

The background of the entire image is a complex, layered composition. At the top, a woman with dark hair, wearing a black and gold headscarf and a patterned dress, is depicted in profile. Below her, the background is filled with a dense pattern of brown, swirling lines that resemble stylized clouds or smoke. Interspersed among these spirals are small, stylized eyes and other geometric motifs. In the lower half of the image, there is a large, colorful collage of triangles in various shades of brown, blue, green, and yellow, some of which also contain the spiral pattern. The overall style is reminiscent of early 20th-century modernist or expressionist art.

Н. Дегтярева

**Оперы Франца Шрекера
и модерн в музыкальном
театре Австрии и Германии**

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-
Корсакова

Наталья ДЕГТЯРЕВА

**ОПЕРЫ ФРАНЦА ШРЕКЕРА И МОДЕРН
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ АВСТРИИ И
ГЕРМАНИИ**

**Санкт-Петербург
2010**



Franz Schreker

Н. И. Дегтярева

Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии.
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова.
Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического ун-та, 2010. - 367, [1] с.: ил., нот.; 20 см.

Книга Н.И.Дегтяревой «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» представляет собой фундаментальное исследование, посвященное не слишком известному в России музыкальному феномену. Впервые в отечественном музыкознании оперы Шрекера изучаются как самостоятельное культурно-историческое и национальное явление — со своей поэтикой и стилистической эволюцией, с определенными жанровыми разновидностями и семантическими пластами.

Исследование носит принципиально многоаспектный характер. Оперное наследие Шрекера рассматривается в книге в рамках новой парадигмы мышления, которая опирается как на научные достижения музыкознания, так и литературоведения, философии, эстетики, искусствознания. Выход за пределы музыкального искусства и нахождение смысловых параллелей в родственных художественных сферах свидетельствуют о глубине и оригинальности мышления автора, обнаруживающего общие эстетические и духовные первоосновы художественных процессов. Творчество Шрекера освещается в монографическом, иконографическом, жанрово-стилевом и историко-хронологическом аспектах.

ISBN 978-5-7422-2775-5

Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. Модерн и австро-немецкая опера: идеи и символы времени.....	24
• <i>Жизнь-юность-красота</i> и ницшеанские превращения «вечно женственного».....	25
• Стилизация. Сюжетные мотивы австро-немецкой оперы и иконография модерна.....	37
• Феномены стиля. Декоративность и музыкальный орнамент.....	55
• Проблема модерна и творческая эволюция Шрекера.....	72
ГЛАВА II. «Дальний звон» в контексте эволюции оперного творчества Шрекера.....	81
ГЛАВА III. Метаморфозы оперы-сказки в пространстве модерна.....	125
«Игрушка и принцесса».....	126
«Кладоискатель».....	160
ГЛАВА IV. Реминисценции романтической оперной эстетики: исторические сюжеты в зеркале модерна.....	199
«Отмеченные».....	199
«Иррелое».....	249
ГЛАВА V. Поздний период творчества: «преодоление» модерна.....	269
«Поющий черт».....	277
«Гентский кузнец».....	284
«Христофор или “Видение оперы”».....	292
Заключение.....	343
Библиография.....	349

Нотные примеры.....	381
Приложение I. Список опер Шрекера.....	414
Приложение II. Перевод статей и литературных текстов Ф. Шрекера.....	416
II.1. Мой портрет.....	416
II.2. О возникновении моих оперных либретто.....	416
II.3. Предварительные замечания автора к сказке об Игрушке и Принцессе.....	417
II.4. Сон Парня в хижине мастера Флориана.....	419
II.5. Предисловие к «Христофору».....	421
II.6. «Христофор». Примечание для режиссера и дирижера.....	423
Приложение III. О ленинградской постановке «Дального звона» (по материалам отечественной прессы 1920-х годов).....	424

Введение

Тема диссертации предполагает тесное взаимодействие двух основных ракурсов исследования. Первый из них связан с комплексным эстетико-стилевым изучением оперного творчества Франца Шрекера (1878–1934), вопросов его творческой эволюции, а также особенностей исторической судьбы его наследия, типичных для ряда художников XX века и требующих широкого социокультурного осмысления.

В настоящее время музыка Шрекера в нашей стране практически не звучит. Иначе обстояло дело в середине 1920-х годов, в особенности после того, как Ленинградский Академический театр оперы и балета (Мариинский) принял к постановке его оперу «Дальний звон»¹. На протяжении длительного репетиционного периода (5 месяцев) премьера неоднократно анонсировалась и ожидалась с большим нетерпением. Постановка оперы вызвала многочисленные отклики – статьи, дискуссию в прессе, диспут в Центральном доме работников искусств. В подготовке «Дальнего звона» участвовали лучшие музыкально-театральные силы Ленинграда. Музыкальным руководителем спектакля был В. Дранишников, в 1925 году ставший главным дирижером театра. Постановку осуществил С. Радлов – известный драматический режиссер, в свое время прошедший через студию В. Мейерхольда. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам В. Дмитриева, ученика К. Петрова-Водкина. В главных ролях выступали В. Павловская, находившаяся тогда на вершине своей карьеры, и Н. Печковский – ведущий солист театра с 1924 года. К премьере был приурочен выпуск брошюры о «Дальнем звоне» со статьями И. Глебова, С. Гинзбурга и С. Радлова.

