, шепот, глissандо).

Шёнберг не отказался и от придуманных им для «Лестницы Иакова» пространственных звуковых эффектов. В столь важном с точки зрения завязки действия и интересном по сценическому оформлению 1-м эпизоде первого действия он сделал следующее примечание для 4–6-голосного говорящего хора: «эти голоса можно поместить за сценой, изолируя их друг от друга и снабжая каждый отдельным микрофоном, непосредственно соединенным с репродуктором в зале, чтобы они смешивались между собой только в аудитории». Это должно было увеличить эффект звукоусилителя, примененный в этой сцене для многосоставного «гласа Господнего».

Созданию оперы «Моисей и Аарон», ярчайшего проявления экспрессионизма Шёнберга и примера его мастерского владения додекафонной техникой, сопутствовало написание нескольких тональных произведений. Первыми были обработки, начатые еще в 1910 г., затем последовали и оригинальные сочинения. Обращение Шёнберга к опусам старых мастеров, а впоследствии и возвращение в собственном творчестве к отвергнутой им ранее тональности частично было вызвано причинами материального порядка. В начале 1933 г. он предложил на радио доклад о Брамсе (50)⁷⁵. Вскоре после этого композитор рекомендовал Казальсу свои обработки Монна и Генделя (50)⁷⁶.

Не следует, однако, думать, что Шёнберг полностью посвятил себя популяризации произведений классиков в их неприкосновенном виде. Он, конечно, трактовал их с позиций современности, к тому же — своего индивидуального

стиля. Так, в докладе о Брамсе он предлагал подходить к нему «по-модернистски», а не «реакционно», как ортодоксальные брамсианцы. В обработке музыки Генделя он старался «приблизиться к стилю Гайдна», то есть классическому, но устранить недостатки первоисточника («как Моцарт поступил с «Мессией»). Секвенции он заменил «настоящей субстанцией», ибо у Генделя тема «самая хорошая при первом изложении, а потом все незначительнее». По поводу гармонии Шёнберг заметил, что она мало выходит за рамки стиля — «все в понимании старого учения, ничего атонального», то есть «не далее Брамса». Таким образом, он обошелся с этими произведениями значительно смелее, чем это обычно принято по отношению к классике. По словам композитора, фортепианный квартет Брамса он переложил для оркестра для того, чтобы показать, как он должен звучать. В результате, один из его учеников говорил, что после прослушивания обработки Шёнберга подлинник кажется ему тусклым.]

Показательно, что на предложение в 1936 г. сочинить музыку к фильму о Бетховене Шёнберг ответил встречным предложением дать консультацию о стиле великого немца, но сам не согласился писать музыку, поскольку он создал бы симфоническую драматическую фантазию — свои вариации на тему Бетховена. Шёнберг рекомендовал О. Клемперера, «...который способен ощущать Бетховена как героя, имеет для этого достаточно огня и духа, и если он даже тиран, то это хорошо, ибо раб не может копировать героя»⁽⁵⁰⁾⁷⁷. В этой характеристике проскальзывает обида за то, что Клемперер не признавал последних произведений Шёнберга. Однако это не умаляет громадной заслуги выдающегося дирижера в популяризации и нередко первооткрытиях для публики творчества многих композиторов XX в., в том числе Шёнберга, Вареза и др.

Характерно, что Шёнберг многократно в оправдательных тонах объяснял свое обращение к тональной системе как в письмах, так и, например, в предисловии в первом оригинальному произведению такого типа — Сюите для струнного оркестра G-dur. Она была первым тональным

сочинением композитора, написанным после 26-летнего перерыва, т. е. после Второго квартета *fis-moll*. Сюита состоит из 5 частей: Увертюра (фуга), Адажио, Менуэт, Гавот, Жига. Таким образом, по своей внешней структуре она близка Фортепианной сюите *op. 25*, что доказывает способность Шёнберга применять традиционные формы с одинаковым успехом в тональных и додекафонных произведениях. Характером музыки, а также отдельными приемами эта Сюита напоминает Регера — излюбленного Шёнбергом автора, влияния которого он раньше сознательно избегал, возможно, потому, что Малер находился в оппозиции к Регеру. В Сюите *G-dur* весьма близки Регеру хроматические мелодические линии, подчиненные строгой полифонии и традиционной гармонии.

Шёнберг назвал ее «Сюитой в старом стиле», указывая, таким образом, на свой подход к ней, как к стилизации. Он писал, что это произведение предназначено для студенческого оркестра. «...Не подвергая учеников предварительному ущербу, “отравой атональности”, здесь, в гармонии, которая вводит в современные ощущения, должна быть подготовлена техника современной игры». «Оба эти сочинения [Шёнберг имеет в виду также Камерную симфонию № 2. — С. П.] могут быть расценены как только предварительное введение в мой нынешний стиль композиции. Но я считаю, что необходимо положить начало ознакомлению публики с моей музыкой. Не разочаровывайтесь, если, на первый взгляд, вы заметите, что темы Сюиты не несут отпечатка моего личного стиля. Возможно, вы знаете, что это сочинение было предназначено для студенческого оркестра» (45, S. 55, 65) ⁷⁸.

В приведенных высказываниях показательны три момента: подчеркивание композитором предназначенности этих произведений для учебных целей, популяризации его творчества, но также и для постепенного введения в его стиль. Именно последнее обстоятельство обуславливает то, что они не являются уже традиционными в привычном понимании. Э. Веллес объяснил это следующим образом: «...я сам убедился на опыте, что если кто-то прошел фазу

сочинения музыки без определенного тонального центра [то есть додекафонии. — С. П.], он даже трезвучия пишет по-другому: теперь они приобретают строгий структурный смысл...» (69, р. 13). Это очень хорошо видно на примере II части Камерной симфонии № 2 ор. 38, в которой мастерски претворены достижения додекафонной техники⁷⁹.

Композитор постоянно подчеркивает прикладное назначение своих последних тональных сочинений. Например, в связи с Вариациями на речитатив для органа ор. 40 d-moll мечтает о создании маленького органа для домашнего музицирования (45, S. 31)⁸⁰. В то же время примечательно, что в других высказываниях он сам же считает создание Вариаций результатом внутренней убежденности. Их стиль можно назвать необарочным, и одновременно он близок Регеру, в особенности в отношении гармонии, тотально хроматической темы, богатства мотивного развития в сложной финальной фуге. Но Шёнберг применяет при этом необычную регистровку, контрасты регистров, тремоло и другие смелые органные эффекты. Еще важнее, что тональная концепция в органных Вариациях отличается подлинной новизной — введением определенных додекафонных принципов.

Тема и вариации для духового оркестра g-moll ор. 43^a, впоследствии переинструментированные для большого симфонического оркестра (ор. 43^b), были написаны в 1944 г. по просьбе директора Нью-Йоркского издательства К. Энгеля, который жаловался, что духовые оркестры, оказывающие существенное влияние на подъем интереса к музыке в США, лишены хорошего оригинального репертуара. Поэтому Шёнберг написал это произведение не в своей обычной манере, которая была бы доступна лишь очень немногим оркестрам, а как своего рода учебное пособие.)

В то же время именно об этих Вариациях композитор писал работавшему в Питсбурге венгерскому дирижеру Ф. Райнеру: «Это одно из тех сочинений, которые пишутся, чтобы радоваться собственной виртуозности, хотя оно и

не принадлежит к числу главных моих сочинений, а его целью является дать что-нибудь получше для игры духовым оркестрам. Оно мастерское в техническом отношении, своеобразное и, я знаю, также вдохновенное: я писал его с настоящим удовлетворением...» (50)⁸¹. Действительно, Вариации для духового оркестра, как и для органа, замечательны по искусству развития, основанному на полифонической технике и, кстати, являются последним образцом творческого применения Шёнбергом принципов Брамса.

Еще более откровенно композитор высказывался о сугубо внутренних побуждениях к написанию последних тональных произведений в письме к Р. Лейбовичу: «...отвечаю на Ваш вопрос о моих “непуританских” сочинениях. Я заметил, что у всех послебаховских композиторов пробивается тоска по контрапунктическому стилю, почему они и пишут фуги и т. п. Также во мне довольно часто оживает жажда тонального, и тогда я должен идти за этим зовом. Ведь процесс сочинения — это прислушивание к этому внутреннему голосу...» (50)⁸².

Тому же адресату композитор писал годом раньше: «Мои Вариации для органа — это мои французские и английские сюиты, или квинтет из “Мейстерзингеров”, дуэт из “Тристана”, фуги у гомофонных композиторов — Бетховена и Моцарта, венгерское влияние у Брамса. Это мои “пьесы в старом стиле”... Каждый композитор нового стиля тоскует по старому (как Бетховен по фугам)». Далее Шёнберг говорит, что гармония его органных Вариаций заполняет пропасть между Камерной симфонией и «диссонантной музыкой». В ней (в гармонии) найдены многие неиспользованные возможности (50)⁸³.

Именно Р. Лейбович впоследствии попытается теоретически обосновать возвращение Шёнберга к тональной системе (37)⁸⁴. Он исходит при этом из убеждения, что возможности тональной системы еще не исчерпаны.

Лейбович выступает против трактовки тональности как: 1) феномена природы, руководимого ее правилами наподобие скрещивания растений или закона тяготения; 2) вечной, не подлежащей эволюции.

Он совершенно справедливо указывает, что совсем непохожи чаканы у Берда и в Четвертой симфонии Брамса, Увертюра *h-moll* Баха и вступление к «Тристану», сонаты Гайдна и Шумана. Р. Лейбович модифицирует определение тональности, данное Шёнбергом в его учебнике гармонии, где говорится о том, что она является инструментом для выражения музыкальных идей в руках живых людей, способным трансформироваться, меняться, возобновляться. Лейбович стремится диалектически трактовать ее развитие, отрицая эволюцию гармонии по прямой линии, от более простого к сложному, возражая против утверждения, что каждое последующее поколение композиторов просто добавляет к ней новые аккорды. Он считает, что прогресс часто сопровождается регрессом, а регресс в свою очередь может как следствие утверждать прогресс. «Последние произведения Шёнберга показывают, — пишет он [имея в виду Сюиту для струнных, «Кол Нидре», Вариации для органа ор. 40 и др. — *С. П.*], — что тональное богатство не зависит от количества терций и диссонансов, оно измеряется амплитудой концепции самой тональности...» (37, раздел XI).

Р. Лейбович полагает, что Шёнберг должен был пройти большой путь, чтобы понять значение вклада тональности на ее последней стадии развития, и только к концу жизни, в «Структурных функциях гармонии», композитор подытожил эволюцию гармонии за три века. Он оценивает как прогрессивную и новаторскую шёнберговскую концепцию расширенной тональности (тональность простирается на группу отношений более или менее близких или более или менее отдаленных от всех тональностей вокруг данного тонического центра). Лейбович считает логически оправданным путь от «синтетической» трактовки произведения к «монотональности» и, наконец, — «пантональности», т. е., в его понимании, — додекафонии.

«Если мы хотим понять значение последних тональных произведений Шёнберга, — пишет он, — мы должны видеть в них наиболее острое выражение всех элементов, с помощью которых создавалась тональная музыка до настоящего времени. Путь, который связывает последнюю то-

нальную музыку [Шёнберга. — С. П.] с додекафонной техникой, предстает здесь наглядно... Мы не только находим здесь самые крайние последствия концепции монотональности, но также свободное применение более смелых гармонических построений... Таким образом, эволюция тональной гармонии наконец достигает своего апогея. Два противоположных способа тонального развития... (расширение тональности и возрастающее усложнение вертикальных последовательностей) в конце-концов объединяются здесь в полном синтезе. Можно добавить, что включение в последние тональные произведения Шёнберга определенных структурных приемов, открытых додекафонией, фактически лишь более остро ставит проблемы, на которые мы указывали.

Эти произведения заставляют нас осознать прежде всего тот факт, что тональность не является и никогда не была тем окаменевшим академическим и чисто абстрактным понятием, мимо которого часто ощущаешь желание пройти, — а композиционным инструментом (то хорошим, то плохим, в зависимости от знаний, таланта или гения тех, которым она служит), который меняется... очень гибок и растяжим и который никогда не был в руках композитора таким же самым...

Шёнберг, возможно, — первый, кто понял, что тональность не есть вечная истина и, возможно, также последний, кто служил ей по-настоящему, преданно. Необходимы живость ума, трепетность души и воображение, чтобы поставить себя между двумя полюсами, дабы осуществить высший вековой диалектический синтез» (37, раздел XI).

Обращение Шёнберга к тональной системе и вообще к «традиционному» музыкальному мышлению, естественно, не могло пройти бесследно для его последующих додекафонных произведений. Они значительно более многосторонни, чем «классические» серийные опусы композитора 20-х гг., в которых он намеренно ригористично испытывал новую технику.

Законченный в 1936 г. Концерт для скрипки с оркестром оп. 36 (был начат еще в 1927 г.) основывае-

тся на строго применяемой 12-звучной серии, использованной тематически. В то же время общий характер музыки Концерта — чередование напряженного драматизма и лирики — принадлежит целиком к сфере экспрессионистской выразительности. Правда, в сравнении с ней эмоциональный тонус Скрипичного концерта Берга впечатляет значительно больше. В отношении формы сочинение Шёнберга отвечает, в основном, общепринятому концертному циклу: Poco allegro; Andante; Grazioso; Allegro. Имеются даже традиционные каденции. Понятно, что точное формальное соответствие репризного типа отсутствует, но I часть строится по общей схеме сонатного аллегро, и ее главная тема проходит также в финале. Можно найти повторность серийных элементов и даже целых аккордов, в частности, в сложнейшей скрипичной каденции.

На примере данного Концерта мы также можем убедиться, каким сложным путем и при помощи каких «хитроумнейших комбинаций» Шёнберг достигает видимости существования темы и, главное, — драматической выразительности. Здесь и «дополняющиеся соотношения» в самом изложении темы, и сложное одновременное сочетание ее форм, но при этом выделяется верхний голос из многоголосной, в основном вертикальной фактуры целого. (Во всем Концерте Шёнберг опирается на вертикальный тип додекафонии, который, впрочем, является преобладающим в его произведениях, начиная с первых серийных опусов.)

Характерно уже начало I части: солист вступает с устремляющимся секвентно вверх секундовым мотивом, который здесь играет не менее важную выразительную роль, чем в Вариациях ор. 31. Сольная партия явственно выделяется как мелодическая, а виолончели в начальных тактах «аккомпанируют» совершенно традиционно — играют секвентный мотив лишь в момент выдержанных звуков у скрипки, с подчеркиванием терций и выразительных септим. Все это происходит в рамках R_1 комплексной серии, из которой для солиста извлечена упомянутая характерная ячейка, к тому же с повторяющимися звуками. В развитии главной темы в экспозиции композитор пользуется редким

у него приемом вычленения из серии двух звуков и построения на их основе большого музыкального фрагмента. На протяжении трех тактов (24–26) скрипка играет только e–f, в следующих двух — fis–a. Затем выделяются h–dis, as–c и т. д. В то самое время в оркестре также повторяются целые мотивы. Наиболее «традиционное» впечатление производит длительное нагнетание на малосекундовом мотиве, выливающееся в эти терции скрипки. Все произведение построено на острых столкновениях. В особенности, разработка основывается на противопоставлениях — прежде всего патетического секундового мотива, разорванных тематических проведений и фактуры в целом. В каденции I части также имеет место контраст виртуозности и подчеркнутой выразительности мотива у скрипки, особенно эмоционально напряженного в U₂ серии.

Первоначальный образ II части — это мягкая танцевальность, нежная лиричность. Резкую перемену настроения вносит вторгающийся угрожающий мотив — остиная терция, переходящая у струнных во все более высокие регистры. В этом срединном эпизоде явственны также элементы скерцозности. В следующем затем развивающем разделе постепенно все возрастает концентрация напряженности, вплоть до ускорения темпа. Далее возвращается скерцозная танцевальность и лиричность. Таким образом, структура II части Концерта — трехчастная. В репризе следует отметить еще большую, чем в начале части, напевность солирующей скрипки.

III часть имеет довольно ярко выраженную маршевую жанровую основу. Она — энергична, с преобладающим пунктирным ритмом, острыми штрихами, даже «сигнальными» мотивами у оркестра; дробь барабана вносит также «военный», сигнально-изобразительный элемент. И здесь — опять контраст: на этой дроби очень выразительно звучит приподнято-эмоциональное соло скрипки. В этой части вообще много звукоизобразительных оркестровых эффектов. Ее форма — рондо-соната с контрастной лиричной побочной партией и напряженной разработкой с протяженными нагнетаниями. Каденция в самом конце этой части масштабнее и сложнее, чем в первой. Пронизывающий все

произведение секвентный секундовый мотив здесь звучит особенно патетично.

Примечательно, что в III части серия используется по принципу темы в тональной музыке. В ее начальных тактах трижды повторена секундовая последовательность d-cis, причем дважды она выделяется половинными длительностями и акцентами; так же обыгрывается оборот c-g и звук f. Все это происходит на протяжении всего лишь четырех тактов, в последующих четырех еще настойчивее повторяются малые секунды h-ais и e-dis. Они производят впечатление откровенно романтической лаконичной мотивной ячейки призывного характера, к тому же развивающейся посредством упорного секвентного нагнетания.

Сольная партия также внешне традиционна, однако композитор сам сказал, что она требует скрипача с шестью пальцами. Особенно сложна каденция III части: здесь встречаются огромные интервалы, также с одновременным двойным пиццикато левой руки, двойные флажолеты, необычные позиционные сочетания и аппликатурные комбинации. Порой пальцы скрипача вынуждены переходить в очень быстром темпе в различные позиции, поскольку «нескрипичные» интервальные последовательности вынуждают отказываться от привычных комплексов пальцевых движений.

Исполнительские трудности и отсутствие традиционной внешней концертности при преобладающей остроте и диссонантности звучания стали причиной малой популярности этого произведения. Необходимо вместе с тем отметить, что Шёнберг все же пытался сделать его виртуозным и исполнительски выигрышным.

В сравнении с ним проигрывает Концерт для фортепиано с оркестром (1942), который почти лишен черт привычной эстрадной эффектности. Тип его фактуры и симфоническая, а не виртуозная трактовка фортепиано близки брамсовскому пониманию жанра концерта. Это да еще и с додекафонная техника обуславливают несколько однообразное музыкальное впечатление.

Использование серии в Концерте вполне ортодоксально. Хотя композитор писал Р. Лейбовичу: «...не знаю, выражена ли тональность в Фортепианном концерте...»(50)⁸⁵, — это, вероятно, касалось темы последней части, опирающейся на звук *fis*⁸⁶. Тему I части Г. Эйслер даже называл «венской». Она действительно несколько вальсовая, а серия излагается не только с повторением отдельных звуков, но и целых мотивных ячеек. Однако уже в *Molto allegro* (род симфонического скерцо с новым мотивом в трио и измененной репризой) постепенно концентрируется мрачная взволнованность, и это настроение переходит в медленную часть. Здесь подчеркивается строгость серийных приемов. Ясность конструкции основана на изложении первой темы в оркестре, второй — у фортепиано и реприз обеих тем в оркестре. Фортепианная каденция помещается между *Adagio* и Финалом-рондо с новым рефреном и эпизодами-вариантами тем предыдущих частей, стреттой на начальном мотиве. Заключительная фортепианная каденция завершается двумя трезвучиями *e-moll*.