В октябре 1925 года по приглашению дирекции Академических театров в Ленинград приехал Франц Шрекер. По условиям контракта он должен был дирижировать двумя исполнениями «Дальнего звона», но

¹ Первое исполнение состоялось 9 мая 1925 года.

«ввиду исключительного успеха» – как сообщает журнал «Рабочий и театр» – «Управление Гос[ударственных] Ак[адемических] Театров предложило автору оперы Ф. Шрекеру продирижировать еще одним спектаклем» [118, 16].

«Исключительный успех» вызвал к жизни волну интереса. Появились проекты постановок «Дальнего звона» в Москве, в Большом театре и «Отмеченных» в Ленинграде. Замыслам этим, к сожалению, не суждено было осуществиться, и ленинградский спектакль оказался не только первым, но и единственным опытом обращения русской музыкальной сцены к творчеству Шрекера.

В истории же европейской музыкальной жизни его судьба изобилует неожиданными поворотами. В 1910–20-е годы Шрекер пользовался славой одного из ведущих австро-немецких оперных композиторов. Его музыкально-театральное творчество, выросшее на культурной почве Вены рубежа XIX–XX веков, особое распространение приобрело в Германии периода Веймарской республики. Можно почти без преувеличения сказать, что произведения Шрекера составляли в эти годы одну из основ немецкого оперного репертуара². Они также ставились на сценах европейских столиц (Вена, Берн, Стокгольм, Прага), были в репертуаре крупнейших дирижеров – Б. Вальтера, О. Клемперера, В. Фуртвенглера, Л. Блеха, Э. Клайбера. Ситуация коренным образом изменяется на рубеже 1920–30-х годов, и не в последнюю очередь по причинам политического характера. В поздние годы жизни художнику суждено было пережить драму забвения, творческой и социальной изоляции.

К середине XX века и музыка, и само имя Франца Шрекера были прочно забыты. Но после 100-летия со дня рождения композитора в

² Существует любопытная статистика: в период до 1921 года состоялось в общей сложности 250 представлений трех самых популярных опер Шрекера («Дальний звон», «Отмеченные», «Кладоискатель»), только в сезоне 1920/21 года их было свыше 150; в течение 1927 года «Кладоискатель» шел на пятидесяти немецких сценах, «Дальний звон» – на двадцати пяти, «Отмеченные» – на восемнадцати.

Европе началось что-то вроде шрекеровского ренессанса. На протяжении двух десятилетий конца XX и первых лет XXI века на крупных европейских сценах были поставлены все его оперы³. Возвращение творчества Шрекера в европейский художественный контекст резонирует более общим процессам, ибо современная культура заново открывает те направления и фигуры музыки XX века, которые в ходе истории оказались в тени более ярких явлений либо по каким-то причинам были надолго исключены из живой музыкальной практики. Среди австрийских и немецких современников композитора в этой связи можно назвать А. Цемлинского, Э. В. Корнгольда, Г. Пфицнера, Э. Кренека.

Второй ракурс исследования предполагает широкое и разностороннее изучение историко-культурного и собственно художественного контекста, в котором формируется и развивается оперное творчество Шрекера. Оперы Шрекера были созданы в течение тридцати лет, с 1902 по 1932 годы. В истории музыки прошлого столетия этот период отмечен особенно сложной динамикой стилевых отношений, которая характеризуется не внутренним единством и связностью, а противоречиями и конфликтами (как справедливо замечает К. Дальхаус [197, 10]). На протяжении нескольких десятилетий, притягиваясь и

³ Из последних постановок выборочно можно назвать следующие: «*Дальний звон*» – Венеция, 1984, дир. Г. Ферро, реж. Дж. Марини; Брюссель, 1988, дир. И. Метцмахер, реж. Й. Шааф/Дж. Мортиер; Вена, Staatsoper, 1991, дир. Г. Альбрехт, реж. Й. Флимм; «*Игрушка и Принцесса*» – Киль, 2003, дир. У. Виндфур, реж. К. Хармс; «*Отмеченные*» – Франкфурт-на-Майне, 1979, дир. М. Гилен, реж. Х. Нойенфельс; Цюрих, 1992, дир. Э. Инбал, реж. Дж. Миллер; Штутгарт, 2002, дир. Л. Загрошек, реж. М. Кушей; Зальцбург, Festspiele 2005, дир. К. Нагано, реж. Н. Ленхофф; «*Кладовискатель*» – Гамбург, 1989, дир. Г. Альбрехт, реж. Г. Кремер; Франкфурт/Майн, 2002, дир. Й. Альбер, реж. Д. Альден; «*Иррелое*» – Вена, Volksoper, 2004, дир. Д. Бернет, реж. О. Тамбоси; «*Христофор или "Видение оперы"*» – Фрайбург, 1978, дир. К. Вайзе, реж. У. Мельхингер; Киль, 2002, дир. У. Виндфур, реж. К. Хармс; «*Гентский кузнец*» – Берлин, Staatsoper, 1981, дир. Р. Ройтер, реж. Э. Фишер. Можно упомянуть также концертные исполнения «*Дальнего звона*» (Токио, 2002, дир. К. Оно; Нью-Йорк, 2007, дир. Л. Ботстайн), «*Отмеченных*» (Амстердам, 1990, дир. Э. де Ваарт; Париж, 2002, дир. А. Жордан).

отталкиваясь, сменяя друг друга и существуя одновременно, развивались поздний романтизм, импрессионизм, натурализм, экспрессионизм, а в годы после первой мировой войны – неоклассицизм, неофольклоризм и целый ряд течений «урбанистического» характера, связанных с поиском «новой простоты», новой объективности, «новой деловитости» (*Neue Sachlichkeit*). Творчество Шрекера, не принадлежа полностью ни к одному из направлений, соприкасается в той или иной степени почти с каждым из них. Пытаясь найти некую равнодействующую в точке приложения этих сил, мы приходим к определению «модерн», охватывающему в своем содержании проблему диалога со многими из указанных явлений. Попутно отметим, что новое обращение к наследию Шрекера, Цемлинского, Корнгольда происходит в наши дни на фоне бурной вспышки интереса к художественным идеям модерна. В последние десятилетия XX века этот интерес приобретает характер устойчивой тенденции.

Модерн, почти одновременно заявивший о себе в культуре большинства стран Европы и США, стал одним из ведущих художественных направлений на рубеже XIX–XX веков. Зародившись на почве декоративно-прикладного и изобразительного искусства, он вовлек в свою орбиту практически все области художественного творчества, что дает основания считать его одним из «больших стилей» в истории искусства. Становление модерна в живописи, архитектуре, прикладных искусствах вызвало к жизни обширную литературу, мощную научную традицию, начало которой было положено в последние десятилетия XIX века самими художниками, творцами стиля. Литературный модерн привлекает активное внимание исследователей почти столетие спустя, в 60-е годы XX века. В музыковедении явления модерна зачастую рассматриваются в контексте других стилевых направлений. Тем самым, уже на уровне определений они изымаются из общей картины европейского искусства. Вместе с тем, черты этого стиля

обнаруживаются в музыке разных национальных школ, в произведениях многих художников. Не следует ли сместить акценты и попытаться синхронизировать историко-стилевые взаимосвязи, вписав музыкальный модерн в панораму художественного мышления эпохи? Представляется, что вопросы эти давно назрели и настоятельно требуют разрешения. Что же касается их сегодняшней востребованности, то она во многом обусловлена связью с современной историко-культурной ситуацией, с течением постмодернизма, в котором парадоксальным образом воспроизводятся многие черты модерна.

Феномен модерна в живописи, архитектуре, прикладных искусствах, представлен в огромном количестве работ, обстоятельно изучен в разных аспектах. В ряду фундаментальных зарубежных исследований можно выделить монографии Р. Шмутцлера [275], Х. Хофштеттера [241], Р. Хамана и Й. Херманда [226], Г. Фар-Беккер [146], в которых возникает целостная картина стиля. Модерн в них рассматривается то как одно из течений, характеризующих «эстетико-декоративную фазу» в развитии художественного мышления (Р. Хаман и Й. Херманд), то как генеральное стилевое направление в европейском изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков (позиция большинства исследователей). В отечественном искусствознании обширным охватом материала и глубиной его изучения отмечены работы Д. Сарабьянова (фундаментальные проблемы стиля) [125], Е. Кириченко (архитектура) [69], Г. Стернина (изобразительное искусство) [132, 133]. В работах искусствоведов подробно исследуются история, эстетика и теория модерна, его истоки и перспективы, вызревание в нем тенденций искусства XX века, связи с философскими течениями, вопросы периодизации, развития национальных школ, художественные принципы, проблемы языка и формы. В искусствоведческой историографии модерна, выявляющей категории стиля, общие для разных видов искусства, сложились традиции научного

осмысления, которые могут быть плодотворными и для изучения музыкальных явлений.