Концерту предпослана целиком романтическая и к тому же крайне трафаретная программа (приложена к партитуре): «Жизнь была так легка, внезапно вспыхнула ненависть (*Presto* ♩ = 72), создалась тяжелая ситуация (*Adagio*). Но жизнь продолжается (*Rondo*)». Надо полагать, что данная программа предназначена для популяризации произведения и должна была содействовать его пониманию публикой. Однако это не помогло Концерту стать репертуарным. Главной причиной явилась, вероятно, его композиционная расплывчатость: части (*Andante*, *Molto allegro*, *Adagio*, *Giocoso*), хотя и следуют одна за другой *attacca*, но не связаны по характеру, либо тематически. Фортепиано трактуется то как сольный инструмент, то как подчиненный участник ансамбля. Все это мешает следовать за музыкальной мыслью (и так уже не легкое занятие в додекафонном произведении!), лишает Концерт яркости и затрудняет его восприятие. Положение не спасают и такие колористические эффекты, как применяемые Шёнбергом еще с ор. 11 фортепианные флажолеты. Единственное бесспорное впе-

чатление от музыки Концерта — его взвинченная экспрессивность.

Строго трактуется серия в написанном в один год со Скрипичным концертом Четвертом квартете *op. 37* для струнного состава, как и все произведения этого жанра у Шёнберга (исключение — Второй квартет, в котором добавлена партия голоса). Цикл Четвертого квартета вполне традиционен, так же как и формы частей (сонатная, трехчастная, рондо, рондо-соната). К тому же в *Largo* серия дается унисонно, подобно теме для вариаций, и главная партия I части намеренно традиционна: в серии не только повторяются звуки при ее тематическом изложении (трижды *a* и *e*) и имеет место троекратная повторность всего мотива, но она разделяется на родственные между собой сегменты (пять малосекундовых последовательностей) и содержит увеличенное трезвучие. Кроме того, малосекундовые интервалы находятся в соотношении тритона. Изложение серии в начале I части Квартета и предпочтении интервала квинты при ее транспозициях напоминает классический гармонический оборот с опорой на тонику и доминанту. Этот фактор, а также четкий ритм «мелодий» и аккордового «аккомпанемента» на остром стаккато, скрытый ладовый центр *d-moll* вызывают ассоциации с классической (точнее — неоклассической) музыкой. В характере целого много от романтизма. В данном отношении можно провести параллель между Третьим и Четвертым квартетами.

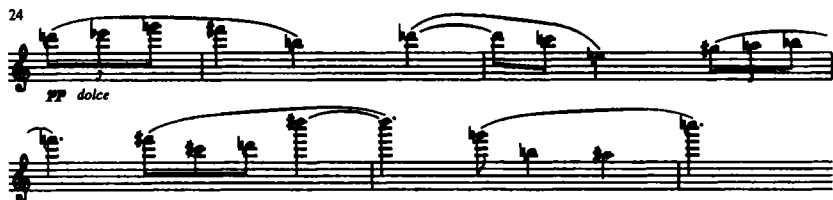
В то же время такая фактура музыкальной ткани и формообразование обусловлены очень сложными серийными комбинациями. Соотношение трехзвучных сегментов серии (*d, cis, a, b, f, es, e, c, as, g, fis, h*) строго продуманно — они соединяются таким образом, что точных аналогий в других голосах нет. К примеру, в первом такте у ведущей мелодию скрипки проходит начальный трехзвучный отрезок серии, в каждом из трех сопровождающих аккордов — последующие сегменты. Характерно также, что повторяются короткие по протяженности звуки (восьмые), а длинные — нет, что заостряет «классическую схему».

В развитии главной партии заметны и «смягченные» эпизоды, возникающие благодаря использованию трехзвучных отрезков: один из них выдерживается, служа стаккатным фоном для остальных (например, такты 25–26 и далее). Выделение этих мотивов происходит по принципу использования отдельных сегментов серии. Здесь мы имеем дело с «взаимодополняющимся» ее типом, когда один ряд серии распределяется между двумя голосами (первой и второй скрипкой, альтом и виолончелью). К тому же эта серия «тотальна» — оба ее гексахорда находятся в соотношении обращения (с такой «чудо-серией» мы уже встречались у композитора неоднократно). В ней 4 взаимосопоставляющихся ряда и 4 вытекающих из ее «дополняющего» типа. Два ряда, к примеру R_1 и U_8 , даются во взаимоперекрещивании (в одном такте — два верхних инструмента, в другом — два нижних и наоборот). Получаются два вертикальных пласта одинакового значения. Однако при этом образуются настолько сложные «дополняющие соотношения», что в двух тактах I части можно найти десять 12-звучных комплексов!

В самом начале Квартета соединены три формы фактурного изложения серии: горизонтальная, вертикальная и сегментная. Впечатление «классичности» этой фактуры (типа мелодии с сопровождением) возникает потому, что первая скрипка проводит серию в виде R_1 — горизонтально, которая явственно распадается на 4 группы с довольно симметричным повторением отдельных звуков или ритмоформул. Остальные инструменты в то же самое время играют аккорды, каждый из которых строится на одной из трехзвучных ячеек R_1 , также периодически повторяющихся.

При всем этом в сонатном аллегро заметен даже «тематический» контраст: энергичной главной теме противопоставляется лирическая — только экспрессионистски изломанная и огромная по диапазону побочная (у первой скрипки). Серия здесь дана в обращении, однако перемена характера создается в основном иной ритмической организацией: вместо токкатных, четко повторяемых — залигованные звуки, вместо акцентированного, точного ритма —

капризные триоли и длительные остановки на четвертях с точкой и половинных длительностях. Большое значение имеет тембр, регистр и динамика. Особенно выразительна мелодия побочной партии у первой скрипки:



Композитору, вероятно, не составляло труда, используя структурные возможности серии и все сложные виды ее перевоплощения, создать серединную, разработочную часть сонатной формы. Несравнимо меньше додекафонным принципам соответствует формальная повторность, репризность крупного масштаба (не только серии и ее сегментов). Шёнберг достигает этого в I части Четвертого квартета, прежде всего, возвращением первоначального ритма темы, затем большое значение приобретает архитектурная организованность контрапунктических соотношений проведений темы — от ее целых комплексов до мельчайших ячеек. Присутствуют и традиционные признаки репризности: мелодический вариант побочной темы в контрапункте второй скрипки и даже повторность функционально опорных звуков.

II часть — спокойная (*commodo*), немного вальсовая. Она заменяет скерцо традиционного цикла. Вначале ее тема нежная, изломанная — подобная побочной партии I части. Перед репризой интересна переменность метра в каждом такте⁸⁷. Основной особенностью серии является ее приспособленность к воплощению «капризного» характера прежде всего средствами ритма. В серии отсутствуют повторы звуков, зато имеют место ритмические остановки, паузы, заменяющие ее первый звук.

III часть начинается драматическим речитативом в унисонном проведении всех инструментов. Выразитель-

ность музыки подчеркивается многократным повторением звуков, выделяемых благодаря остановкам на них и предыктовой подготовке, а также повторению целой серии как U_{10} .

25



Этой теме противопоставлена не менее традиционная лирическая, хотя она опирается уже на сложное соединение серии в обращении и элементов ее первоначального вида. Эти две разновидности темы создают основу формы А–В–А–В, с кратким напоминанием А в конце. Особенно показателен тематический фрагмент у скрипки с троекратным повторением звука *e*, а также восходящей и ниспадающей на малую секунду мелодической линией. Проводит эту тему, как и побочную партию I части, первая скрипка. Тема образована из объединения сегментов серии в обращении и в основной форме между мелодией и сопровождением. Перед репризой В — разработка с «модуляцией». В развитии, как и в I части, применен «взаимодополняющий» способ изложения серии, распределяемой то между двумя, то между тремя инструментами одновременно. При этом образуются мягкие созвучия и их повторения, в частности трехзвучные аккорды. Этой части также присуща обрамленность.

В IV части, финале (рондо-соната) особенно интересно сочетание тем в двух разных метрах, а также романтический эффект его начала — «поющая» первая скрипка на фоне пиццикато. Наибольший контраст приемов характерен для изложения и развития.

Важнейшим достижением Шёнберга в этом Квартете является техническое мастерство — свободное пользование всеми приемами додекафонии. Так, серия имеет и тематическое значение, и играет роль «организатора» интонацион-

ного материала. Она используется и горизонтально и вертикально, причем ее сложные интервальные и полифонические комбинации соединяются с традиционной повторностью. Особенно примечателен прием обрамления всего произведения — проведение основной формы серии и ее обращения в начале и в конце Квартета. Подобные «арки» можно найти и в других его частях.

После завершения Четвертого квартета композитор писал меценатке Э. Кулидж (организовала в США цикл концертов камерной музыки, в которых ансамбль Колиша исполнил ранние квартеты Шёнберга, и этим подвигла его к созданию Третьего и Четвертого квартетов): «Я очень доволен сочинением и думаю, что он лучше 3-го. Но так я думаю каждый раз...» Далее Шёнберг сообщает о том, что три первые части были написаны в короткий срок, а четвертая отняла больше времени, чем остальные (50)⁸⁸. Повидимому, он имел в виду метрическую и ритмическую сложность последней части.

Много общего с эстетикой экспрессионизма и в то же время с принципами тональной музыки имеет следующее додекафонное произведение, кстати, отделенное от Четвертого квартета тремя тональными опусами («Кол Нидре», Камерной симфонией № 2 и Вариациями для органа). Это — «О да Наполеону Бонапарту» для «Sprechstimme» (баритона), фортепиано и струнного квартета ор. 41^a. Шёнберг сделал также переложение «Оды» для струнного оркестра, но предпочитал для исполнения первоначальный состав. В год создания произведения (1942) многие были склонны видеть в нем выражение отношения композитора к завоевавшему Европу фашизму, возможно, даже едкую насмешку над его вождем. Однако текст поэмы Байрона не оставляет никаких иллюзий — сатирическое освещение личности Наполеона воплощает, прежде всего, горькое разочарование автора не в своем идоле, а из-за его падения.

Последние сомнения рассеивает письмо композитора по этому поводу: «Лорд Байрон, который раньше очень

восхищался Наполеоном, был так разочарован его обыкновенным отречением, что он осыпает его редчайшими насмешками: думаю, что и я в этом не промахнулся в моем сочинении (45)⁸⁹.

В то же время отдельные строки из «Оды» Байрона действительно дают основание видеть в ней и выступление против тирании. Поэт выражает разочарование и даже некоторую озлобленность по отношению к Наполеону, ранее заставлявшего дрожать королей, а теперь самого согнувшего колени, считает его примером, убедительнее лекции по философии или истории показывающим ничтожность такой славы, когда вершитель чужих судеб сам становится просителем.

Он называет Наполеона ярчайшим тираном среди соблазнивших когда-либо человечество и одновременно говорит о его все подавляющем, сокрушающем темном, мрачном духе, о сумасшествии, которое запечатлелось в воспоминаниях о нем, о его злодеяниях. Особенно знаменательны слова Байрона о том, что может появиться какой-нибудь новый Наполеон, дабы опять привести мир к позору.

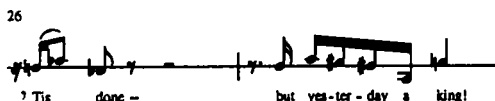
Очевидно, занимаясь поисками актуального текста, где бы высказывалось возмущение против действий тирана, угнетателя народов, Шёнберг именно в «Оде» Байрона нашел всегда привлекающее его философское величие, предельную для романтизма экспрессивность и даже долю едкой иронии по отношению к главному персонажу, который ассоциировался с Гитлером, притязавшем на славу Наполеона. Поэтому «Ода Наполеону» сыграла в свое время роль политической музыкальной сатиры.

В музыкальном воплощении ясно выражены экспрессионистические черты, прежде всего едкая ирония. Вероятно, Шёнберг не случайно опять обратился к приему «Sprechstimme», как в свое время в «Лунном Пьеро». Однако в «Оде Наполеону» показательна значимость замысла и многосторонность в использовании музыкальных средств. В стиле композитора здесь много традиционного, но это — итог пройденного пути, результат мудрого сознательного выбора. К таким чертам принадлежат, прежде всего, нали-

чие единой линии развития в произведении, сравнительно большие для додекафонного принципа организации материала пласты одинакового фактурного плана, подобие «тонального кадансирования» в гармонии. В то же время «Ода» — произведение остро эмоциональное, с контрастами динамических оттенков и исполнительских штрихов (преобладающим является стаккато). В рамках упомянутых фактурных пластов обращают на себя внимание фрагментарные тематические проведения и резкая переменность способов изложения, типичная для серийного мышления. Сплетение тональных принципов организации и додекафонии здесь очевидно.

Серия не проходит целиком ни как тема, ни как материал для фактурного построения. Вплоть до 37 такта о ней можно разве что догадываться. Только в этом такте ее удастся вывести полностью, причем она явно склоняется к тональности и образованию трезвучий (e, f, des, c, gis, a, h, b, d, es, g, fis). Действительно, гармония в «Оде» преимущественно терцового строения, хотя аккорды здесь «многоэтажные» и диссонантные и, конечно, не связанные с каким-либо тональным центром. Остроту звучания усиливает раздробленность серии на микрогруппы, напряженность интервалов и обостренность ритма. Настоящим курьезом для додекафонного произведения является его окончание на трезвучии Es-dur. Композитор писал (Р. Лейбовичу), что не знает, почему он это сделал: «Возможно, я был не прав, но теперь Вы не можете заставить меня чувствовать это...» (50)⁹⁰.

Традиционной кажется также (разумеется, лишь в сравнении с ортодоксальными додекафонными произведениями) аккордовая фактура «Оды». В целом эта музыка способна воздействовать непосредственной драматической стихийностью, в ней важнейшую роль играет партия «Sprechstimme». Она записывается опять-таки по-другому, чем в предыдущих произведениях композитора, — на определенной высоте (даже с диезами и бемолями), а также в ритмическом оформлении, но на одной линейке. Таким образом, композитор придерживается здесь рамок декламации.



«Sprechstimme» играет также ведущую роль в оказавшихся самыми репертуарными произведениями Шёнберга последних лет — «Уцелевшем из Варшавы» и «Современном псалме», написанными опять-таки в довольно свободной додекафонной манере. Интересно, что именно в этот период (1946–1949) композитор создал два других произведения, каждое из которых, а в особенности второе, открывает новые пути в применении серийной техники. Это — Трио для скрипки, альты и виолончели ор. 45 и Фантазия для скрипки и фортепиано ор. 47.

Сам композитор указал на экспрессионистскую подоплеку Трио, рассказав Т. Манну, что он воплотил здесь свою болезнь и связанные с ней тяжелые переживания (10). Более подробно об этом эпизоде из жизни композитора вспоминает Г. Эйслер: «В 1946-м или 1947 г. Шёнберг был в течение 15 минут в состоянии клинической смерти после сердечного припадка. Его спас укол прямо в сердце. Сразу после этого он написал одно из своих самых красивых произведений, Струнное трио. Я сказал: “Господин Шёнберг, это грандиозное сочинение”. — “Знаете, я был так слаб, что совсем не осознавал, как я это написал...” Он мне показал, как каждый аккорд иллюстрирует укол» (30, S. 449).

Некоторые признаки свидетельствуют о более свободном подходе Шёнберга к додекафонным принципам в этом произведении. Серия здесь не ортодоксальная, а «чрезмерная», 18-звучная (т. е. неполная), разделяющаяся на три структурно взаимосвязанные группы. Кроме того, в Трио встречаются повторения целых тактовых ячеек и пассажа в a-moll.

Это небольшое произведение трехчленно, и хотя оно и не разделяется цезурами, но является довольно соразмер-

ным по симметрии построений внутри частей. Первый эпизод начинается мелодией скрипки на выдержанной терции *a-cis* у альты и виолончели. Во II части главный эпизод — медленный вальс с ниспадающими секстами скрипки. III часть открывается возвращением к началу I части, хотя точные повторения чередуются с вариантными в соответствии с закономерностями серии. Реминисценции прежнего материала встречаются здесь и далее.

Таким образом, в Трио опять заметна склонность Шёнберга к традиционному тематическому мышлению и свободной трактовке серии. Но в то же время развитие серии путем ее обращений, транспозиций, вариаций, сокращений и т. п. является исключительно сложным и разнообразным. Особенно в многозвучных гармонических комплексах заметна постоянная переменность, являющаяся результатом линейных сочетаний. Отдельные партии предельно самостоятельны как в интонационном, так и в других отношениях; они очень трудны прежде всего из-за колористической трактовки — обильного применения флажолетов, пиццикато, острых глассандо, игры у подставки, динамических противопоставлений, а также ударов и трения по деке. Эти эффекты уже с первых тактов Трио содействуют впечатлению эмоциональной угнетенности.

Сочиняя *Фантазию*, композитор увлекся конструктивным методом претворения серии. Он даже сначала написал скрипичную партию, а затем (совершенно отдельно) — фортепианную, которую поэтому назвал «сопровождением». В то же время партии обоих инструментов виртуозны, конечно, в рамках додекафонии. Серия в целом такова: *b, a, cis, h, f, g, e, c, as, es, fis, d*. В ее изложении композитор воспользовался типичным для себя приемом соединения основной формы серии с ее обращением. Следовательно, последние 6 звуков серии — *es, e, c, d, as, ges*.

Фантазию можно отнести к образцам замечательного соединения глубоко эмоционального и в то же время интеллектуально осмысленного содержания с тщательно продуманной технической стороной. Интересен способ использования инструментов и звукового материала серии. Обе

партии предельно дифференцированы как интонационно, так и ритмически, динамически и фактурно, а также в отношении способов звукоизвлечения и штрихов. В организации интонационного, а отчасти и ритмического элементов опять (как и в других произведениях Шёнберга) ведущим является полифонический принцип. Детализация серии и использование ее отдельных структурных групп также имели место у композитора раньше.

В Фантазии серийные приемы используются строже, чем в других произведениях Шёнберга, но вместе с тем они гибко подчиняются развитию эмоционального содержания, музыкальной выразительности. Все элементы произведения объединены не только серийной техникой, но и логикой развертывания его идеи. Замечательные колористические приемы, утонченные нюансы динамики и звукоизвлечения, вытекающие из дифференцированной трактовки элементов музыкального языка, служат прежде всего обогащению драматургической линии нарастаний и спадов, хорошо рассчитанных кратких и более длительных импульсов, контрастов лирического и драматического.

В девяти маленьких эпизодах довольно четок принцип сонатности. Произведение привлекает и такими традиционными приемами, как естественное течение мелодической линии и даже жанровыми штрихами — элементами венского вальса. Фантазия является убедительным итогом романтически-экспрессионистской эстетики Шёнберга и доказательством его умения даже в сочинении, техника которого приближается к сериальной, оставаться верным себе, т. е. традициям немецкой позднеромантической музыки.