Литературоведение, хотя и с некоторым запозданием, также накопило значительный опыт в осмыслении темы «модерн и слово». Здесь в первую очередь необходимо назвать работы немецких исследователей – Й. Херманда [235, 236], В. Леннига [258], Ф. Клотца [250], Д. Йоста [246], появившиеся в середине XX века. Их проблематика близка искусствоведческим публикациям, но обрисовывает и круг специфических вопросов. Одним из ключевых становится вопрос о правомерности применения термина «югендстиль» (принятое в немецком искусствознании обозначение стиля модерн) к литературным явлениям. Обнаруживая в творчестве Ст. Георге, Р.М. Рильке, Г. фон Гофмансталя, Р. Демеля, Т. Манна, О. Уайльда и целого ряда других авторов стилистические черты, близкие иконографии и выразительному языку живописного модерна, исследователи расширяют содержание термина, но вопрос о границах и критериях оценки модерна в литературе вызывает дискуссии и в более поздних публикациях. Вместе с тем, «литературный модерн» в настоящее время выступает в качестве состоявшейся и подробно разработанной научной категории. Свидетельством тому является все возрастающий интерес к проблеме, множасьее количество работ. Из последних публикаций назовем содержательные монографии О. Ковалевой [71] и У. Перси [114], отличающиеся культурологическим подходом к явлению.

Музыкальная проекция модерна изучена в значительно меньшей степени. В зарубежной литературе исследования обобщающего плана представлены монографией Х. Холландера «Музыка и югендстиль» [242], двумя сборниками статей – «Ар нуво, югендстиль и музыка» [178] и «Ар нуво, югендстиль и музыка начала XX века» [177], которые могут быть расценены как опыт коллективной монографии (среди авторов – К. Дальхаус, Р. Штефан, Г. Данузер, Г. Нойвирт, Х. Вебер,

К. Кропфингер, Р. Бринкман, Ф. Носке и др.). Названными работами и немногочисленными статьями, в которых затрагиваются вопросы проявления нового стиля в творчестве отдельных художников, почти исчерпывается список публикаций, специально посвященных этой проблеме. В существующих исследованиях предпринимаются попытки определения круга композиторских имен, выработки методологии, отвечающей художественной природе модерна. География музыкального модерна в зарубежном музыкознании охватывает многие европейские культуры. Среди композиторов, музыка которых в той или иной степени соприкасается с этим направлением, в литературе фигурируют К. Дебюсси, И. Стравинский, А. Скрябин, Г. Малер, Р. Штраус, А. Шёнберг, Ф. Шрекер, Ф. Дилиус, С. Скотт, Г. Холст, Я. Сибелиус и др. Основой метода исследования становится принцип соответствий между явлениями разных видов искусства. Поиск аналогий, во многом опирающийся на результаты историографии изобразительно-пластического модерна, ведется в широком диапазоне художественных идей и выразительных приемов. В поле зрения ученых находятся краеугольные проблемы стиля модерн: культ линии, соотношение рельефа и фона, орнамент, проблема синтеза искусств, историко-художественный контекст (взаимоотношения с символизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом). Но единой позиции в оценке явления не возникает: решения авторов отмечены плюрализмом, а намеченные исследовательские перспективы не снимают многих вопросов.

Тема «модерн и музыка», с характерными для нее проблемами музыкальной атрибуции модерна, определения его общих свойств и специфики их проявления в национальных музыкальных культурах и творчестве разных художников в последние годы приобретает актуальность в отечественном музыкознании. В работах Т. Левоу [82], Л. Серебряковой [127], Л. Михайленко [102] поднимается вопрос о

русском музыкальном модерне, рассматриваются его черты в произведениях композиторов начала XX века. И. Скворцова на материале русской музыки предпринимает попытку создания целостной картины стиля (генезис, хронология, эволюция, эстетика и т.д.) [128]. Ю. Агишева на примере творчества Макса Регера и Франца Шрекера исследует его музыкально-теоретические аспекты (стилеобразующие факторы: звук, гармония; архитектоника) [1]. Б. Егорова [50] и Е. Кривицкая [76] выявляют широкую панораму связей французской музыки с литературой и живописью эпохи модерна.

Однако модерн еще не обрел в музыкально-исторической науке статуса самостоятельного направления, сопоставимого с другими стилевыми тенденциями европейской музыки. Одна из причин этого видится в его недостаточной изученности, но существенные основания коренятся и в объективной сложности явления.

Модерн склонен к стилизации, парафразе, аллюзиям, а то и прямым цитатам. Интертекстуальная направленность, один из принципов постмодернистского диалога, формируется уже в его художественном пространстве. При этом объекты, интерпретируемые в одном и том же тексте, могут принадлежать к различным историческим эпохам и разным культурным традициям, что порождает множественность ассоциаций и наложение смыслов. О многозначности, как о коренном свойстве модерна приходится говорить каждому исследователю. Разночтения, как известно, начинаются уже с наименований стиля. В Англии его называли *Modern Style*, во Франции и Бельгии – *L'Art Nouveau*, в Италии – *Stile Liberty* (по фамилии владельца торгового дома, распространявшего художественную и декоративно-прикладную продукцию модерна), в Германии – *Jugendstil* (по имени журнала «*Jugend*» – «Юность», который выходил в Мюнхене с 1896 года), в Австрии – *Sezessionstil* (по названию объединений художников), в России – *стиль модерн* или просто *модерн* и т.д.

Существуют разные, подчас диаметрально противоположные точки зрения относительно эстетики, художественных границ модерна, его взаимоотношений с другими направлениями (поздний романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм и т.д.). Значительную сложность представляет выработка единых критериев принадлежности к стилю, поскольку формы художественного самоопределения модерна весьма разнятся не только в его национальных проявлениях и в разных видах искусства, но и внутри одной национальной школы и в рамках одного вида (будь то живопись, прикладное искусство, архитектура и т.д.), а также в творчестве разных художников. Крупнейший отечественный исследователь модерна, искусствовед Д. Сарабьянов в этой связи предлагает вместо традиционных критериев «пробы на стиль» ввести критерий «притяжения»: «чрезвычайно редко <...> то или иное произведение целиком “выполняет нормы” стиля», поэтому «достаточно нескольких – хотя и главных – признаков, чтобы причислить произведение к модерну» [125, 262]. Внутренняя неоднозначность и внешняя неуловимость, размытость границ составляют существо модерна. «Ядро» стиля окружено широкой периферией, расплывающейся в своих очертаниях. Периферия стремится к центру, но «взыскуемый центр» в модерне (как точно замечает О. Седакова) «динамичен и может быть обнаружен в любой точке» [126, 379].

Высказывается мнение о том, что в музыке модерн смог выразить себя лишь фрагментарно, в отдельных жанрах (лирика), в малых формах, что музыкальный модерн не породил своего специфического языка (равно как и литературный⁴). Наконец, остается открытым основной

⁴ Такую точку зрения высказывает, к примеру, В. Ленниг, который, вместе с тем, утверждает, что яркие приметы югендстиля в литературе выявляются гораздо раньше, чем в изобразительных искусствах: «Неизвестный и неназванный, цветет он в литературе, хотя никому, и меньше всего самим поэтам, таким, как Демель, Арно Хольц или Момберт, не приходило в голову, что это могло быть ни что иное, как литературный югендстиль» [258, 374]. У. Перси также отмечает, что модерн в литературе современниками не осознавался как новое литературное течение [114, 87].

вопрос, которым задается в своем исследовании еще Х. Холландер: был ли модерн в музыке полноценным стилем, манерой или всего лишь эстетическим эпизодом? Представляется, что вопросы такого рода для своего разрешения требуют всестороннего рассмотрения общей проблематики модерна на основе индивидуальных авторских стилей. Благодарный материал в этом плане предоставляет оперное творчество Франца Шрекера.

Имя Шрекера в отечественной научной литературе встречается почти исключительно в обзорных разделах трудов по истории музыки, во вводных главах, предшествующих характеристике персоналий и основных явлений западноевропейской музыкальной культуры начала XX века. Уже названная брошюра 1925 года «Франц Шрекер и его опера “Дальний звон”» [44], отдельные упоминания и краткие обзоры в исследованиях по проблемам австрийской музыки [84, 385-386; 138, 34-36] и несколько статей, появившихся в последние годы – этим практически ограничивается отечественная шрекериана. Из последних публикаций назовем переводную статью М. Бжоски [28], работу Ю. Медведевой [97], а также уже упоминавшуюся диссертацию Ю. Агишевой [1].

Зарубежная литература о Шрекере исчисляется десятками названий. Первые монографические работы (П. Беккер, 1919 [182]; Р.С. Хоффман, 1921 [239]; Ю. Капп, 1921 [247]) появились еще при жизни композитора. Большую роль в осмыслении его эстетики, вопросов музыкального языка и композиционных принципов сыграли работы Г. Нойвирта (1959 [264], 1972 [265]), ставшего первооткрывателем в исследовании творчества композитора после долгих лет забвения. В 1970–90-е годы появляются серьезные публикации, посвященные вопросам наследия и творческой деятельности Шрекера (коллективная монография Х. Шрекер-Бурес, Х. Х. Штуккеншмидта, В. Ольмана, 1970 [292]), отдельным произведениям (М. Бжоска. «Кладоискатель», 1988 [190]), проблемам

творческой биографии (богатая историко-культурным контекстом и архивным материалом фундаментальная работа К. Хейли, 1993 [221]). Значительный интерес представляют два крупных издания, связанных с памятливыми датами (сборник статей к 100-летию со дня рождения, ред.-сост. О. Коллерич, 1978 [210]; сборник статей к 50-летию со дня смерти, ред.-сост. Р. Эрмен, 1984 [213]), а также публикация материалов берлинского симпозиума, посвященного Шрекеру (ред.-сост. Э. Будде, Р. Штефан, 1978 [212]). Ценный материал содержит эпистолярное наследие Шрекера – переписка с А. Шёнбергом, опубликованная Ф.К. Хеллером (1974 [277]) и переписка с П. Беккером, изданная К. Хейли (1994 [181]). В указанных публикациях, а также в многочисленных статьях возникает объемная и разносторонняя характеристика творчества Шрекера. Одним из направлений зарубежной шрекерианы является исследование многообразных связей оперного наследия композитора с литературой и живописью эпохи. В рамках этого направления возникает проблема «Шрекер и модерн». Ей посвящена содержательная статья К. Дальхауса [197], а также одна из последних по времени монографий – исследование У. Кинцле о самой известной опере композитора, снабженное подзаголовком «Опера Шрекера “Дальний звон” и венский модерн» [249]. Однако проблема модерна в контексте эволюции творчества Шрекера еще не была предметом самостоятельного изучения.