В течение этого же 1945 г. Арнольд Шёнберг создал свой ор. 44 — Прелюдию для оркестра и хора, представляющую «хаос до создания мира». Ее центральный эпизод — двойная 8-голосная fuga — является одной из вершин контрапунктического мастерства композитора. В окончании произведения консонантный хор символизирует еще не рожденное человечество.

Другие произведения этого периода — кантата «Уцелевший из Варшавы» и «Современный псалом». Подчинен-

ные эстетике мрачного экспрессионизма, они способны воздействовать на слушателя самым непосредственным образом. Композитор глубоко прочувствовал первое сочинение как трагический общественно-обличительный документ, а второе — как сугубо личное предсмертное высказывание.

Текст к «Уцелевшему из Варшавы» написал сам Шёнберг, как он говорил, на основании косвенных и полученных им непосредственно сведений. Созданная в 1947 г. (в течение одной недели, что может быть сравнимо лишь с темпами написания «Ожидания» — в 18-дневный срок), эта кантата для чтеца, мужского хора и оркестра отразила трагические события в варшавском гетто, но, по существу, явилась документом, изобличающим фашизм в целом.

Страшные образы предсмертного шествия узников к крематорию, подгоняемых палачами, бездушно пересчитывающими свои жертвы, — воплощены экспрессивно-натуралистически и предельно сконцентрированно (продолжительность звучания — 7 минут). Основным чисто музыкальным выразительным средством является здесь оркестр, поскольку хор вступает только в последнем эпизоде произведения. Двойной состав оркестра усилен тремя трубами и тромбонами, расширенной ударной группой, где выделяется военный барабан; среди струнных — по шесть виолончелей и контрабасов. Ясно ощущается подчиненность выразительных средств воплощению содержания текста. С первых тактов «Уцелевшего из Варшавы» заметна иллюстративная роль отдельных элементов музыкального языка, в особенности построенного на серии мотива сигнала-фанфары и др. Очень сильный эффект создает введение хора лишь в конце Кантаты: дело не только в контрасте тембра, но и в его грозном унисонном звучании (Шёнберг стилизовал здесь еврейскую молитву). Впечатляет также прием простого рассказа на фоне оркестра.

О способе речитации в этом произведении Шёнберг писал Р. Лейбовичу: «*„Sprechstimme“* в *„Уцелевшем из Варшавы“* не должна исполняться так музыкально, как в моих других строгих сочинениях. Ее ни в коем случае нельзя петь или базировать на точной звуковысотности.

Имеется в виду только некоторый род акцентирования. Никогда не следует петь, это очень важно, так как при пении возникают мотивы. Мотивы же создают обязанности, которых я не выполняю...» (50)⁹¹.

Оркестровая партия построена на частично свободно, а в некоторых эпизодах — строго трактованной серии. Применяя пермутации ее различных форм в построении произведения, композитор основывает на ней также главные драматургические точки формы. Оркестровая фактура состоит из гармонических и полифонических изложений различных форм серии; в полифонических — серия дана в отрывистом, напряженном звучании, с удвоениями и повторениями отдельных звуков. В гармонии подчеркивается увеличенное трезвучие.

Однако три момента Кантаты основаны на ясной мелодической экспозиции серии. Произведение открывается фанфарой труб *fff* — на восьми звуках серии в обращении. В центральной кульминации серию впервые полностью излагает виолончель; эта протяженная мелодия легато вместе с фрагментарной фактурой других инструментов отвечает тому эпизоду рассказа, когда «свидетель» падает от сильного удара прикладом. Наконец, третий момент — это хор-молитва с использованием в обращении главных интервальных элементов серии (малой секунды, квинты, большой сексты). Партия хора — своеобразный *cantus firmus* со сложным контрапунктическим аккомпанементом оркестра.

Кроме указанных интервальных опор, произведение органично связано единой линией развития, направленной на возрастающую сконцентрированность в передаче безысходно надвигающейся катастрофы (посредством темпового ускорения, динамики, фрагментарности в фактурном изложении и артикуляции, сочетания тембров оркестровых голосов), наконец, разрешающейся в непререкаемой в своей извечной силе молитве у хора.

Роль молитвы, завершающей Кантату, также символична. Широко тянущаяся мелодия «Sch'ma Israel» собрана из различных рядов серии (R_4 , U_9 , R_8 , KU_3 и R_1); в дальнейшем разворачивании 12-тоновой структуре противо-

поставляется цитата краткой тональной еврейской мелодии «Nigun». Ее триольное движение приводит к темпово-ритмическому нарастанию к концу произведения, подхваченному серийным фактурным окружением.

Важной чертой Кантаты является органичная слитность всех ее компонентов, их подчинение главной идее. Человеческий голос и оркестр едины во все возрастающей напряженности раскрытия событий, во все более откровенной, сугубо экспрессионистской патетике обличения зверских злодеяний. «Уцелевший из Варшавы» впечатляет и потрясает самым непосредственным образом — вызывает почти натуралистическое ощущение ужаса. Отрицать эмоциональную и обличительную силу этого произведения нельзя. Присутствующая здесь преувеличенность тонуsa высказывания никак не может быть названа искусственной, надуманной или неуместной, ибо произведение писалось кровью сердца.

Много общего у него с неоконченным «Современным псалмом» ор. 50 — «лебединой песней» композитора⁹². Речь может идти о близости исполнительского состава и, в некоторой степени, также характера музыки. В то же время имеются и существенные различия. «Современный псалом» более субъективен и, тем самым, лиричен. Однако его воздействие и даже драматическая сила от этого не меньше, правда касается уже другой, более интимной сферы.

В общем обзоре творчества уже упоминалось, что Шёнберг не успел окончить даже текстов к «Современным псалмам» — остановился на 16-м. Религиозные размышления вместе с мистическим философствованием и абстрактным морализаторством особенно характерны для последних лет жизни композитора. Он воспринимал религиозные идеи глубоко душевно, поэтому неудивительно, что при музыкальном воплощении придавал им эмоциональную окраску. Музыка «Современного псалма» захватывает своей стихийной непосредственностью, хотя его текст не имеет литературной ценности.

В музыкальном воплощении Псалма ор. 50^с — единственного, положенного Шёнбергом на музыку (и даже неоконченного), — это очень заметно.

Лаконизм произведения, вероятно, еще более увеличивает силу его воздействия. Содержанием этого Псалма является своеобразная лирико-драматическая молитва. Начинаясь прославлением «единственного, вечного, всемогущего, всезнающего и невообразимого» Бога, Псалом достигает кульминации на исполненных трагизма словах «И все же я молюсь» («Und trotzdem bete ich»), заканчивающих произведение. Это последние ноты, написанные Шёнбергом.

Покаянную молитву композитор воплощает в музыке, как взрыв отчаяния, безутешного горя и, несмотря на все, — надежды. Сила выразительности «Современного псалма» настолько велика, что трудно найти слушателя, который его не понял бы, не пережил бы. Это произведение может служить наиболее веским доказательством того, что додекафония способна воплощать самые глубокие идеи, если композитор — мастер своего дела. Необходимо помнить однако, что в «Современном псалме» серийность используется свободнее, чем в других додекафонных произведениях композитора⁹³.

Конструктивная основа «Современного псалма» — это уже многократно применяемая Шёнбергом, но теоретически только в эти годы им сформулированная «чудо-серия». Она состоит из двух групп по 6 звуков, находящихся в соотношении соответствия — вторая ее часть является транспозицией на тон ракоходного движения первой части (e, dis, c, as, h, g, f, a, fis, b, cis, d). Кроме того, обращение первой половины серии находится в таком же соотношении ко второй половине основного вида серии. Этим обусловлено единство всего интонационного материала произведения. Серия образует даже группы трехзвучных аккордов, создающих в начальных тактах Псалма битональность *As-dur* — *e-moll*. Здесь же выделяются звуки *e* и *dis*. Объединяющими являются также приемы полифонии, в частности имитации. Имеется даже зеркальный канон хора и оркестра.

Многие приемы Псалма и «Моисея и Аарона» сходны, возможно, из-за некоторой близости воплощаемой идеи. Такова, прежде всего, партия речитатора («Sprechstimme»), своей выразительной патетикой напоминающая партию Моисея; полифонически трактованный пятиголосный смешанный хор; резкие вспышки оркестра, хотя в рамках данного произведения менее масштабного и индивидуализированного (он включает 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, тромбон и струнные, ударные, участвующие только в одном фрагменте).

В построении «Современного псалма» примечательна устремленность развития к высшей точке. Начало произведения впечатляет полнотой звучности и выразительной силой хора с оркестром и пробивающегося сквозь эту массу патетически взывающего голоса речитатора⁹⁴. В кульминационной точке произведения он почти кричит. В приближении к этой кульминации сегменты серии все более напряженно проходят у хора, а затем у оркестра. Как всегда у Шёнберга в таких моментах, здесь имеет место максимально раздробленное использование серии. Выразительность окончания Псалма в большой степени обусловлена последующим контрастом: повторяющиеся реплики хора постепенно затухают; женские голоса звучат проникновенно лирично, и речитатор говорит все тише. Большое значение в драматизации произведения имеют экспрессионистские приемы резкого противопоставления динамики (акцентированных *ff* и *pp*), колористических оркестровых эффектов, поющего и говорящего хора.

Местами хоровая партия настолько гармонична и прозрачна, что производит впечатление хорала (особенно в женских голосах). Однако ни чтец, ни оркестр нигде не подчиняются этому характеру. «Современный псалом» в целом — предельно напряженное произведение; лирика здесь является только контрастом. Трагедийная насыщенность «Современного псалма» Шёнберга еще раз доказывает, что по своей натуре он был глубоко чувствующим человеком, больше всего приверженным романтической (во всяком

случае, выразительно-эмоциональной) эстетике, человеком, который сам разрушал изобретенные им с таким трудом жесткие композиционные рамки.

[¹ Эйслер настолько уважал своего учителя, что когда, уже в годы эмиграции, привел Брехта на его доклад в Калифорнийском университете, то грозился порвать с Брехтом, если тот будет груб по отношению к Шёнбергу. Однако на Брехта произвела большое впечатление ясность и логика шёнберговского доклада (30, S. 447).]

² Сам Шёнберг указывает, что еще осенью 1921 г. он сочинил некоторые части из Фортепианной сюиты op. 25, но она была закончена и опубликована только через несколько лет (см. письмо Шёнберга Н. Слонимскому от 3/VII 1932 г. (63, S. 87).

³ *Musikblätter des Anbruchs* — журнал, посвященный новой музыке. Выпускался Universal Edition с 1919 г.

⁴ Умерший после изгнания из Академии как еврея в 1934 г.

⁵ Эти полгода были последним спокойным и счастливым временем в жизни Шёнберга. Он гостил у своего ученика Роберто Герхарда и работал над вторым актом «Моисея и Аарона», часто навещал П. Казальса. В Барселоне родилась его дочь Нурия, впоследствии жена композитора Л. Ноно (Шёнберг вступил во второй брак в декабре 1924 г. с Гертрудой Колиш, сестрой известного скрипача).

⁶ Значительно более трезво смотрел на действительность Веберн. В лекциях 1932–1933 гг. он говорил: «Сегодня все, что находится вокруг Шёнберга, Берга и меня, называется “культурбольшеизмом” ... Я не знаю, что Гитлер понимает под “новой музыкой”, — но я знаю, что для этих людей то, что мы определяем как таковую, является преступлением. Недалек момент, когда будут подвергать заключению за написание таких вещей ... Одумаются ли они в последний час? — Если нет, тогда все духовное придет в упадок» (67, S. 20–21).

⁷ Письмо П. Казальсу от 22/IX 1933 г.

⁸ Можно встретиться и с другими мнениями: дирижеры Ф. Штидри, Г. Шерхен и, в особенности, скрипач Р. Колиш называют Шёнберга замечательным интерпретатором своих и чужих произведений, воодушевленным, но не сентиментальным, умеющим сложить из частных ясное и прозрачное звучание, к тому же не чуждым чувства юмора, столь нужного руководителю. Не исключено, однако, что эти высказывания вызваны «юбилейными» обстоятельствами. Они опубликованы по случаю 50-летия Шёнберга в упоминавшемся уже выпуске *Musikblätter des Anbruchs*.

⁹ Письмо в Нью-Йорк от 24/V 1932 г.

¹⁰ Вероятно, поэтому по приезде в США на вопрос журналиста, когда американская музыка достигнет европейского уровня, Шёнберг ответил: «Приблизительно через 300 лет» (51, S. 57).

¹¹ Можно добавить, что этой красавицей увлекался в годы молодости и близкий друг Шёнберга О. Кокоска, что нашло отражение в его картинах.

¹² К 70-летию Т. Манна в 1945 г. Шёнберг создал один из своих лучших канонов, но Леверкюна простил ему лишь незадолго до смерти.

¹³ В фашистских застенках погибли брат и кузен Шёнберга.

¹⁴ Письмо от 3/VII 1946 г.

¹⁵ Письмо дирижеру Г. Шерхену от 16/III 1936 г.

¹⁶ Интересны в этом отношении факты, приведенные в монографии Г. Штуккеншмидта: «В 1934 г. Г. Эйслер задал вопрос Шёнбергу через его сына Георга (в Париже), не хочет ли он приехать в СССР. На это Шёнберг послал Эйслеру проект создания музыкального института, предназначенный для советского правительства. Насчет этой поездки Шёнберг спросил совета у Фрица Штидри, руководителя Ленинградской филармонии (также эмигранта). Штидри ответил 7/II 1935 г., во время отпуска в Вене, что из России он “не может свободно писать о русских отношениях”. Он много с воодушевлением распространялся в письме о предполагаемой поездке Шёнберга и вместе с тем рассказал о нежелании посредственных музыкантов иметь в России такого конкурента. Он, Штидри, не думает, что Шёнберг будет там себя хорошо чувствовать». В конце 1937 г. Ф. Штидри вынудили уехать из СССР (65, S. 254–355).

¹⁷ Как считает Дитер Шнебель, у Кейджа больше от Шёнберга, чем думают. Кейдж трактовал додекафонию как закон физики, который следует развивать. Поэтому он применял серийность для организации даже внемузыкальных звуков. Шёнберговская «эмансипация диссонанса» у Кейджа — эмансипация в сфере эстетики, а с 1950-х гг. — также эмансипация музыкальной практики (47, S. 152).

¹⁸ В беседах с Гансом Бунге Эйслер вспоминает, что он был в США значительно лучше обеспечен, чем его учитель. Зная об уязвимости Шёнберга, он дал ему эти деньги под предлогом уроков. Но Шёнберг ответил: «Если Вы еще не научились, я не могу Вам больше ничего дать» (30, S. 449).

¹⁹ Письмо А. Малер-Верфель от 23/I 1936 г.

²⁰ В письме А. Бергу от 2/I 1935 г. он предлагает создать Союз сохранения духовной культуры немецких художников, в который бы входили композиторы Веберн, Кшенек, Хиндемит, а также поэты и художники (65, S. 497).

²¹ Письмо генеральному секретарю Фонда Гугенхейма, датированное 1945 г. Фонд миллионера Гугенхейма был предназначен для поддержки модернистского искусства. В 1937 г. его семья основала в Нью-Йорке специальный Музей абстрактной живописи.

²² Письмо О. Адлеру от 2/VII 1949 г.

²³ «Основы музыкального сочинения» («Fundamentals of music composition») — своеобразный лаконичный учебник, в котором Шёнберг подытожил свой опыт преподавания на классических и современных му-

зыкальных примерах в Калифорнийском университете; был издан лишь в 1967 г. в Нью-Йорке (52).]

²⁴ Матиас Георг Монн (правильно Манн — 1717–1750). Австрийский композитор, в своих симфониях непосредственный предшественник И. Гайдна и В. Моцарта.

²⁵ Знаменательно, что задуманные в 1941 г. додекафонные сочинения для двух фортепиано, большого оркестра, соната для органа, пьеса для фортепиано — остались недописанными.

²⁶ Дата завершения этого произведения указана не точно: на самом деле — 1916 г.

²⁷ Кстати, Г. Штуккеншmidt утверждает, что Шёнберг познакомился с Хауэром через своего друга, архитектора А. Лооса.

²⁸ Известное изречение Шёнберга: «Сегодня мне удалось то, что обещит господство немецкой музыки на последующие сто лет», — датируется июлем 1921 г. Оно адресовалось И. Руферу — собеседнику Шёнберга на вечерней прогулке в Трауэнкирхен под Веной (51, S. 48).

Об истории возникновения додекафонии см. статью Ю. Холопова (16). Об Й. Хауэре см. книгу С. Павлишин (12).

²⁹ Над этой книгой («О музыкальной связи») Шёнберг работал вплоть до самой смерти. В изданных посмертно «Структурных функциях гармонии» Шёнберг писал, что «теория не может предшествовать творчеству» и когда-нибудь будет создана теория, которая выведет правила из додекафонных произведений. Принципы додекафонной системы Шёнберга впервые были обнародованы его учеником Э. Штайном (61).]

³⁰ Письмо М. Хауэру от 1/XII 1923 г.

³¹ Письмо М. Хауэру от 7/XII 1923 г.

³² Примечание, S. 107.

³³ В своем цикле лекций «Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen» (67, S. 45–61), прочитанных в 1923–1933 гг. на частной венской квартире.]

³⁴ В данном случае Веберн опирается на высказывание Шёнберга (из его статьи 1926 г. «Gesinnung oder Erkenntnis») о том, что отказ от традиционных средств обусловил невозможность создания больших форм без текста. Классическая тональность не предназначена для контролирования и охвата всех хроматических средств; отсюда необходимость в возникновении новой системы.

³⁵ Веберн также указывает на удаление гармонии от тональности в брамовских каденциях, например в «Песне Парок» (67, S. 47–50).

³⁶ Г. Эйслер приводит анекдот, доказывающий, что Шёнбергу ничто не было столь ненавистно, как произведение, в котором автор ради того, чтобы показаться «модернистом», нагромождает диссонансы и формальные недопустимости «без умения и без мысли». В величайшем возбуждении Шёнберг однажды воскликнул: «Смотрите! Я еще когда-нибудь разделаюсь с этими типами и напишу пьесу в До-мажоре!»

О новой системе организации звуковой материи он пишет в своих статьях (57, S. 73; 54). «Постепенно... я оказался в состоянии установить закон эмансипации диссонанса, по которому возможность восприятия диссонанса так же важна, как консонанса. Таким образом, диссонансы освободились от функциипряного придатка к ведущим звукам» (S. 291). Однако здесь же Шёнберг признает: «В данное время я нахожу, что отдельные директивы моего учебника гармонии чересчур сильны, а другие излишни. Подстегиваемый энтузиазмом, охватившим меня вследствие освобождения музыки от кандалов тональности... тогда я сам и мои ученики А. Веберн, А. Берг и даже Алоис Хаба верили, что теперь музыка откажется от мотивного формообразования и все равно останется связанной и понятной» (54, S. 289).