Огромное количество работ, как о модерне, так и о творчестве Шрекера не позволяет дать исчерпывающую историографическую характеристику. Намечены лишь основные ракурсы и направления исследований. К более подробному изложению существующих точек зрения мы обратимся в следующих разделах, в связи с анализом отдельных вопросов. На основании же сказанного можно определить основную цель настоящей работы, которая состоит в изучении оперного творчества Ф. Шрекера в контексте культуры модерна и во

взаимодействии с его фундаментальными художественными идеями. Цель исследования определяет круг основных задач, направленных на выявление духовных корней австро-немецкого оперного модерна, аспектов его взаимодействия с философией и искусством эпохи; систематизацию типологических черт в области иконографии, принципов художественного языка и формы, связывающих проявления модерна в музыке и других видах искусства, рассмотрение своеобразия австро-немецкой оперной версии модерна. Отдельные задачи связаны с исследованием эстетико-стилевой эволюции Шрекера, широких взаимосвязей его творчества с исканиями композиторов-современников, прежде всего, художников новой венской школы.

Научная новизна предлагаемой работы заключается в создании первого в отечественном музыкознании исследования модерна в музыкальном театре Австрии и Германии. Анализ произведений Ф. Шрекера, Р. Штрауса, А. Шёнберга и ряда их современников, проведенный в диссертации в контексте указанной проблемы, позволяет по-новому оценить картину стилевых взаимодействий в европейской музыке начала XX века, осмыслить музыкальный модерн как самостоятельную, не тождественную другим направлениям художественную реальность. Впервые исследовано оперное творчество Шрекера, представлены аспекты отражения в его оперных концепциях важнейших духовных явлений эпохи, контакты с философскими течениями (Ф. Ницше, А. Бергсон), теорией психоанализа (З. Фрейд, О. Вейнингер), с литературой и изобразительным искусством (О. Уайльд, Г. Гауптман, Ф. Ведекинд, Р. Демель, Г. Тракль, Г. Климт). Сопоставление творческих исканий Шрекера и композиторов новой венской школы выявляет широкий круг родственных позиций, что приводит к уточнению наших представлений о характере художественных процессов в австрийской музыке прошлого столетия. Наконец, новым является сам материал диссертации, ибо целостная

характеристика оперного творчества Шрекера еще не привлекала специального внимания исследователей.

Методология исследования носит комплексный характер. В ее основе лежит метод системного анализа художественных явлений в целостном историко-культурном контексте, базирующийся на научных идеях классического и современного искусствознания. Используются принципы интертекстуального анализа, подробно разработанные в литературоведении (Ю. Кристева, Н. Кузьмина, Н. Фатеева и др.) и нашедшие отражение в музыковедческой исследовательской практике (Л. Дьячкова, М. Раку, Д. Тиба и др.), методы исследования структуры и свойств художественного текста (А. Лосев, М. Арановский, Л. Акопян). В анализе либретто, драматургии, композиционных принципов оперных произведений автор диссертации опирается на методы, сложившиеся в музыковедческой литературе (М. Тараканов, В. Бобровский, М. Друскин, Е. Ручьевская, Л. Кириллина, П. Луцкер, И. Сусидко и др.).

Необходимо определиться с хронологическими рамками периода, о котором будет идти речь. Повсеместное распространение модерна в европейском декоративно-прикладном искусстве, живописи, архитектуре на протяжении 80–90-х годов XIX и первых лет XX века сменяется на рубеже 1900–1910-х годов симптомами изживания и перерождения стиля, и в искусствоведении этот последний период именуется уже поздним модерном. В музыке Австрии и Германии первые яркие образцы оперного модерна появляются как раз в 1900-е годы, а воздействие идей породившей его эпохи прослеживается в музыкальном театре и в 1920-е годы, когда стиль модерн давно утратил свою актуальность. В этой связи область наблюдений в настоящей работе представлена операми Ф. Шрекера и его современников, созданными в течение первой трети XX века, то есть в период расцвета, угасания модерна как одного из «больших стилей» и смены стилевой парадигмы в европейском искусстве.

Нуждается в пояснении терминология, принятая в работе. Терминологическая система модерна сложилась в искусствоведении на основе изучения изобразительно-пластических искусств и только потом была перенесена в другие области знания.

В музыковедении терминология отличается особой подвижностью, так сама проблематика музыкального модерна еще не получила последовательного и подробного осмысления. В настоящей работе термин «модерн» будет использоваться в более широком, универсальном значении, термин «югендстиль» – преимущественно для характеристики явлений австро-немецкой музыкальной традиции⁵.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Своеобразие опер австро-немецких композиторов среди других явлений музыкального модерна во многом обусловлено особенностями трактовки категории красоты, фундаментальной для стиля. Ярче всего они проявляются в характере интерпретации женского образа, смысл которой можно было бы обозначить посредством формулы «ницшеанские превращения *вечно-женственного*».

- Ницшеанский аспект австро-немецкого оперного модерна обнаруживается в дихотомии аполлонического и дионисического начал, панэстетизме художественной концепции, метафоричности образного мышления, характерной символике тем и сюжетов.

- Тяготение к символу «роковой женщины» (*femme fatale*), к ключевым для иконографии модерна мотивам *танца, поцелуя, отражения/зеркала, острова/сада* связывает оперное искусство с литературой и живописью эпохи, выявляет общность творческих идей и их философско-психологических предпосылок в художественной культуре Австрии и Германии.

⁵ Сошлемся на примеры близких терминологических решений в немецком музыковедении (Дальхаус [197], Кинцле [248; 249], Бжоска [28] и др.)

• Определенную общность обнаруживают и эстетико-конструктивные принципы стиля в разных видах искусства. Орнамент, декоративность, особый характер взаимоотношения рельефа и фона – все эти атрибуты стиля постоянно упоминаются в научной литературе, трактующей проблемы модерна. В художественном материале музыки их выражение отличается качественным своеобразием. Декоративно-орнаментальное начало проявляется в возрастании роли фигуративного тематизма, в особых качествах формообразования, в функциональной переменности соотношения рельефных и фоновых элементов драматургии. *Фигуративный тематизм*, который стремится стать *орнаментом*, принципы *симметрии* и *остинато*, определяющие строение и развертывание музыкальной ткани, рассматриваются в качестве важнейшей сферы преломления этих тенденций.

• Оперное творчество Ф. Шрекера вплоть до начала 1920-х годов демонстрирует широкое и последовательное претворение стилевых черт модерна. Они проступают в гипертрофии эстетического начала, в тенденции к мифологизации и символистскому истолкованию тематики, в декоративно-чувственной, пронизанной эротическим напряжением атмосфере произведений, в своеобразии решения проблемы синтеза искусств, актуализирующего роль визуального аспекта. Уже в ранних операх особой разветвленностью и внутренней неоднородностью отличается межстилевой и межтекстовый диалог, охватывающий контакты, как с традициями романтического искусства, так и с современными художественными течениями. Плюрализм, сопряжение в едином поле произведения «несопрягаемых» элементов становятся характерными особенностями литературных и музыкальных текстов Шрекера.

• В позднем периоде творчества композитора, проходящем под знаком «преодоления» модерна, подобный плюрализм подводит к порогу полистилистики; в мир модерна вторгаются эстетически

контрастные элементы художественных направлений послевоенной эпохи (неоклассицизм, «новая деловитость»).

Теоретическая значимость работы заключается в самой постановке проблемы и в методологии ее исследования, позволившей установить взаимосвязи между культурно-историческим контекстом и явлениями музыкального искусства, определить основные критерии и пути формирования музыкального модерна. Работа расширяет исторические представления о музыкальной культуре первой трети XX века. Практической значимостью обладает уже материал диссертации, в значительной своей части впервые вводимый в научный обиход. Результаты исследования могут быть использованы в педагогической практике (в курсах истории музыки, оперной драматургии, истории музыкального театра).

Основные положения работы были представлены в докладах на международных и всероссийских конференциях (Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск), опубликованы в статьях и монографии. На основе материалов исследования были написаны обзорные главы учебника «История зарубежной музыки» для музыкальных вузов⁶ «Музыкальная культура Австрии», «Музыкальная культура Германии», а также глава «Неовенская оперетта». Результаты исследования используются в курсе лекций по истории зарубежной музыки, читаемом в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова.

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, трех приложений и списка литературы (314 наименований, из них 141 на иностранных языках), содержит нотные примеры. Общий объем работы – 431 с.

⁶ Музыка Австрии. Музыка Германии. Неовенская оперетта // История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. Начало XX века – середина XX века / колл. авторов; сост и общая ред. В.В. Смирнова. Выпуск 6. – СПб.: Композитор, 1999. – С. 280-303; 385-390; 396-402; 369-384.