³⁷ Письмо Э. Принцгорну от 17/IV 1932 г.

³⁸ Письмо Р. Лейбовичу от 4/VII 1947 г.

³⁹ Письмо профессору химии Дж. Стигмену от 26/I 1949 г.

⁴⁰ В отечественном музыковедении употребляются преимущественно обозначения P(O), I, P, IP. В настоящей монографии сохранены буквенные символы форм серии, введенные Шёнбергом в его первой лекции «Composition with Twelve Tones» в США (начало 1934 г.), опубликованной в сборнике «Style and Idea» (1950 г.) и применяемые его учениками Веберном, Руфером; последователями Шёнберга и авторами учебников по додекафонии Аймертом, Елинеком и др.

⁴¹ Письмо от 25/V 1938 г.

⁴² Письмо Р. Колишу от 27/VII 1932 г.

⁴³ Письмо от 26/I 1949 г.

⁴⁴ Генрих Шенкер (1867–1935) — австрийский музыковед, создатель нового направления в методологии анализа.

⁴⁵ Письмо от 16/XII 1931 г.

⁴⁶ Письмо Ф. Виндишу, планировавшему исполнение в Берлине всех камерных произведений Шёнберга, от 30/VIII 1923 г.

⁴⁷ Письмо от 3/VII 1937 г.

⁴⁸ В беседе с Веберном Шёнберг сформулировал различия серии и темы: «Серия — это больше и меньше, чем тема вариаций... Больше — вследствие более сильной связи целого с серией. Меньше — серия предоставляет меньше возможностей варьирования, чем тема» (67, S. 64).

⁴⁹ Филипп Фридрих Зильхер (1789–1860) — немецкий композитор, автор песен.

⁵⁰ Буквенные обозначения выделенных звуков *g*, *e*, *es* в начале и конце серии каждой части образуют инициалы Гертруды Шёнберг, ибо Сюита ор. 29 была посвящена ей и преподнесена в качестве свадебного подарка.

⁵¹ Письмо от 13/V 1949 г.

⁵² Письмо от 13/V 1949 г.

⁵³ Интересно, что в комментарии к альбому пластинок, изданному в 1939 г., Шёнберг изложил программу Квартета. Он писал, что в I части повторения фигуры восьмых по типу «навязчивой идеи» вызваны преследующими его ужасными воспоминаниями о капитане из сказочной книги «Корабль призраков» В. Хауфа, голову которого прибили к мачте взбунтовавшиеся матросы.

⁵⁴ Письмо от 4/VI 1929 г.

⁵⁵ Письмо дирижеру Фуртвенглеру от 21/IX 1928 г.

⁵⁶ Письмо музыкальному критику О. Даунзу от 9/XI 1938 г.

⁵⁷ Позднее он говорил о противоречии между «опереточным текстом и 12-тоновой музыкой» (65, S. 30).

⁵⁸ Письмо Г. Яловецу — дирижеру, одному из первых учеников Шёнберга от 18/IV 1929 г.

⁵⁹ Письмо дирижеру В. Штейнбергу от 4/X 1929 г.

⁶⁰ Клавир оперы был написан после смерти композитора его учеником Винфридом Циллигом.

⁶¹ Письмо А. Бергу от 5/VIII 1930 г.

⁶² Скульптура Микельанджело является воплощением мрачного и величественного образа Моисея — божьего избранника; внешне это выражено также в изображении его с рогами на голове, символизирующими святость еще согласно вере евреев по старому обряду.

⁶³ Письмо В. Эйдлицу от 15/III 1933 г.

⁶⁴ Письмо Й. Руферу от 13/VI 1951 г.

⁶⁵ Культ золотого тельца соответствует культу быка Аписа, которому евреи, возвратившиеся в язычество, поклонялись в Египте; таким образом, его власть над ними символизирует не только грубое потакание первобытным инстинктам, но и рабство.

⁶⁶ Письмо А. Бергу от 20/I 1932 г.

⁶⁷ Письмо от 12/IX 1931 г.

⁶⁸ Письмо от 8/VIII 1931 г.

⁶⁹ Письмо от 27/XI 1950 г.

⁷⁰ Письмо от 27/XI 1950 г.

⁷¹ Подобное средство в «Воццеке» Берга почерпнуто из более ранних сценических опусов Шёнберга и применено для совсем другой цели — создания характерных, конкретно очерченных бытовых образов, причем пение в собственном смысле слова, кроме эпизода колыбельной Марии, по существу вообще не встречается. Напротив, в «Моисее и Аароне» именно на контрасте этих двух принципов базируется музыкальное воплощение конфликта.

⁷² Согласно Библии, Моисей заикался, поэтому Иегова дал ему в помощники старшего брата Аарона.

⁷³ Еффраимит — от имени родоначальника египетского племени евреев Еффраима — сына Иосифа.

⁷⁴ Кстати, эта постановка сопровождалась антисемитскими демонстрациями и преследованием Г. Шерхена (38, S. 34–37).

⁷⁵ Письмо дирижеру Г. Розбауду от 7/I 1933 г.

⁷⁶ Письмо П. Казальсу от 20/II 1933 г.

⁷⁷ Письмо Ш. Дитерле, жене кинорежиссера от 30/VII 1936 г. Уильям Дитерле — голливудский режиссер-антифашист, выходец из Германии, пропагандист реалистического киноискусства. Прославился историко-биографическими картинами об Э. Золя, Л. Пастере, Б. Хуареце и др.

⁷⁸ Предисловие к Сюите и письмо дирижеру Ф. Райнеру.

⁷⁹ Шёнберг завершил ее в 1939 г. как лирическое двухчастное произведение для 18 солирующих инструментов в тональности *es-moll*. В 1916 г. он хотел предпослать ей мелодраму с прозаическим текстом «Идти дальше этим путем было невозможно» — наподобие IX симфонии Бетховена (62, S. 277).

⁸⁰ Письмо от 10/V 1949 г.

⁸¹ Письмо от 29/X 1944 г.

⁸² Письмо от 25/V 1948 г.

⁸³ Письмо от 4/VII 1947 г.

⁸⁴ Раздел XI: «Последние тональные произведения Шёнберга и синтез тональности».

⁸⁵ Письмо от 4/VII 1947 г.

⁸⁶ М. Мак Дональд в своей монографии о Шёнберге находит здесь ось *c-fis*, как у Бартока (25).

⁸⁷ Форма АВАВ(А) представляет скрытое рондо с интенсивной разработкой в среднем разделе танцевальной формы.

⁸⁸ Письмо от 3/VIII 1936 г.

⁸⁹ Письмо Г. Штуккеншмидту от 15/I 1948 г.

⁹⁰ Письмо от 4/VII 1947 г.

⁹¹ Письмо от 12/XI 1948 г.

⁹² Его завершил Р. Колиш и издал с факсимиле рукописи и эскизами, со своим взволнованно-страстным предисловием.

⁹³ И. Стравинский очень точно сказал в «Диалогах»: «Современный псалом» (1950–1951) показывает, что Шёнберг вплоть до самой смерти продолжал пролагать новые пути и искать новые законы в серийной музыке» (7, с. 103).

⁹⁴ Точнее, здесь, во 2-м такте, мы наблюдаем эффект «тембровой мелодии» (струнные перехватывают аккорд у дерева и хора). Голос речитатора, подхватывающего мотив сопрано, вносит трагическую ноту.



Заключение

ЧЕРТЫ СТИЛЯ И ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА

Как сам Шёнберг, так его ученики и последователи всегда стремились доказать, что все его творчество, в том числе додекафонного периода, коренится в прошлом. Мы наблюдали это в личных высказываниях и теоретических трудах композитора, отмечали также некоторую связь с традициями в самих его музыкальных произведениях.

Предоставим опять слово Шёнбергу, который обосновал свое отношение к классикам подробнее и точнее, чем кто-либо из его приверженцев.

Начнем с указания Шёнбергом пути для изучения его произведений: «Для понимания моих поздних сочинений нужно начинать с ранних (например, “Мир на земле”). Мелодика даже самых поздних сочинений является естественным следствием ранних опытов... Я не прилагаю слишком больших усилий к тому, чтобы быть “музыкальным пугалом для простачков”, а скорее стремлюсь быть естественным продолжателем правильно понимаемой, хорошей, старой традиции!» (50)¹.

В статье «Национальная музыка» композитор подробно, в деталях обсуждает особенности и корни своего творчества. В ней он отстаивает, прежде всего, немецкие истоки своей музыки; отрицание им какого бы то ни было влияния романской или славянской музыки граничит с шовинизмом. Более того, Шёнберг считает свою музыку действенным оружием против господства иноземных куль-

тур. «Причиной, что еще никто этого не заметил, — пишет Шёнберг, — является не только сложность моей музыки, но в еще большей степени косность и надменность критиков. Ибо это очевидно. Но я когда-нибудь об этом сам скажу».

В этом высказывании композитора опять обнаруживается противоречивость его позиций. С одной стороны, он признает глубокую связь своего творчества с немецкой классикой, очевидную в его сочинениях первого этапа и уловимую также в дальнейших. Действительно, его следует считать продолжателем прежде всего австро-немецкой музыкальной традиции. Не случайно термин «венская школа» изобрел Э. Веллес именно в первые годы деятельности шёнберговской группы, а затем другой ученик Шёнберга, Г. Редлих назвал ее «второй венской школой». С другой стороны, Шёнберг противопоставляет свое додекафонное творчество национальным музыкам разных стран, хотя сами его произведения показывают, как много он взял от различных школ, в частности французской. Без этого фактора — всестороннего использования достижений европейской музыкальной культуры — его творчество было бы обедненным.

Особый интерес вызывает вторая часть статьи «Национальная музыка», в которой композитор говорит о своих учителях. Приводим ее полностью:

«Моими учителями» были, в первую очередь, Бах и Моцарт; во вторую — Бетховен, Брамс² и Вагнер.

У Баха я научился: 1) контрапунктическому мышлению, т. е. искусству находить звуковые образы, которые могли бы сами себя сопровождать; 2) искусству все создавать из одного и транспонировать образы из одного в другой; 3) независимости от тактовой черты.

У Моцарта: 1) разнообразию протяженных фраз; 2) подведению итога разнородным характерам в рамках единой темы; 3) отклонению от тактовой равномерности в теме и ее составных частях; 4) искусству формирования побочных тем; 5) искусству вводить и проводить тему.

У Бетховена: 1) искусству развития тем и частей; 2) искусству вариаций и варьирования; 3) разнообразию в

построении больших частей; 4) искусству не опасаться писать длинно, если этого требуют обстоятельства; 5) ритму — передвижению тем на другие части такта.

У Вагнера: 1) умению изменять темы с точки зрения выразительности и их правильно применять для достижения этой цели; 2) родственности звуков и аккордов; 3) возможности трактовать темы и мотивы так, что может быть внесена диссонантность в гармонию.

У Брамса: 1) многому из того, что я неосознанно усвоил у Моцарта, в особенности тактовой неравномерности, расширению и сокращению фраз; 2) пластичности формы: не экономить, не скупиться, когда ясность требует большего простора; каждый образ изложить до конца; 3) симметричности построения (части); 4) экономии и все-таки — богатству.

Многому я научился также у Шуберта, Малера, Штрауса и Регера. Я ни от кого не запирался на замок, поэтому могу о себе сказать: Моя оригинальность объясняется тем, что я тотчас же подражал всему хорошему, когда-либо увиденному, даже если я это заметил впервые не у других. И я имею право сказать: я подмечал это достаточно часто впервые у себя. Ибо я не оставался при том, что я увидел: я приобрел это, чтобы им обладать; я переработал его и расширил, и это привело меня к новому.

Я убежден, что когда-то будет осознано, насколько это новое глубоко связано со всем лучшим, что нам было дано как образец. Считаю своей заслугой, что я писал действительно новую музыку, которая и опирается на традицию, и предназначена стать традицией» (45, S. 138–139; 57, S. 250–254).

Указанные Шёнбергом особенности музыкального языка действительно имеют место в его творчестве и особенно ясно выражены в произведениях первого периода. Мастерство в области полифонии, тематического, в частности вариационного развития и построения формы в целом присуще также его додекафонным и атональным произведениям.

Разумеется, каждый из трех этапов творчества композитора выделяется некими, чисто специфическими стилевыми особенностями, что уже отмечалось в процессе анализа. Однако произведения Шёнберга отличает стилевое единство. Он сам совершенно верно сказал, что к новому он пришел через переработку и расширение старого. Важнейшим качеством новаторства он считал глубокую оправданность и формальную уравновешенность любого отклонения от правил (55). Все творчество Шёнберга это подтверждает. Что же явилось объединяющим началом для мышления композитора? Это, прежде всего, целенаправленность и «существенность».

Интересно, что в «Диалогах» с Крафтом Стравинскому удалось подметить важнейшие черты творческой личности Шёнберга, причем именно подчеркивающие его связь с традиционными основами музыки. Стравинский, в частности, противопоставляет свое определение «музыка вообще бессильна выражать что-либо» шёнберговскому «музыка выражает все, что содержится в нас». Он верно отмечает также, что для Шёнберга, в отличие от него самого, важнее смысл музыки, чем манера высказывания. Эмоциональность трактовки музыкального искусства Стравинский справедливо объясняет приверженностью Шёнберга немецкому романтизму, его выразительной направленности, общей тенденцией к объединению прошлого в своем творчестве и частными ее проявлениями — в таких деталях музыкального письма, как обилие условных обозначений динамики, рубато, легато; хроматизация и плотность фактуры, преимущественно полифоничной; тематическая трактовка серии.

Черты романтического мышления он отмечает и в методе сочинения Шёнберга «в пылу вдохновения», с быстротой молнии, что, по мнению Стравинского, стало причиной незавершенности многих его произведений. Наконец, весьма примечательно, что Стравинский акцентирует в творчестве Шёнберга современность сюжетов и даже наличие музыки протеста («Уцелевший из Варшавы»). Последнее обстоятельство особенно важно в сравнении с творчеством самого Стравинского (7, с. 109–110).

Известно, насколько большое внимание оба композитора уделяли технической стороне музыкального сочинения. На первый взгляд, именно у Шёнберга эта сторона кажется преобладающей, и дело не только в серийной технике, а в его творческих принципах в целом. Шёнберг подчеркивал, что прогресс в музыке состоит в развитии метода подачи мысли, поэтому пристальнейшее внимание он уделял разработке уже неоднократно упоминавшейся нами теории «связности» в музыкальном сочинении. Вместе с тем он постоянно акцентировал первенство идеи в этом процессе. В статье «Прогрессивный Брамс» (57) Шёнберг пишет, что все структурные элементы произведения нужны лишь для того, чтобы показывать в определенном свете идею, развивать ее и видоизменять. При всей важности конструктивной основы композиции идея ни в коем случае не может быть принесена в жертву сугубо формальным целям. Стремясь к выражению только самых важных идей, самой правды, Шёнберг избегал украшений, всего того, что ему казалось лишним в лексике музыкального языка.

Наиболее поразительным является тот факт, что в музыке Шёнберга всех периодов творчества и какой бы техникой она не писалась всегда выделяется мелодия, экспрессионистская по своей чрезмерной выразительности. Характерно, что опорными точками мелодии служат преимущественно неустойчивые звуки. Она строится на больших и напряженных интервалах, и ее основными качествами являются хроматизация, избегание аналогий и повторений; при этом ритм почти не зависит от тактовой черты. В то же время, как бы мелодика Шёнберга не была далека от вагнеровской, опирающейся на трезвучия, в ней также хроматические последовательности часто уравниваются диатоническими, а скачки на нону и септиму — октавами и секстами.

Ее главная отличительная особенность состоит в регистровой разбросанности и преобладании вариационного принципа развития. Эмоциональный характер мелодики Шёнберга усиливается динамикой и фразировкой — раз-

нообразными и переменными, но всегда целиком подчиненными выразительной сущности музыки. Даже паузы играют конструктивную роль. Не меньшее значение имеют зализанные длительности — они уравниваются учащенным ритмом, отрывистыми штрихами. Ярким образцом шёнберговской мелодики может служить партия Аарона, да и многие примеры не только из вокальных, но и инструментальных произведений композитора, независимо от того, какой техникой они написаны. К его темам редко можно применить термин «конструктивная». Таковы лишь некоторые мелодические построения в серийных опусах 20–30-х гг. Причем и здесь постоянно встречаются танцевальные мотивы. Чаще всего Шёнберг сочиняет напевные темы. Вместе с тем его мелодика отнюдь не однородна, включает и «Sprechstimme».

Интересный анализ мелодики Шёнберга предлагает Г. Штуккеншмидт (63, S. 138–140). Однако с ним никак нельзя согласиться в том, что ей будто бы не присущи повторность, секвенции и симметрия, что обнаруживается как в изложении темы, так и в произведении в целом. Именно это больше всего связывает Шёнберга с традицией и отличает от авангардистов, хотя, конечно, всякая опора на аналогии в его музыке ощущается лишь в сравнении со строгими додекафонными принципами других композиторов. Достаточно вспомнить тему Вариаций ор. 31 с ее периодичностью построения по мотивам и фразам. Еще более ясно это видно в главной партии Четвертого квартета и других произведениях. В Вариациях показательно «романтическое» построение мотивов по секундам и другим «вздыхающим» интервалам, их взаимосоответствие и секвентное развитие. Эти приемы, конечно, чаще встречаются в ранних опусах Шёнберга, но присутствуют даже в таком строгом додекафонном произведении, как Концерт для скрипки.

Неоспоримое тяготение Шёнберга к повторности и связанности опровергает широко распространенное мнение, что его музыке присуща атематичность. Она лишь отчасти имеет место в атональных произведениях; по отноше-

нию к Пяти пьесам для оркестра и «Лунному Пьеро» это утверждение, по крайней мере, спорно.

Цельность музыкального языка Шёнберга, пожалуй, в еще большей степени, чем в области мелодики и тематизма, проявилась в закономерностях построения и развертывания музыкального материала. Уже Квартет D-dur Шёнберга 1897 г., при всей своей незрелости, отмечен единством мысли, четкостью формы. Здесь широко применены вариационные методы развития, введена варьированная реприза в сонатную форму и т. д. Используются разнообразные полифонические приемы: кроме обычной имитации — обращение, одновременное соединение нескольких тем. Все это и, конечно, варьированную репризу можно найти в Третьем и Четвертом додекафонных квартетах. Данные особенности музыкального языка свойственны и последующим опусам композитора.

Еще к концу первого, тонального периода откристаллизовалось такое качество музыкального стиля Шёнберга, как острота, напряженность звучания — результат влияния эстетики экспрессионизма. И все же произведения атонального периода следует выделить особо: лишь им присущи неуравновешенность и нарушение последовательности в изложении мысли, возведенная в самоцель скачкообразность мелодики, потеря тональной опоры и алогичность гармонии, отсутствие определенности акцентов в области ритма и, наконец, разрыв с привычным музыкальным синтаксисом, что проявляется в асимметрии формы в целом и ее составных частей — в нанизывании несвязанных компонентов.

Асимметрия, казалось бы, должна соответствовать неуравновешенно-экспрессионистскому мышлению композитора, поскольку подразумевает своеобразную композиционную свободу: его бьющая через край фантазия воплощалась в преувеличенно выразительной мелодике, напряженной гармонии и вообще в повышенной чувствительности по отношению к ней, в искусстве непрерывного варьирования и изменений внутри формы посредством резкого контрастирования. Конечно, это привело к отказу от

традиционной структурной логики. Однако, с другой стороны, Шёнберг уже в последних атональных опусах начинает возвращаться к строго predetermined порядку — только на новой основе. Пожалуй, самым новаторским произведением композитора остается «Лунный Пьеро», начиная от его мелодики и всех элементов музыкального языка, кончая способом исполнения партии голоса. И вот именно здесь имеет место тщательный расчет в построении, иногда и четкое планирование (в применении полифонических форм). В додекафонных произведениях Шёнберг развил классическую полифонию и сонатную разработку в направлении предельной дифференциации. Но вместе с этим пришло и единство, хотя уже основанное на другом, серийном принципе.

Композитор не упомянул в своей, выше цитированной статье «Национальная музыка» об использовании им опыта классиков в области инструментовки. Между тем об этом также свидетельствуют его произведения и, кроме того, его метод преподавания. Он настаивал на том, что композитор должен не инструментовать, а находить тембр так же, как мелодию, гармонию. Его ученики получали задание оркестровать по памяти (и, конечно, по клавиру) прослушанную оперу или симфоническое произведение, так как это развивало способность находить звуковые краски внутренним слухом. Шёнберговский учебник инструментовки, как и гармонии, полностью опирается на примеры из творчества крупнейших композиторов — от Моцарта до Бартока.

В инструментовке самого Шёнберга, даже приспособленной к разорванности и остроте додекафонного мышления, обращает на себя внимание приверженность романтическим приемам — лирическим тембрам кларнета и струнных и колористическому использованию групп и отдельных инструментов для создания ярких контрастов (звукопись как самоцель Шёнбергу не свойственна). Порой, особенно в сочинениях первого периода творчества, начиная с «Пеллеаса», мы встречаем у него «революционные» тембровые открытия (глиссандо тромбонов в «Пел-

леасе», тремоло засурдиненных тромбонов и тубы на *ff* в Пяти оркестровых пьесах, звукоизобразительность ударных в «Песнях Гурре», введение вокального тембра во Второй квартет). Все эти приемы не просто колористические, а направлены прежде всего на воплощение глубоких экспрессионистских идей.

Итак, не отрицая новаторских колористических открытий Шёнберга, в особенности в Пяти оркестровых пьесах, нельзя не заметить, что его оркестровка преимущественно насыщена и даже «жирна». Во всяком случае, она ближе XIX в., чем прозрачность партитур Веберна, который, впрочем, ориентировался в этом отношении на Шёнберга, но не на его симфонические произведения, а на камерные. Густоте инструментовки Шёнберга не противоречит полифоничность его партитур. В особенности от Малера Шёнберг воспринял принцип использования оркестра как большого камерного ансамбля и стремление придать каждому инструменту в общем комплексе партитуры солирующее значение³.

Кроме органичного претворения достижений классиков в отношении отдельных элементов музыкального языка, Шёнберг написал также произведения, близкие им стилистически, и сделал ряд аранжировок, среди которых произведения не только Генделя, Монна, Бетховена, Шуберта, Брамса, но и Иоганна Штрауса! Шёнберг переложил его «Кайзеровский вальс» для флейты, кларнета, струнного квартета и фортепиано, а вальс «Розы с юга» — для струнного квартета, фортепиано и фисгармонии (последнее произведение осталось незаконченным). В атональный период творчества композитор инструментовал песни Шуберта, Бетховена и Лева. Все это уже работы зрелых лет — здесь не принимаются во внимание самые ранние многочисленные эпигонские пьесы, имеющие сугубо биографическо-познавательное значение.

Занимался Шёнберг и обработкой народных песен: в 1948 г. он аранжировал три народные песни для смешанного хора без сопровождения, а в период наиболее строгого применения додекафонии, в 1928 г. написал Четыре

немецкие народные песни по просьбе Государственной комиссии по созданию народных песен для юношества. Однако эти факты отнюдь не свидетельствуют о положительном отношении Шёнберга к фольклору. Обращение к вальсам И. Штрауса также, конечно, было лишь незначительным эпизодом в его творческой биографии.

Этот вопрос заслуживает более подробного рассмотрения, поскольку определяет в большой степени характер его творчества и отношение к стилю современных композиторов-традиционалистов. Шёнберг высказывался о народном творчестве несколько свысока, а порой даже враждебно и пренебрежительно, что, правда, пытался эстетически обосновать. Характерно, что оба упомянутых цикла обработок опираются на песни XV и XVI вв. и являются, по существу, стилизацией. Три хоральные прелюдии ор. 49 1948 г. сделаны виртуозно, но в полифоническом стиле старых мастеров. Сам композитор написал о них: «Я считаю эти песни не народными, а искусственными» (45, S. 78)⁴.

Г. Эйслер называет обработки народных песен Шёнберга замечательными (в особенности вариации на песню «Расцвела роза»). Однако и он, стремясь всегда видеть у своего учителя лучшее, констатирует, что в оригинальных произведениях Шёнберг почти не использовал народных песен, ибо «по сравнению с классической музыкой, народная музыка казалась ему примитивной предварительной формой, которую, впрочем, переработали уже классики...» Когда же в самых радикальных произведениях Шёнберга угадываются народные элементы, а именно венские, то «...они звучат так, словно вспоминаются души исчезнувших народных песен, которые после всех катастроф предстают бледными и разоренными» (26, S. 118).

Собственные высказывания Шёнберга, относящиеся к фольклору, ясно указывают на то, что он был, прежде всего, абсолютным противником цитирования, о чем написал в предисловии к «Трем сатирам». Приведем еще его оценку симфоний Малера с этой точки зрения. В открытом письме к музыкальному редактору «Нью-Йорк Таймс» Шёнберг объясняет, что он не находит таких качеств, как

народная песенность, у Малера, поскольку темы Малера собственные, оригинальные. «Вы, кажется, считаете применение народной песни достижением. Я говорю, что это слабость. Это признак того, что композитор не в состоянии внести нечто собственное; поэтому он вынужден брать взаймы у других людей их собственность... Если бы Вы заметили хоть некоторые из этих чудесных мелодий! [у Малера. — С. II.]. Не знаю, достиг ли бы Ваш восторг веберновского (моего друга, который всегда мог их петь и играть и не уставал восторгаться ими)». [Далее Шёнберг приводит темы из «Ночной музыки» и финала VII симфонии Малера. — С. II.] «Нельзя не признать творческую силу этих мелодий. Мастеру такого ранга нет необходимости занимать у других людей — он свободно расточает собственное богатство» (50)⁵.

Творчество самого Шёнберга подтверждает его отрицательное отношение к фольклору, но одновременно показывает, что он прекрасно умел пользоваться цитатами и сам сочинял мелодии в народном характере. Хотя не осталось доказательств его глубокого знания фольклора, но темы из Второго квартета и Квартета D-dur 1897 г. являются высокохудожественными образцами одного и другого типа тем. Отметим, что «свою» тему в народном духе композитор сочинил для более раннего произведения. Это доказывает его сознательный отказ от использования народных образцов.

Интересно, что Шёнберг не связывает понятие «традиционность» с фольклором и даже взаимоисключает их. Это доказывает его письмо одному начинающему американскому композитору, датированное 1944 г.: «Правильно, что Вы стремитесь к современному американскому стилю, но я рекомендую изучить произведения классики. Каждый должен ознакомиться с достижениями музыкального языка прошлого, с развитием музыкального языка до настоящего времени, так как: 1) через некоторое время блекнет большинство характерных национальных черт, только идея остается; 2) было бы слишком большой потерей,

если бы развивающаяся столетиями композиционная техника была отвергнута, а новая техника начиналась от точки, из которой европейская вышла очень и очень давно».)

Данное высказывание Шёнберга свидетельствует о том, что он выступал не только против прямолинейного использования народной песенности, но и против придания национальных черт музыке вообще. Однако эти размышления композитора нельзя отрывать от конкретной обстановки, в которой он находился в то время, от того факта, что в США Шёнберг стал жертвой националистического движения американских композиторов, и в особенности критики выступали против него, как против пришельца. Поэтому, если он даже упрекает американских композиторов в «национальных тенденциях, заимствованных у русских» (50)⁶, то это вызвано прежде всего самозащитой. Ведь совершенно невозможно, чтобы такой знаток творчества Баха, каким был Шёнберг, не замечал у него народных элементов, тем более что он сам считал Баха первым немецким национальным композитором. Не менее ярко выражены народные черты у почитаемого Шёнбергом Брамса.

Данный вопрос, очевидно, глубоко волновал композитора, поскольку он возвращался к нему неоднократно и рассматривал в различных аспектах, в частности доступности и популярности музыкального произведения. В «Пражской речи о Густаве Малере» Шёнберг опровергает мнение (которого и он сам поначалу придерживался) о банальности его тем. Определяя банальность как ценность не абсолютно плохую или поддельную, но ставшую устаревшей, плоской с течением времени, — Шёнберг видит нечто совершенно иное в кажущихся на первый взгляд банальными темах великих композиторов — Вагнера, Брамса, Малера, а также своих собственных. Эти темы небанальны, поскольку в процессе развития в них открывается новая красота и благородство.)

Таким образом, очевидно, что причины отказа Шёнберга от фольклора были не столько эстетическими и глу-

боко творческими, сколько происходящими от заблуждений общественного и политического порядка. Ограниченность его взглядов в этом отношении обуславливала также додекафонная техника. Серийность в принципе отрицает как народное, так и, тем более, национальное своеобразие; если народную песню еще можно искусственно «втиснуть» в серию (как это Шёнберг сделал в Сюите ор. 29), то выразить обобщенные национальные черты, да к тому же еще народный характер, — в этих рамках немислимо (конечно, имеется в виду строгое применение серии). Теоретики додекафонии противопоставили саму сущность этой техники другим ладовым организациям звукового материала. Они считали ее более совершенной потому, что она будто бы предполагает полное использование возможностей, заложенных в музыкальном материале, в ней в одинаковой мере применяются все 12 ступеней звукоряда темперированного строя. Соответственно они считали значительно более ограниченной музыку, которая зиждется на модальности, т. е. на различного типа ладовости, происходящей из фольклора, или же, опосредованно, из современного джаза. Примечательно при этом, что поборники таких взглядов забыли о попытках самих же додекафонистов обосновать возникновение своей техники из древней восточной ладовости (как это имело место у Веллеса, Хауэра и др.). Впрочем, поиски истоков в прошлом отнюдь не исключают и у них провозглашение додекафонии «несравнимо более высоким явлением».

Даже безусловно благоговейное отношение Шёнберга к традиции сводилось к определению ее как необходимой ступени для возникновения высшей стадии развития музыкального мышления — додекафонной техники. Поэтому Шёнберг был по-настоящему восхищен, когда в 1930 г. А. Берг впервые провел историческую и художественную параллель между ним и Бахом⁷, а в трудный для композитора 1933 г. его поддерживало и воодушевляло высказанное также в прессе мнение другого ученика, В. Циллига, что рубежными в немецкой музыке следует считать произведения Баха и Шёнберга. Для запланированных в 1931 г.

Веберном курсов Шёнберг рекомендовал преподавать анализ (путем отбора произведений) таким образом, чтобы вырисовывалась линия развития додекафонии. Например, проходить нидерландцев, Баха — для изучения контрапункта, Моцарта — для изучения образования фраз и также мотивной работы; Бетховена и Баха — приемов развития; Брамса, возможно, и Малера — для ознакомления с варьированием. Шёнберг предлагал и свое название для этих курсов: «Путь к додекафонии» (50)⁸.

Как же можно в целом оценить творчество Шёнберга и его додекафонную технику?

Остановимся на применении композитором додекафонии. Отдельные ее аспекты пересматривались на протяжении его творческого пути, однако при этом четко обозначались главные общие позиции. Прежде всего — это верность Шёнберга своим эстетическим установкам, т. е. выдвижение на первый план эмоциональной экспрессионистской сущности произведения. Лишь в редких случаях (как Фортепианная сюита ор. 25) он руководствовался чисто конструктивными целями. Конечно, это не исключало проявления математических склонностей ума Шёнберга. Он всегда детально продумывал построение серии и ее развитие. У него встречаются взаимодополняющиеся («комплексные») серии, широко используется родственность их форм. Следствием умозрительных комбинаций является также серия точной симметричной структуры («Wunder-Reihe» — чудо-серия).

В то же время Шёнберг часто пользовался серией свободно, что его сторонники и последователи считали отступлением от правильного пути. Дело не только в применении им неполной серии (это имело место, по существу, лишь в первых додекафонных произведениях, прежде всего в ор. 25), а в том, что он редко основывал произведение на серии «в чистом виде». Значительно чаще он пользовался повторностью звуков и даже целых групп (особенно яркими примерами могут служить III часть Четвертого квартета, I и III части Скрипичного концерта, а также финал Квинтета и др.). Кроме повторений, зало-

женных в строении серии, Шёнберг пользовался другими приемами, близкими «традиции»: отбор отдельных звуков серии для достижения определенной выразительной цели, как кварта в Квинтете или квинта на открытых струнах в «Моисее и Аароне»; разновидности и формы серии взаимосвязываются таким образом, что получаются частые повторения целых ячеек серии, нередко построенных на трезвучии и других «традиционных» оборотах типа «романтической» секунды или септимы (Вариации ор. 31, Квинтет, особенно его III часть, Скрипичный концерт, «Моисей и Аарон»).

Выделение «тоникальных» опорных точек, например звука *es* в Квинтете, не воспринимается таким образом как неожиданность. Можно сказать, что Шёнберг превзошел свои вольности в I части Скрипичного концерта. Он извлекает из серии для сольной партии то секундовую попевку, то интервал терции на протяжении нескольких тактов. Можно напомнить также о применении в додекафонных произведениях повторений отдельных звуков и октавных удвоений. (Правда, октаву в Третьем квартете строгие додекафонисты считают опечаткой — 32, S. 146.) В то же время Шёнберг почти не применяет унисонных сочетаний, которые встречаются даже у Веберна. Проведение темы в унисон он дал лишь в начале первой из Четырех пьес для хора ор. 27 и в *Largo* Четвертого квартета — это связано с характером произведений. Ярким примером может служить также Музыка к киносцене ор. 34, где одна тема излагается несколькими инструментами, однако это произведение трудно считать целиком серийным.

Итак, Шёнберг избегает механического применения серии — часто повторяет мелодические ячейки, объединяющие произведение в одно целое. Причем эти повторения находятся преимущественно вне строгой системы предопределенного порядка звуковысотности серии. Сегменты из одного, двух, трех и большего количества звуков повторяются не только обособленно, изолированно, но могут вкрапливаться в другие отрезки серии, во всю фактурную ткань.

Такие повторности входят в немалое количество шёнберговских вольностей по отношению к строгим правилам додекафонии. Даже его самые последовательные почитатели, признавая бесспорные заслуги Шёнберга как теоретика и композитора, который первым сумел сформулировать и воплотить в музыке стройную систему додекафонии, — видят в этом некоторую его ограниченность в практическом и теоретическом применении серийных структур. Их разочаровала попытка Шёнберга написать учебное пособие по додекафонии, поскольку он настойчиво стремился сравнивать додекафонию с тональной системой, что они считали отклонением от правильного пути и безосновательным (57, S. 72–96).

Действительно, Шёнберг довольно схематичен в изложении правил додекафонии, и его последователи разработали созданную им теорию значительно более основательно. Однако стремление Шёнберга к объединению тональной и додекафонной систем не случайно — явилось результатом многолетней эволюции его взглядов, итогом собственного творчества. Западноевропейские теоретики утверждают, что композиторское чутье Шёнберга было выше его теоретического мышления. Точнее говоря, он предпочитал творческое вдохновение строгому применению додекафонных правил.

Знаменательным свидетельством «запаздывания» теоретического мышления Шёнберга является факт теоретического определения им «чудо-серии» всего лишь за год до смерти. Эта серия лежит в основе его последних произведений — фрагмента «Современного псалма» ор. 50^c, а также хора а cappella «De profundis» ор. 50^b. Таким образом, применение Шёнбергом этой и других сложных разновидностей серии еще в сочинениях 20-х гг. было теоретически неосознанным, но зато творческим актом.

Показательно, что даже предоставленные им наконец многословные объяснения принципа построения «чудо-серии» не отличаются особой ясностью. Вот эта «чудо-серия»:

0 11 8 4 7 3 / 1 5 2 6 9 10

Как мы видим, ее второй шестизвучный отрезок является транспонированной формой ракоходного движения первого отрезка. Это происходит потому, что сумма каждых двух внешних и равно отдаленных от цифры 10 интервальных чисел серии всегда равна 12:

11 9 8 3 8 10 4 9 4 3 1

Из «чудо-серии» Шёнберг вывел 12 серийных образований и их дальнейшие взаимосоотношения.

Он заметно предпочитает серии, гексахорды которых (не шестизвучные отрезки!) находятся в соотношении обращения. Стоит обратить внимание на то, что лишь начиная с ор. 32 — оперы «С сегодня на завтра», все додекафонные произведения Шёнберга строятся на серии более сложной формы, 12-звучные проведения которой находятся в соотношении обращения и расстояния на квинту. Однако вместе с усложнением серии композитор нашел в ней некоторое подобие тональной опоры. В серии, охватывающей все интервалы («Allintervall-Reihe»), Шёнберг часто выделял отдельные последовательности для акцентирования их в ходе развития. Кроме того, он не исчерпывал до конца структурных возможностей, заложенных в применяемых им сериях.

Даже в таких строго додекафонных произведениях, как, к примеру, Четвертый квартет, мы можем предположить, что Шёнберг видел еще один вид пантональности. На это указывают, в частности, разнообразные квинтовые связи, заключенные в самой серии, но здесь выдвинутые композитором на первый план. Примером может служить также его Третий квартет ор. 30. Даже сам факт предпочтения композитором квинты в качестве транспозиционного интервала между проведениями серии указывает на его стремление к тональным соотношениям (см. также классический каденционный оборот I-V-I в начале Четвертого квартета).

В очерке «Мое художественное развитие», написанном в 1949 г. для мексиканского журнала «Nuestra Musica», Шёнберг писал: «Меня часто спрашивают в последние годы,

представляют ли мои определенные произведения “чистую” додекафонную технику, или же они написаны преимущественно [разрядка моя. — С. П.] в этой технике. Дело в том, что я этого не знаю. Я все еще больше композитор, чем теоретик. Когда я сочиняю, то стараюсь забыть все теории и продолжаю сочинение лишь тогда, когда мой дух от них освободился. Мне кажется, необходимо предостеречь моих друзей от ортодоксальной позиции...» (54, S. 291).

Значительно раньше, в 1935 г. в статье «Тональность и форма» Шёнберг заметил: «Возможно, я последний из современных композиторов, кто занимается тональной гармонией в понимании старых мастеров» (43, p. 408).

Получили известность его слова, произнесенные в 1940 г. перед учениками класса композиции в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе: «Можно написать еще много хорошей музыки в До-мажоре»⁹.

Возвращение Шёнберга к тональной системе на последнем этапе творчества выдвигает важный теоретический вопрос о соотношении тональности и додекафонии. Показательно, что от осуждения этой тенденции третьего периода творчества Шёнберга даже теоретики додекафонии постепенно перешли к попыткам обоснования связи серийной системы с тональной. Сама жизнь этого требовала. Прежде всего для поддержания своего престижа авангардисты все усиленнее искали связей новейшей композиционной техники с прошлым. Шёнберг первым сделал этот важный шаг, который тогда почти всеми воспринимался как отступление. Только самые близкие ему люди, например Р. Лейбович, предвидели направленность развития исторического музыкального процесса, утверждали закономерность такой общности. Одним из первых проблему тональности в додекафонных сочинениях поднял Й. Руфер в работе «Die Komposition mit zwölf Tönen» (1952). Ученик Шёнберга и скрупулезный исследователь его творчества, Руфер сознательно выступил в защиту своего учителя и его последних произведений. Разумеется, он разделял взгляды Шёнберга, опирался на положения его теоретических трудов.]

Руфер отождествляет функцию тональности и серии в музыкальном сочинении, утверждая, что 12-звучная серия является новой формой тональности (в отличие от таких музыковедов, как, например, Э. Веллес, которые пытались выводить додекафонию из народной ладовости). Серия организует лад и является фактором единства в музыкальной композиции; она обладает тематической функцией в произведении и, таким образом, участвует в создании формы. Серия выступает, кроме того, связующим и объединяющим началом фактуры всего произведения — и гомофонно-гармонической, и полифонической. Действительно, серия как построение из определенного числа звуков, связанных между собой порядком последовательности, способна нести объединительную тональную функцию, если она повторяется в неизменном виде. Ведь и основой мажоро-минорной системы является неравнозначность, внутреннее различие звукового материала. Равным образом, последовательное применение структурно близких созвучий при гармонизации серии может создать некую гармоническую систему.

Часто таким образом применял серию Эйслер, строя целые многочастные произведения на одной разновидности серии. У Шёнберга подобным примером может служить разве что Сонет из Серенады ор. 24. Однако введение новых форм или видов серии сразу нарушает это тональное, вернее псевдотональное, ощущение. Кроме того, если еще можно согласиться с утверждением Й. Руфера, что тональность додекафонии в общем плане совпадает с тональностью в мажоро-минорной системе («это закономерность неравноправности и взаиморазличия звукового материала»), — то весьма условен его тезис о проявлении тональности додекафонии, как и тональности мажоро-минора, через три основные мелодико-гармонические функции: T, S и D. Это может иметь место лишь в тех случаях, когда серийное произведение специально «подгоняется» под тональное.

Тесные связи с традицией обнаруживаются в принципах организации формы и фактурного изложения произ-

ведений Шёнберга. При всей «хитроумности» построения серий, а также их разработки, Шёнберг еще явно мыслит «по-старому» — тематически. Характерно, что возвращение к классическим формам по времени совпало у него с систематизацией атональности. В додекафонных произведениях композитора нередко встречается широкое мелодическое дыхание, довольно четкое построение фраз и периодов, а также опора на формы прошлого в целом. Конечно, это не исключает неперIODичности форм и развития в его сложных додекафонных опусах (например, «Моисее и Аароне»).

Анализ произведений Шёнберга показывает, что он лишь во вторую очередь мыслил серийными калькуляциями, а в первую — традиционными темами, мотивами, предложениями, кадансами, и даже в разработках у него заметно развитие принципов Бетховена и Брамса. Тематическая работа у Шёнберга всегда на первом плане, поскольку композитор сознавал, что лишь она способна организовать сложное музыкальное произведение. Одни только манипуляции серий не гарантируют связности и целостности. Поэтому доклассические танцевальные прообразы в ор. 25, где композитор избегает тематического изложения и развития, звучат механистично. Но, с другой стороны, поскольку тематическая работа способна создавать объединенность как бы собственными силами, она может вступать в конфликт с предназначенностью серии для других типов развития. Лучшими додекафонными произведениями Шёнберга являются те, в которых тематическая работа не становится определяющей. Причем непосредственно, эмоционально воздействующими оказываются не сочинения, только возобновляющие классические образцы, а убеждающие внутренней выразительностью. Замечательно, что таковы опусы, подытоживающие творческий путь композитора: ор. 45, 46 и 47 — Струнное трио, «Уцелевший из Варшавы» и Фантазия для скрипки и фортепиано.

Что касается фактуры, то даже в таком «запутанном», построенном по началу по принципу сегментной додека-

фонии произведении, как Сюита ор. 25, ее VI часть (Жига) целиком основывается на вертикальной додекафонии. Приверженность Шёнберга к гармоническому фактурному стилю в серийных произведениях довольно ясно выражена, например, в начале Сюиты ор. 29. Чрезвычайно четкие аккордовые построения характерны для Фортепианной пьесы ор. 33^a, и, надо сказать, вертикальное изложение серии у композитора преобладает. На нем основана даже новаторская для Шёнберга медленная часть Квинтета, где он впервые применил «взаимодополняющуюся» серию в двух голосах. Ему свойственно также изложение типа мелодии с сопровождением (не только в теме Вариаций, но и в начале Четвертого квартета и др.), что, пожалуй, больше всего приближает Шёнберга к традициям прошлого во внешних чертах стиля.

Это вовсе не снижает громадной роли полифонии в формальном строении и принципах развития его произведений. Особенно сложное соединение вертикальной и горизонтальной, а также сегментной додекафонии имеет место в Вариациях ор. 31 и в Четвертом квартете, в «Трех сатирах» и финале Квинтета. Сложнейшая контрапунктическая работа присутствует и во многих других примерах — ведь именно на ней зиждется серийная техника. Полифонические приемы еще более усиливают мотивные взаимосвязи в произведениях композитора. Как примечательна, например, добротная мотивная разработка в финале Квинтета! И как часто Шёнберг пользуется вариационным развитием! А ведь оба приема ассоциируются с Бетховеном — Брамсом!

Крайне противоречива проблема сонатной формы, чаще всего применяемой Шёнбергом в додекафонных сочинениях. В данной форме Шёнберг, возможно, теоретически непродуманно, а подсознательно, ради доступности произведения, сохраняет необходимые признаки традиционной тональности — такие, как мотивные преобразования и даже тональные опоры. Другие композиторы, пользующиеся серийной системой (Эйслер, Кшенек), справедливо видят в этом лишь проявление интуитивного тяготения Шёнбер-

га к тональности. Ибо, по существу, принципы додекафонии несовместимы с сонатной формой. Наличия тематического элемента недостаточно для выделения и разграничения экспозиционного и разработочного разделов. Отсутствие тонального плана и противопоставления тоналностей уничтожает сонату как таковую. Контрасты, предполагаемые додекафонией, — композиционно-технические, не существенные.

Трактовке сонатной формы у Шёнберга соответствуют и приемы развития. Его отношение к мотивному методу разработки особенно примечательно в сравнении с другими композиторами-додекафонистами. С одной стороны, он несравнимо более последовательный додекафонист, чем, к примеру, его ученик Эйслер. Шёнберг относительно редко в зрелых произведениях применяет серию тематически и линейно; серия и ее три контрапунктические формы излагаются у него беспрерывно мелодически. Бесспорен факт, что они несут у Шёнберга также функцию мотивной работы. Но именно его метод мотивного развития приближается к классическим основам разработки. Для выделения мотива композитор специально использует вертикальное преломление серии, перемещает мотив в различных взаимосвязях серии и т. д. (примерами могут служить Третий и Четвертый квартеты, Квинтет, а также другие произведения).

Что касается ритма, то нужно согласиться с мнением критиков Шёнберга, что у него это средство выразительности удивительно инертно для музыки XX в. (в сравнении со Стравинским, Бартоком, Прокофьевым, а также Веберном, Бергом). В этом смысле Шёнберг «романтичен», ибо для его ритма характерна неуравновешенность, несимметричная группировка длительностей.

Оркестровка его додекафонных сочинений разнообразна и изобретательна, причем как в большом симфоническом, так и в камерном составах (сравним Вариации ор. 31, оперу «Моисей и Аарон» и Серенаду). Однако Шёнберг не подчиняет тембр, так же как и ритм, серийной организации. [Введенный им в Пяти оркестровых пьесах прием

«тембровой мелодии» развил Веберн, а до логического конца довели современные «сонористы». Именно принцип «Klang-farbenmelodie» Шёнберга Веберн развил до пуантилизма, то есть разбивки мелодической линии на отдельные колористические элементы, представляющие как бы разбросанные в пространстве «точки» произведения.

Что касается сериальности в понимании Мессиаана — подчинения серийности всех элементов музыкального языка, то таковой у Шёнберга нет. Вместе с тем можно говорить о двух принципах использования им серии для развития: тематический — состоит в выделении серии как темы, даже в традиционном понимании мелодии, подчиняющей себе аккомпанемент; более строгий додекафонный — подчинение развития серии всем правилам додекафонии, использование всех возможностей контрапунктического претворения серии, т. е. сериальность в шёнберговском понимании касается только звуковысотного элемента музыкального языка.

В чем же тогда состоят заслуги Шёнберга? Можем ли мы, подобно авангардистам, считать его «непоследовательным», или «разрушителем ценностей» в области теории и «сухим теоретиком» в творчестве, каковым считают его оппоненты? Прежде всего, нельзя забывать, что Шёнберг был честным и высокоталантливым художником. На пути непрерывного развития тональной системы он стремился к упорядочению хаоса — атональности — и достиг этого. Его целью было не разрушать, а строить. Изобретение Шёнбергом додекафонии следует считать знаменательным достижением — открытием одного из возможных путей развития музыкального языка. В рамках темперированного строя додекафонная техника вполне приемлема, но она никак не исключает, а, наоборот, лишь подтверждает существование народных ладовых основ — не только диатонических звукорядов, но и основанных на более детализированном строении (треть- или четвертитоновом). «Слабости» серийной системы — не вина Шёнберга, ведь и он сам в творческой практике не считал ее единственно совершенной, а тот факт, что эта система опирается на тра-

диции по существу во всех элементах музыкального языка — можно считать скорее ее сильной стороной.

Лучшие додекафонные произведения Шёнберга воздействуют именно благодаря ощутимым ассоциациям с музыкальным мышлением прошлого и эмоциональной содержательности. Если же они считаются нерепертуарными и непризнанными, то по причине редкого исполнения. Вместе с тем даже наиболее значимые додекафонные произведения Шёнберга не равноценны по художественным результатам: в некоторых (к примеру, в Музыкальном сопровождении к киносцене) чересчур преобладает экспрессионистская надломленность, в других же (как в Третьем квартете) — конструктивистские черты. В таких музыкально интересных и глубоких произведениях, как опера «Моисей и Аарон» или «Современный псалом», литературные тексты представляют экспрессионистски-взвинченное воплощение религиозных взглядов композитора. Музыка Шёнберга не воспринимается легко, в ней мало внешней эффектности, но одно безусловно — это ее глубина. При всей сложности и противоречивости своей натуры, он всегда увлекал именно искренностью — как в жизни, так и в творчестве.

Непоследовательность и двойственность присущи самой додекафонной системе. Не случайно она «пользуется» как «старыми» идеями (имеется в виду эстетика экспрессионизма), так и традиционными формами. Выработать подходящие ей новые — композиторы оказались пока не в состоянии. Проблема формы в додекафонной музыке и для последователей Шёнберга оказалась очень сложной. Именно форма стала чуть ли не главной преградой между серийными произведениями и их слушателями, поскольку в этих произведениях нет ощущения единой кульминации, все развитие основано на постоянных рывках. Создается монотонность напряженности. К тому же фактура крайне разбросанна, и за развитием музыкальной мысли следить нелегко. А ведь человеческое ухо требует остановок, точек опоры. Конечно, у серийной музыки, в частности Шёнберга, есть еще много общего с традиционной: отно-

сительная контрастность и повторность, а также вариационность как разновидность повторности. Однако это лишь принципы организации произведения, сама же серия для слушателя неуловима. Остается единственный (и важнейший) ассоциативный элемент — образно-эмоциональная выразительность музыки. Произведения Шёнберга ею безусловно обладают, хотя и в узко экспрессионистском понимании. К тому же у него, что впервые заметил Веберн, было редкое ощущение формы.

Действительно, Шёнберг всегда стремился к адекватности формы и содержания, поэтому принципы его формальных конструкций тесно связаны с эстетической сущностью экспрессионизма. На соответствии структуры музыки Шёнберга философии непримиримости внутренних и общественных противоречий специально останавливается Т. Адорно в упоминавшемся уже труде «Философия новой музыки». Новые законы формы для додекафонного сериализма он выводит из роли фактора подсознательного страха одинокого человека. Именно в этом он усматривает причины формального радикализма и аскетизма. Центр воплощения субъективизма выражения Адорно видит в разработке сонатной формы, подтверждая, таким образом, отсутствие новых формальных построений у Шёнберга и в то же время наличие у него фактора искажения и деструктивности как в области построения, так и содержания. При этом путь опровержения законов он, подобно Шёнбергу, ведет от Бетховена и через Брамса. (Шёнберга он считает, конечно, завершителем формальных принципов венской школы.)

Т. Адорно совершенно точно подмечает такие особенности тотальной разработки сонатного аллегро у Шёнберга, как отсутствие в ней нетематических элементов, а тем самым разрядки; отсутствие временной упорядоченности продолжительности развития — результат отказа от традиционного понимания темы. Согласно Адорно, такая строгость сериальной дисциплины в области формы служит цели победить страх одинокой личности, уравновесить ее надломленную психику. Вместе с тем, подобно большин-

ству серьезных исследователей додекафонной системы, в том числе ее критикам, Адорно замечает в додекафонии не только разрушение «окостеневших традиционных форм», но и «фатальное усиление новых пут». Полагая додекафонию «неизбежной судьбой буржуазной музыки», Адорно осознает, что «раскрепощая музыку, сериализм заковывает ее в цепи»; правила, создающие и направляющие сериальную рационализацию, сами являются результатом насилия.

Показательно, что авангардисты, отказавшись от классических форм как «несоответствующих» сериальности и другим новым системам, — не в состоянии были найти другие, которые отвечали бы нормам музыкального эмоционального восприятия. Слуховая неуловимость серии и афористичность формы в целом являются неоспоримым препятствием для понимания их произведений. Это заметно не только в сериальной, пуантилистической, алеаторической и другой музыке новейших систем, но в большой степени также в собственно додекафонных сочинениях, основанных на серии.

Недостатки додекафонной техники подробно обсуждает хорошо знающий ее по произведениям Шёнберга и использовавший в собственном творчестве Г. Эйслер. Он полагает, что в додекафонии много противоречий уже из-за того, что на слух трудно различить серию и ее обращения. В то же время чисто механически по этой системе писать легко, поэтому она может привести к обеднению фантазии. Композитору необходимо обладать изумительной силой воображения и мастерства, чтобы не ограничиться механической трактовкой додекафонии. Это удалось, по мнению Эйслера, немногим — Шёнбергу, Бергу, Веберну.

Слабым местом системы он считает также гармонию, которая строится на серии и потому не является функционально обусловленной, служит лишь «довеском». С этой проблемой, по его мнению, даже Шёнберг не всегда мог справиться.

Шёнберг — рассуждает далее Эйслер — вернулся к классическим образцам сонатного аллегро и сонатного

цикла, рондо, вариациям, двух- и трехчастной и к смешанным формам. Однако без присущей им тональной функции разработки, репризы и переходы утеряли в додекафонии свой смысл. Так же фактура — тип сопровождения или, например, фигурации, заимствованные у Бетховена или Брамса, в применении к серии выглядят странными, насильственными. (Показательны Фортепианные пьесы ор. 25 или 33^a, фактура которых напоминает Шумана — Брамса.)

Одним из самых существенных недостатков додекафонных произведений Эйслер справедливо считает отсутствие контрастов (в этом отношении ярким примером является Квинтет для духовых Шёнберга). Экспозицию, разработку и репризу в этих произведениях почти невозможно различить — из-за серийного материала экспозиция выглядит разработкой. Поэтому Эйслер считает в Квинтете сонатную форму самой неподходящей и предпочел бы вместо нее рондо, как это имеет место в Скрипичном концерте или Четвертом квартете Шёнберга. В вариациях тема меняется так быстро, что ее основа теряется. То же происходит у классиков, но в конце возвращается простая форма вариаций. Шёнберговские вариации звучат как свободные фантазии. В рамках серийной техники скорее происходят перестановки элементов серии, чем варьирование звукового материала. Следовательно — Эйслер делает вывод — додекафония должна применяться не во всех, а в совершенно определенных жанрах. В фуге, например, она может быть лишь исключением — тройной и четверной контрапункты встречаются в серийных произведениях редко.

Додекафонисты полагают, рассуждает он, что их система универсальна — одинаково применима ко всем видам и жанрам музыки. Но «...механический однообразный метод может уничтожить своеобразие жанра. Четкое разграничение жанров необходимо, если мы хотим создавать искусство, а не школьные задачи, либо дневники личных наблюдений. Композитору необходимо по меньшей мере знать, для какого жанра пригодна додекафония. Она не

должна стать стилем, а только одним из методов» (26, S. 119–124).

Необходимо признать, что мыслящие сторонники додекафонии в большинстве случаев не настаивают на ее исключительности, а признают за композиторами право выбора наиболее подходящей для себя техники письма. Такие взгляды высказывают, например, Г. Елинек, Г. Штуккеншмидт, Э. Веллес. Приведем мнение последнего: «Большой композитор никогда не подчиняется какой-либо существующей теории, а следует своему внутреннему слуху... Я отважусь сказать, что как сериальный принцип, так в некоторых случаях и додекафонная система сохранят свое место в ближайшем будущем, но лишь в том случае, если композиторы будут ощущать крайнюю необходимость выразить себя таким путем. Искусство должно быть у б е д и т е л ь н ы м . Если композитор создает произведения, в которых додекафонная техника кажется необходимой, он преуспее и увлечет за собой тех, кто будет слушать его музыку. Если, однако, замысел произведения, который формируется в его уме, требует диатонической системы, он не поколеблется применить традиционную технику. Примером может служить Шёнберг, считавший себя традиционалистом...»

Показательно, что Э. Веллес резко критикует тех защитников додекафонии, которые полагают ее единственно возможной основой творчества. «Вполне понятно, — продолжает он, — в одно время сам Шёнберг высказывал такие взгляды. Это было тогда, когда после долгих лет экспериментирования он закончил свое первое произведение в новой технике и был увлечен вдохновляющим воздействием, которое давало применение серии его творческому дарованию...»

В качестве доказательства Веллес приводит фрагмент воспоминания Д. Мийо из его «Мемуаров» о визите к Шёнбергу в Лос-Анджелес под конец жизни последнего. Мийо надеялся обрадовать Шёнберга упоминанием о многочисленных французских «бескомпромиссных приверженцах додекафонии». Однако тот ответил: «Непреклонные пос-

ледователи... гм, но вкладывают ли они также какую-нибудь музыку в двенадцать звуков?»

Изложение своих взглядов на целесообразность применения додекафонии в будущем Э. Веллес заключил следующими словами: «Ничто не является таким отвратительным, как модернизм, превращенный в академическую окостенелость. Композитор должен иметь свободу выбора средств, воплощая свой замысел в звуках. Все технические приемы — ничто иное, как средства достижения этой цели» (69, р. 11, 14).

О значении творчества Шёнберга, системы его теоретических взглядов, учебников и, наконец, преподавательской деятельности было сказано достаточно. Приведем лишь полные пиетета слова Г. Эйслера: «Мне не нужно вспоминать китайскую поговорку “кто не чтит своего учителя, тот хуже собаки”, дабы констатировать, что Шёнберг был одним из величайших композиторов и не только XX в. Его мастерство и оригинальность изумительны, его влияние было и остается огромным. Его слабости мне милее, чем достоинства многих других. Исключить его из истории музыки невозможно» (29, S. 320)¹⁰.¹

Сам Шёнберг, неоднократно высказываясь о своем влиянии на современную музыку, скорее преувеличивал, чем приуменьшал его. Правда, на дифирамбический тон он переходил лишь в тех случаях, когда сталкивался с враждебным или пренебрежительным отношением к своим сочинениям. В 1947 г., стремясь заинтересовать своим творчеством американского мецената, он писал: «Каждый знает, чем это поколение композиторов обязано мне. Сешенз пишет, что нет ни одного композитора этого поколения, который не находился бы под моим влиянием. Много моих произведений получили признание, почти все первого периода (до 1908 г.), многие второго (1908–1923), а “Пьеро” — абсолютный успех. Я осознаю, что нельзя ожидать полного понимания моих сочинений в течение нескольких десятилетий. Интеллект музыкантов и слушателей должен созреть, прежде чем они смогут осмыслить мою музыку. Я знаю это и лично отказываюсь от быстрого

го успеха; считаю: есть успех или нет, — а мой исторический долг — писать...»

Шёнберг многократно возвращался к мысли о том, что его произведения могут быть понятны только в будущем. В то же время он твердо верил в их признание, ибо полагал себя «носителем исторической миссии», которую обязан выполнить. Как правило, он напоминал об этом в ответах на юбилейные поздравления. Еще в 1934 г. к своему 60-летию он писал: «Я давно знаю, что не смогу дожить до более широкого признания моих сочинений, а моя общеизвестная непоколебимость является принудительным состоянием и поддерживается желанием дожить все-таки до него [признания. — С. П.]. Я наметил свою цель достаточно далеко, чтобы быть уверенным, что сопротивляющиеся и даже противники со временем дойдут до нее... нужно лишь иметь терпение ждать достаточно долго» (50)¹¹.

Также в предварительной благодарности за поздравления с 75-летием, предназначенной Шёнбергом к опубликованию после смерти, он писал, что уже много лет назад примирился с тем, что не может рассчитывать на полное и сочувственное понимание при жизни своего дела, т. е. того, о чем он говорит в своей музыке (50)¹².

В то же время Шёнберг был способен ко вполне трезвой оценке ситуации. Удивительно точным оказалось его пророчество, что вторая половина XX в. испортит переоценкой все то, что недооценка в первую половину оставила «хорошим». Он имел в виду судьбу своего творчества «в руках» авангардистов. Он также предостерегал додекафонистов: «...живущие композиторы, американские или европейские, не должны нападать друг на друга тогда, когда гораздо необходимее единство обеих групп; и неизвестно, не изгнали бы музыкальные экспериментаторы публику из концертных залов, если бы это дело [эксперимент] не поддерживалось некоторыми преуспевающими европейцами» (50)¹³.

Роковым для судьбы творчества Шёнберга оказался тот факт, что еще до изобретения им серии у Веберна за-

рождались сериальность. В произведениях Шёнберга проявлением этого принципа можно считать размещение серии у различных инструментов и, в частности, «взаимодополняющийся» тип серии, а также тембровое, «звуковое окрашивание мелодии». Однако тотальной, последовательной сериальности он не вводил, а ведь именно эта техника, «перешагнув» додекафонию, стала исходной точкой для всех авангардистов. Как и Шёнберг, авангардисты стремились найти теоретическую опору в традициях прошлого и доказать происхождение новейших систем от них. Между тем Шёнбергу они не могли простить, что он не сумел полностью оторваться от этого прошлого в самой сущности своего творчества и что из-за этого он не является по-настоящему современным, не принадлежит ни старому, ни новому. Критика авангардистов была направлена в основном на то, что Шёнберг не использовал до конца возможностей додекафонии, не предложил соответствующего ее законам нового типа организации всех средств музыкальной выразительности, до формы включительно, то есть с е р и а л и з а ц и и, начатой Веберном. Тенденция к противопоставлению Шёнберга и Веберна приобрела на Западе столь острый характер, что Т. Адорно неоднократно выступал в защиту Шёнберга (в специальной работе о Веберне и путях новой музыки).

Итак, Шёнберга критиковали прежде всего за непоследовательность. Еще раз обратимся к его собственным словам: «Предостерегаю Вас перед опасностями, скрывающимися в твердолобой реакции против романтизма. Старый романтизм умер, пусть долго живет новый! Сегодняшний композитор без какого-либо следа романтизма в своем сердце лишен чего-то существенно человеческого». И далее: «С другой стороны, музыка по существу состоит из мыслей. Бетховен называл себя “владельцем умов”. Нет смысла бранить новую музыку за то, что она содержит слишком много мыслей. Музыка без идей не может существовать, и люди, не желающие применить свой ум для понимания музыки, которая при первом прослушивании не может быть полностью осознана, попросту ленивы» (49).

За свою «непоследовательность» Шёнбергу пришлось поплатиться. Если он сам не нуждался в «окончательных выводах» из додекафонии, то рьяные последователи серийной техники столь часто указывали на его отступничество, что успели отравить ему жизнь. Особенно непримиримым оказался П. Булез, беспощадно расправлявшийся не только с шёнберговской додекафонией, но и яростно критиковавший систему его мышления, философские и эстетические воззрения. Показательно, что он называет Шёнберга реакционером именно за то, что было в его творчестве наиболее положительным: за содержательность и верность старым мастерам. С уничтожающим презрением Булез осуждает стремление к выразительности, экспрессионизм Шёнберга, приверженность традициям классицизма и романтизма¹⁴.

Однако не это главное. Поражают, прежде всего, собственные «романтические мучения» Шёнберга, приведшие к тому, что он так же горячо старался оправдать свое возвращение к тональности и отступничество от строгой додекафонии, как раньше необходимость перехода к ней. Наконец, в ряде последних произведений он создал своеобразный гибрид тональности и серийности. В этом — не что иное как выражение стремления к «старому доброму порядку», поиски органичной, логической связи с историей развития музыки и ее выразительных средств. И вот перед нами Шёнберг во всей парадоксальности своего гения — изобретатель серийной системы и в то же время убежденный традиционалист.

Убедительнее всего традиционность творчества Шёнберга подтверждает проверка временем: когда-то «революционные», встречаемые скандалами его опусы, сегодня (за немногими исключениями) кажутся менее новаторскими, чем, к примеру, самые известные произведения Бартока. Дело, очевидно, в том, что даже позднее творчество Шёнберга несет на себе печать корифеев начала века — Малера, Рegera, в то время как Барток подлежал влияниям, в частности экспрессионизма, лишь в ранний период творчества. [Не случайно для авангардистов только серий-

ная техника была тем новым, что они восприняли у Шёнберга. Из трех выдающихся представителей новой венской школы один Веберн пытался сделать из додекафонной техники эстетические выводы, опирающиеся на сугубо рационалистическое мышление. К счастью, сущность его музыки осталась эмоциональной. Шёнберг и Берг находились целиком во власти экспрессионизма и даже романтизма, только воплощали их принципы более или менее последовательно средствами додекафонной системы. В перспективе развития авангардизма XX в. творчество Шёнберга все более становится «классикой».

В настоящее время осуществлено полное издание его произведений. Дискография охватывает почти все опусы композитора, причем в разных исполнениях. К 100-летию Шёнберга в 1974 г. в Вене, куда был перевезен его прах, состоялся I Международный Шёнберговский конгресс с концертами, выставками, демонстрацией фильмов, докладами. Кстати, один лишь каталог выставки содержал 386 страниц.

Подобные мероприятия проводились и в других странах. Появились специальные издания книг и журналов, посвященные Шёнбергу. В Лос-Анджелесе был основан Институт его имени (потом этот Институт перебазировался в Вену). Что касается изобретенной Шёнбергом техники композиции, то, нужно признать, додекафония действительно внесла новый порядок в организацию звукового материала. Однако следует помнить, что сам Шёнберг порицал и высмеивал «псевдомодернистов», стоящих на полпути между тональной системой и чем-то «обостряющим» ее, твердил о ценности тональной системы и применимости ее в будущем.

Подчеркивая необходимость ознакомления публики с музыкой Шёнберга, Б. Асафьев писал в конце 1927 г.: «Шёнберг никогда не был безрассудным новатором из любви к новаторству. Он шел вперед, подчиняясь внутреннему влечению, но отдавал себе отчет в каждой технической детали» (1).

Последние опусы Шёнберга могут служить интересным примером органичного соединения достижений то-

нальности и серийности. Композитор в своем творчестве опроверг теоретически утверждаемую им ранее исключительность додекафонии и указал на пути возможного ее применения. Подобным образом трактуют серийность многие композиторы XX в., своеобразно сочетая додекафонию не только с мажоро-минорной системой, но и с народной ладовой основой.

Нет сомнения, что в наше время серийная техника уже миновала период своего господства и моды и заняла достойное место среди многих применяемых ныне композиционных систем. Поэтому безусловно необходимой и актуальной задачей является исполнение и углубленное изучение произведений Шёнберга, а также других представителей новых техник композиции, живших в первой половине XX в. Только такой путь предоставит возможность исчерпывающе и всесторонне осветить этот важный этап в истории музыки.

¹ Письмо швейцарскому меценату Рейнхарту от 9/VII 1923 г.

² Очевидно, приверженность Шёнберга классикам, в частности, Брамсу, дала повод Стравинскому (в «Диалогах» с Крафтом) причислить Шёнберга и его школу к неоклассикам. «И любопытно, — говорит он, — что музыка этой школы прочно базировалась на самых напыщенных и неприятных сочинениях Брамса» (7, с. 265).

Небезынтересно напомнить, что Р. Крафт был учеником Шёнберга до самой его смерти, издал антологию произведений композитора и 7 грам-пластинок его музыки под собственным управлением.

³ В «Диалогах» И. Стравинский констатирует: «Шёнберг... всегда был мастером инструментовки (можно было бы составить весьма полезную антологию образцов по технике инструментовки, взятых из его сочинений, от первой песни ор. 22 до оперы «С сегодня на завтра» со столь необычным использованием ударных, фортепиано и мандолины)...» (7, с. 234).

⁴ Письмо от 4/II 1929 г.

⁵ Письмо от декабря 1948 г.

⁶ Письмо Р. Колишу от 12/IV 1949 г.

⁷ См. журнал «Die Musik», № 5, 1930 г.

⁸ Письмо А. Веберну от 22/I 1931 г.

⁹ Newlin D. Secret tonality in Sch's Piano Concerto // Perspectives of new music. Toward the Schoenberg centenary. 1974. IV. Fall—Winter. P. 137.

¹⁰ Эйслер отмечал, что «Шёнберга как композитора нельзя рассматривать изолированно. Он принадлежит к группе великих мастеров в различных областях искусства, таких как Марсель Пруст, Франц Кафка, Джеймс Джойс, Пикассо. Вместе с этими мастерами он осуществил бунт против буржуазного комфорта, против обмана, надувательства 1905–1917 гг., против лживости буржуазной культуры» (29, S. 73).

¹¹ Письмо за октябрь 1934 г.

¹² Письмо от 16/IX 1949 г.

¹³ Письмо от 15/XI 1947 г.

¹⁴ Джоан Пейзер пишет в своей монографии о Булезе следующее: «...он буквально проглотил Шёнберга, и только когда его съел, смог совершенно отделиться от него...» (42, p. 262). Она вспоминает также, что «На протяжении зимы 1951–1952 гг. Булез написал Кейджу, что необходимо уничтожить культ Шёнберга» (p. 75). Но это оттолкнуло от него американских авангардистов — Бэббита, Пирла, Кирхнера, считавших себя последователями Шёнберга, в особенности его непосредственного ученика — Кейджа.

Впрочем, взгляды Булеза претерпели значительную эволюцию. Написав в 1952 г. уничтожающую статью «Шёнберг мертв!», он в последующие годы очень часто исполнял его произведения в разных странах, правда, признавал лишь творчество Шёнберга до 1925 г.



Литература

1. А с а ф ь е в Б. Шёнберг и его Gurre-Lieder // Критические статьи, очерки и рецензии. — М.; Л., 1967.
2. Д а в ы д о в Ю. Негативная диалектика «Негативной диалектики» Адорно // Сов. музыка. 1969. № 7, 8.
3. Густав Малер. Письма. Воспоминания. — М., 1965.
4. Д р у с к и н М. Берлин начала 30-х годов // Сов. музыка. 1970. № 2.
5. Д р у с к и н М. Из истории немецкой пролетарской песни // История и современность. — Л., 1970.
6. З о л т а й Д. Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно // Вопросы философии. 1968. № 3.
7. Игорь Стравинский. Диалоги. — Л., 1971.
8. К а р а т ы г и н В. Новейшие течения в западноевропейской музыке // Избранные статьи. — М.; Л., 1965.
9. К о н е н В. Этюды о музыкальном экспрессионизме // Этюды о зарубежной музыке. — М., 1968.
10. М а н н Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Собр. соч. Т. 9. — М., 1960.
11. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1969.
12. П а в л и ш и н С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. — Киев, 1980.
13. П а в л и ш и н С. «Місячний П'єро» А. Шёнберга. — Киев, 1972.
14. П а в л и ш и н С. Творчество А. Шёнберга 1899–1908 гг. // Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969.

15. Соллертинский И. Арнольд Шёнберг. — Л., 1934.
16. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки: 1-я треть XX в. — М., 1983.
17. Adorno Th.W. Philosophie der neuen Musik. — Frankfurt, 1949.
18. Arnold Schönberg in höchster Verehrung. — München, 1912.
19. Arnold Schönberg. Zum fünfzigsten Geburtstage 13 September 1924 // Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. — Wien, 1924.
20. Beiträge zur Musikwissenschaft. — 1974, H. 2, 4.
21. Bekker P. «Erwartung». Arnold Schönberg. Zum fünfzigsten Geburtstage // Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. — Wien 1924.
22. Berg A. Ecrits (choisis, traduits et commentés par Henri Pousseur). — Monaco, 1957.
23. P. Boulez. Orientations. Collected writings. — Cambridge, Mass., 1986.
24. Butting M. Musikgeschichte, die ich miterlebte. — Berlin, 1955.
25. Donald M. Mac. Schoenberg. — London, 1976.
26. Eisler H. Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionskämpfer. Zum fünfzigsten Geburtstage // Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. — Wien, 1924.
27. Eisler H. Eine Auswahl von Reden und Aufsätze. Arnold Schönberg. — Lpz., 1961.
28. Eisler H. Musik und Politik. Schriften 1924–1948. — Lpz., 1973.
29. Eisler H. Musik und Politik. Schriften 1948–1962. — Lpz., 1982.
30. Hanns Eisler über Schönberg // Sonderheft der Zeitschrift «Sinn und Form», 1964.
31. Heinitz W. Die Sprechbewegungen in Schönbergs «Pierrot Lunaire Vox». — 1925. I, 1–3.

32. Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition. — Wien; Zürich; London, 1958.
33. Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler.
34. Keller H. Three Half-Truths // Music and Musicians. June. 1969.
35. Křenek E. Composition mit Twelve Tones // Style and Idea. 1950.
36. Křenek E. Über Neue Musik. — Wien, 1937.
37. Leibowitz R. L'évolution de la musique de Bach a Schönberg. — Paris.
38. Melichar A. Schönberg und die Folgen. — Wien, 1960.
39. Newlin D. Bruckner, Mahler, Schönberg. — Wien, 1954.
40. Newlin D. The Schönberg-Nachod Collection // Musical Quarterly. 1968.
41. Nono L. Uwagi o współczesnym teatrze muzycznym. — Ruch muzyczny. 1962. № 7.
42. Peyser J. Boulez. — N.Y.; London, 1976.
43. Rognoni L. La scuola musicale di Vienna. — Torino, 1974.
44. Rufer J. Schoenberg — Yesterday, today and tomorrow // Perspectives of new music. Fall-Winter, 1977.
45. Rufer J. Das Werk A. Schönbergs. — Kassel etc., 1959.
46. Saint-Saëns C. Harmonie et mélodie. — Paris, 1885.
- 46^a. Saint-Saëns par lui même. — Paris.
47. Schnebel D. Disziplinierte Anarchie — Gegen seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg // Herausforderung Schönberg / Hrsg. v. U. Dibelius. — München, 1974.
48. Schneider F. Arnold Schönberg. Versuch einer musikgeschichtlichen Positionsbestimmung // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1974. H. 2.
49. Schoenberg A. Articles / Ed. by M. Armitage. — N. Y., 1937.
50. Schönberg A. Ausgewählte Briefe / Hrsg. v. E. Stein. — Mainz, 1958.

51. Schönberg A. Berliner Tagebuch. — Frankfurt a. Main, 1974.
52. Schönberg A. Fundamentals of musical composition. — N.Y., 1967.
53. Schönberg A. Harmonielehre. — Wien, 1922.
54. Schönberg A. Meine künstlerische Entwicklung // Österreichische Musikzeitschrift. 1969. H. 5–6.
55. Schönberg A. Pražska řeč o Gustavu Mahlerovi // Hudební Rozhledy. 1970. № 1.
56. Schönberg A. Schöpferische Konfessionen. — Zürich, 1964.
57. Schönberg A. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. — Frankfurt a. Main, 1976.
58. Schoenberg A. Structural functions of harmony. — N. Y., 1969.
59. Schoenberg A. Theory of harmony. — N. Y., 1948.
60. Schönberg A. Zur Kompositionslehre // Die Musik. 1931. Mai.
61. Stein E. Neue Formprinzipien // Sonderheft des Musikblätter des Anbruch. — Wien, 1924. Aug.–Sept.
62. Stephan R. Schönberg als Symphoniker // Österreichische Musikzeitschrift. 1974. H. 4–5.
63. Stuckenschmidt H. H. Arnold Schönberg. — Zürich; Freiburg, 1951. 2-e изд. — 1957.
64. Stuckenschmidt H. H. Oper in dieser Zeit. — Friedrich Verlag, 1964.
65. Stuckenschmidt H. H. Schönberg. — Zürich, 1974.
66. Szmolyan W. Schönberg in Mödling // Österreichische Musikzeitschrift. 1974. H. 4–5.
67. Webern A. Der Weg zur Neuen Musik. — Wien, 1960.
68. Wellesz E. Arnold Schönberg. — London, 1928.
69. Wellesz E. The origins of Schönberg's twelve-tone system. — Washington, 1958.



Список произведений А. Шёнберга

- 1897 — Струнный квартет D-dur
- 1897/98 — 2 песни для мужского хора *op. 1*
- 1899 — Песни для голоса и фортепиано *op. 2*
- 1899 — Струнный секстет «Просветленная ночь» (по Р. Демелю) *op. 4*
- 1899/03 — 6 песен *op. 3*
- 1900/11 — «Песни Гурре» для 5 солистов, речитатора, смешанных хоров и оркестра
- 1902/03 — «Пеллеас и Мелизанда», симфоническая поэма (по М. Метерлинку) *op. 5*
- 1903/05 — 6 песен для голоса и оркестра *op. 8*
- 1904 — 8 песен *op. 6*
- 1905 — Первый струнный квартет d-moll *op. 7*
- 1906 — Камерная симфония для 15 инструментов (№ 1) *op. 9*
- 1907 — 2 баллады *op. 12*
— «Мир на земле» для смешанного хора на сл. К.Ф. Майера *op. 13*
- 1907/08 — 2 песни *op. 14*
— Второй струнный квартет fis-moll *op. 10*
- 1908/09 — 15 стихотворений из «Книги всяких садов» С. Герге *op. 15*
- 1909 — 3 фортепианных пьесы *op. 11*
— 5 оркестровых пьес *op. 16*
— «Ожидание», монодрама *op. 17*

- 1910 — 3 маленькие пьесы для камерного оркестра
- 1911 — 6 маленьких фортепианных пьес *op. 19*
— «Побеги сердца» по М. Метерлинку для сопрано, челесты, фисгармонии и арфы *op. 20*
- 1912 — «Лунный Пьеро», трижды семь стихотворений (мелодрамы) по А. Жиро для «Sprechstimme», фортепиано, флейты, кларнета, скрипки и виолончели *op. 21*
- 1910/13 — «Счастливая рука», драма с музыкой *op. 18*
- 1913/16 — 4 оркестровые песни *op. 22*
- 1915/17 — Текст к оратории «Лестница Иакова»
- 1920/23 — 5 фортепианных пьес *op. 23*
- 1921/23 — Сюита для фортепиано *op. 25*
- 1923 — Серенада для баритона, кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты и виолончели *op. 24*
- 1923/24 — Квинтет для духовых *op. 26*
- 1925 — Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных *op. 29*
- 1926 — 4 пьесы для смешанного хора *op. 27*
— «3 сатиры» для смешанного хора *op. 28*
- 1927 — Третий струнный квартет *op. 30*
- 1926/27 — «Библейский путь», драма
- 1926/28 — Вариации для оркестра *op. 31*
- 1928 — Пьеса для фортепиано *op. 33^a*
- 1928/29 — «С сегодня на завтра», одноактная опера, либретто М. Блонда *op. 32*
- 1929/30 — Музыкальное сопровождение к киносцене *op. 34*
— 6 пьес для мужского хора *op. 35*
- 1931 — Пьеса для фортепиано *op. 33^b*
- 1930/32 — «Моисей и Аарон», опера, музыка и либретто, 1-е и 2-е действия
- 1933 — 3 песни для низкого голоса *op. 48*

- 1934 — Сюита для струнного оркестра G-dur
- 1936 — Четвертый струнный квартет *op. 37*
— Концерт для скрипки *op. 36*
- 1938 — «Кол Нидре» для чтеца, хора и малого оркестра *op. 39*
- 1939 — Камерная симфония № 2 *op. 38*
- 1940 — Вариации на речитатив для органа d-moll *op. 40*
- 1942 — «Ода Наполеону Бонапарту» (по Дж. Байрону) для чтеца, фортепиано и струнного квартета *op. 41^a*, редакция для струнного оркестра *op. 43^b*
— Концерт для фортепиано *op. 42*
- 1944 — Тема и вариации для духового оркестра g-moll *op. 43^a*, редакция для большого симфонического оркестра *op. 43^b*
- 1945 — Прелюдия для оркестра с хором *op. 44*
- 1946 — Трио для скрипки, альта и виолончели *op. 45*
- 1947 — «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра *op. 46*
- 1948 — Три народных песни для смешанного хора а cappella *op. 49*
- 1949 — Фантазия для скрипки и фортепиано *op. 47*
— «Трижды 1000 лет» для смешанного хора а cappella
- 1950 — «De profundis» (псалом 130) для 6-голосного хора а cappella *op. 50^b*
— «Современный псалом» для чтеца, хора и оркестра (неоконч.) *op. 50^c*
- 1950/51 — Тексты к «Современным псалмам»

Обработки

- 1922 — 2 хоральные прелюдии И.С. Баха: «Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist»; «Schmücke Dich, o liebe Seele», — обр. для большого симфонического оркестра
- 1928 — Прелюдия и фуга Es-dur И.С. Баха, обр. для большого симфонического оркестра

- 1932 — Концерт для чембало М.Г. Монна, обр. для виолончели с оркестром
- 1933 — Концерто гротто Генделя ор. 6 № 7, обр. для струнного квартета и оркестра
- 1937/38 — Фортепианный квартет g-moll Брамса, обр. для оркестра

Теоретические работы

- 1910/11 — «Учение о гармонии» (новая редакция 1921/22)
- 1942 — «Образцы для начинающих сочинение» (учебник)
— «Предварительные упражнения в контрапункте»
- 1947/48 — «Структурные функции гармонии»
- 1948 — «Основы музыкального сочинения»
- 1947/50 — «Стиль и идея» (очерки)



Арнольд Шёнберг, 1911 г.



На открытии Дома-музея Арнольда Шёнберга в Мёдлинге 6 июня 1974 г. Слева направо: Нуриа Ноно-Шёнберг (дочь композитора), Вальтер Смойан, Лоренс Шёнберг, Рональд Шёнберг (сыновья композитора), Маурицио Поллини.



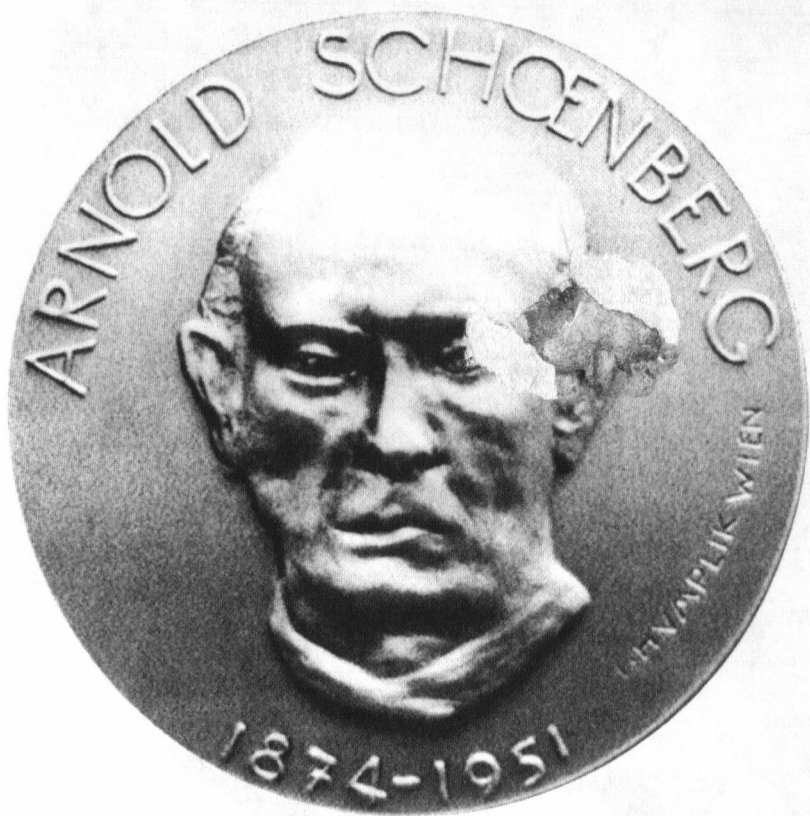
Арнольд Шёнберг, 1927 г.



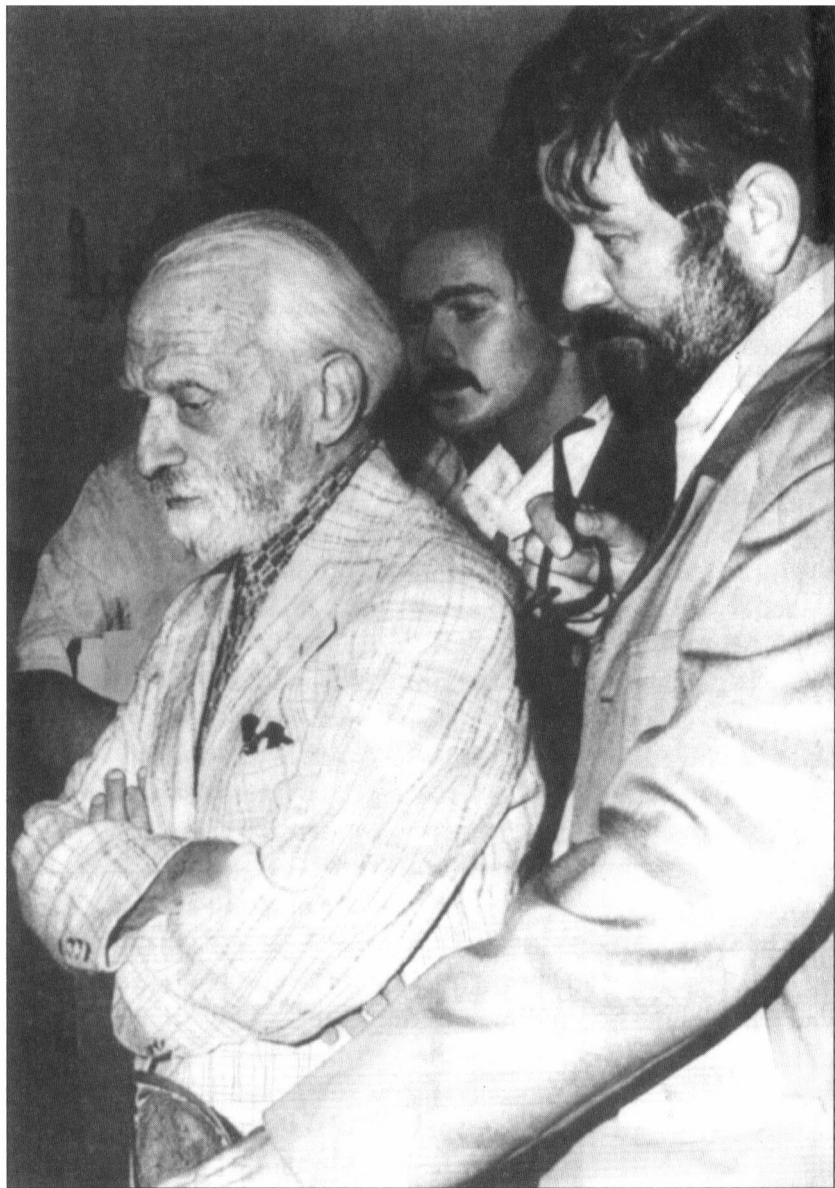
Дом Арнольда Шёнберга в Мёдлинге (Австрия),
Бернхардгассе, 6.



Корректурa рукописи Концерта для скрипки с оркестром оп. 36.



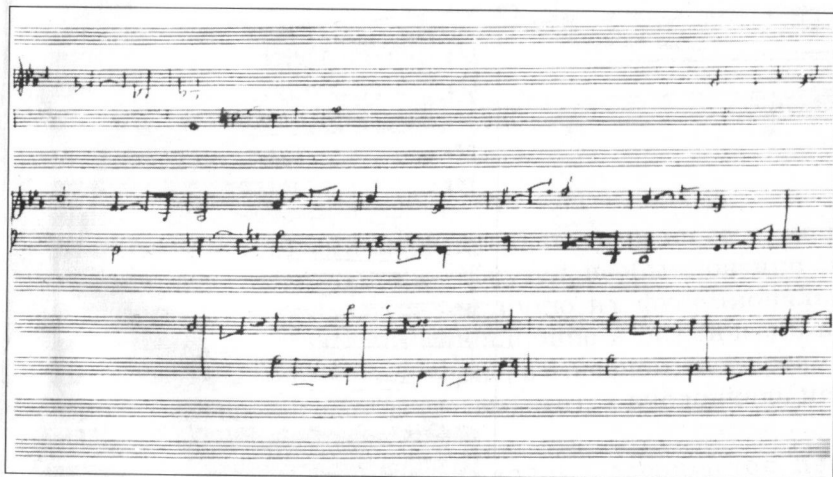
Медаль имени Арнольда Шёнберга.



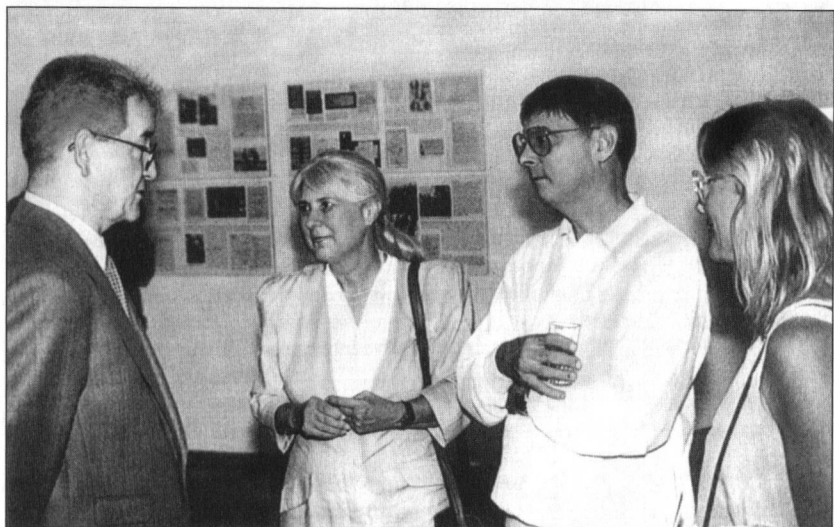
Рудольф Штефан (справа) и Рудольф Колиш
на летних Курсах интерпретации музыки Шёнберга
(1974 - 1977) в Мёдлинге.



Эрнст Кшенек со своей женой Глэдис в доме Шёнберга в Мёдлинге.



Канон на мотив из оркестрового вступления к «Песням Гурре», написанный Шёнбергом предположительно в 1932 - 1933 гг.



Нуриа Ноно-Шёнберг и ее брат Лоренс (справа)
на открытии выставки, посвященной жизни и творчеству
Шёнберга, в Историческом музее в Вене.



Гавот и мюзетт
для струнного оркестра
(в старом стиле),
1897 г.



Содержание

Введение. АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА	5
---	----------

Глава 1. ЛИЧНОСТЬ АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА. ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ	9
--	----------

Литературное творчество — 10. Общественные и философские воззрения — 12. Учитель и ученики — 21. Отношение к другим музыкантам — 24. Poleмика вокруг «Доктора Фаустуса» — 31. Соотношение текста и музыки — 35. Литературные симпатии — 38. А. Шёнберг и Т. Адорно — 41. Музыкально-эстетические работы — 44. Отношение к собственному творчеству — 49. Примечания — 64.

Глава 2. ТОНАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1899—1908)	67
---	-----------

Философские течения в Австрии и Германии на рубеже XIX—XX вв. — 68. Изобразительное искусство, театр и литература — 71. Музыкальная жизнь Австрии и Германии — 78. Начало творческого пути — 82. Квартет D-dur, секстет «Просветленная ночь» — 92. Первый квартет op. 7 — 95. Симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» — 96. Оратория «Песни Гурре» — 103. Камерная симфония № 1 — 108. Хор «Мир на земле» — 113. Второй квартет op. 10 — 114. Примечания — 120.

Глава 3. АТОНАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1909—1923)	123
--	------------

Кризис искусства в годы первой мировой войны — 124. Философско-эстетические воззрения Шёнберга — 126. Экспрессионизм в литературе и искусстве — 133. Влияние эстетики экспрессионизма на мировоззрение Шёнберга — 142. Живописное творчество Шёнберга и его современников — 146. Музыкальная жизнь Германии и Австрии — 155. Экспрессионизм в музыке — 157. Поиски новых путей — 164. Учение о гармонии — 173. Теоретическое обоснование атональности — 178. Три фортепианные пьесы op. 11. — 185. Шесть маленьких фортепианных пьес op. 19 — 187. «15 стихотворений» из «Книги висячих садов» — 189. Пять пьес для оркестра op. 16 — 193. Монодрама «Ожидание» — 198. Драма с

музыкой «Счастливая рука» — 204. Мелодрама «Лунный Пьеро» — 213. Четыре оркестровые песни ор. 22 — 246. Ора-
тория «Лестница Иакова» — 248. Примечания — 251.

Глава 4. ДОДЕКАФОННЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА (1923–1951) 255

Политическая и культурная жизнь Германии в 20–30 гг. XX в. — 255. Работа в Берлине. Международное при-
знание А. Шёнберга — 275. Политическая и культурная си-
туация в Германии после 1933 г. — 279. Эмиграция — 285.
Творческие итоги — 301. Теоретическое обоснование додека-
фонии — 308. Общая характеристика сочинений — 327. Пять
фортепианных пьес ор. 23 — 328. Фортепианная сюита
ор. 25 — 329. Серенада ор. 24 — 331. Квнтет ор. 26. — 341.
Сюита ор. 29. — 350. «Три сатиры» ор. 28 — 356. Третий
квартет ор. 30 — 363. Вариации для оркестра ор. 31 — 365.
Опера «С сегодня на завтра» — 373. Музыкальное сопровожде-
ние к киносцене — 376. Пьеса для фортепиано ор. 33* — 379.
Опера «Моисей и Аарон» — 380. Тональные сочинения — 401.
Концерт для скрипки с оркестром — 407. Концерт для фор-
тепиано с оркестром — 410. Четвертый квартет ор. 37 — 412.
«Ода Наполеону Бонапарту» — 416. Трио для скрипки, альта
и виолончели ор. 45 — 419. Фантазия для скрипки и фортепи-
ано ор. 47 — 420. Кантата «Уцелевший из Варшавы» — 422.
«Современный псалом» — 424. Примечания — 427.

Заключениe. ЧЕРТЫ СТИЛЯ И ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА ... 433

Литература 468

Список произведений А. Шёнберга 472

Книжное издание

Стефания Павлишин

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

Монография

Редактор И. Лебедева

Худож. редактор М. Каширин

Техн. редактор О. Кузнецова

Корректоры: Г. Кириченко, А. Пименова

Компьютерная верстка И. Лебедева

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60х90¹/₁₆. Печ. л. 30,5.

Уч.-изд. л. 33,55. Изд. № 10436.

Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"

103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