Первая глава – «Модерн и австро-немецкая опера: идеи и символы времени», включает в себя четыре раздела. В первом разделе внимание сосредоточено на выявлении духовных истоков, подготовивших и во многом определивших мировосприятие модерна. На многочисленных примерах из литературы, живописи и музыки эпохи рассматриваются явление панэстетизма и художественная интерпретация категории красоты в контексте культурного опыта «философии жизни» и дионисической метафизики Ницше. Подчеркивается «биологизм» художественного образа, его амбивалентность (дуализм «природного» и эстетезированного, декоративная трактовка темы Эроса). Как непосредственное преломление общих тенденций, раскрытие механизма культурных взаимодействий в едином художественном поле модерна представлены сюжеты и литературные тексты О. Уайльда и Г. фон Гофмансталя в операх австрийских и немецких композиторов.

Во втором разделе главы в центре внимания находятся эстетические проблемы стиля модерн, общие для музыки и других видов искусства. Показано действие основополагающего принципа стилизации, которая рассматривается в двух аспектах: как характерная для оперного модерна тенденция стилизованной реальности (что сказывается в тяготении к условному театру, в обращении к сказке, мистерии, мифу, в отказе от социальной тематики) и как основание многоплановых интертекстуальных взаимодействий (техника цитаты, «скрытой» или явной, коллаж и т.д.). На материале произведений Р. Штрауса, А. Цемлинского, М. Шиллингса, Э.В. Корнгольда, Ф. Шрекера рассмотрена трактовка ведущих мотивов иконографии модерна (танец, поцелуй, отражение/зеркало, остров/сад).

В третьем разделе главы дается характеристика декоративно-орнаментального начала – стилеобразующей конструктивной идеи, связывающей оперный, живописный и литературный модерн. Особое внимание уделено специфике и формам ее проявления в музыкальном

искусстве. В этом ракурсе рассматривается действие принципов симметрии и остигато как организующих факторов в области строения музыкальной ткани, трактовки музыкальных элементов (фактура, ритм, гармония, мелодика), в сфере формообразования и драматургии.

Последний, четвертый раздел главы посвящен обзору эволюции оперного творчества Ф. Шрекера в связи с проблемой модерна. Определены основные аспекты анализа произведений, на которых будет сосредоточено внимание в последующих четырех главах диссертации: интертекстуальные связи, рельеф и фон в драматургии и композиции, музыкальный язык, тематизм и форма.

Содержание второй главы – «"Дальний звон" в контексте эволюции оперного творчества Шрекера» – связано с анализом поэтики жанра, определившейся в этом сочинении и нашедшей отражение в последующих произведениях композитора. В рамках проблемы художественного синтеза исследуется характер взаимодействия в опере разноплановых выразительных средств. В ее литературном тексте прослеживаются черты различных жанровых конструкций – оперного либретто и драматической пьесы, в лексическом строе отмечается соотношение «высокого слога» и сниженной лексики, в языковых структурах – воздействие ритмики прозаической речи. На нескольких уровнях – от вокальной интонации до драматургии – представлена проблема «слово и музыка». Рассматривается специфика преломления идеи *Gesamtkunstwerk*, в которой подчеркивается визуальный аспект и его конструктивная роль в структуре музыкального целого. Отдельному рассмотрению подвергается трактовка феномена *звука*, которая позволяет видеть в Шрекере одного из предшественников сонорики XX века. Сонорные качества гармонии («статические звуковые поля», в определении Г. Нойвирта) и мелодики (пологий рельеф, неяркость интонационной идеи, «тонущей» в красочной звуковой массе орнаментального фона), связанные с ними особенности темообразования

и тематического развития (в том числе лейтмотивной техники) подробно изучаются на примере «Дального звона». Одним из центральных в главе оказывается вопрос интертекстуальных взаимодействий. На основе его анализа формулируется вывод о том, что множественные связи с явлениями венского модерна осложнены в «Дальнем звоне» контактами с натурализмом и проступают на ясно различимом фундаменте позднеромантической традиции. В эволюции творчества Шрекера этот сложный сплав стилистических тенденций играет роль первотолчка и своего рода порождающей модели.

Интертекстуальные связи оказываются в центре внимания и в двух следующих главах работы – «Метаморфозы оперы-сказки в пространстве модерна» (третья глава) и «Реминисценции романтической оперной эстетики: история в зеркале модерна» (четвертая глава). В анализе сказочных опер («Игрушка и Принцесса», «Кладоискатель») и опер на исторические сюжеты («Отмеченные», Иррелое») показано как постепенно расширяется семантическое поле модерна в творчестве Шрекера, становится определеннее форма выражения стиля. Эстетико-стилевой комплекс произведений вбирает в себя дифференцированные приемы аллюзий, прямого цитирования (эпиграфы, цитаты в литературном и музыкальном тексте), коллажа. Мотивы, к которым обращены оперы Шрекера, восходят к метафорам Г. Тракля и Р. Демеля, символике О. Уайльда и Г. Климта, к философским идеям Ф. Ницше и положениям теории психоанализа. Почти обязательной частью культурного дискурса оказывается апелляция к оперной традиции (в особенности, диалог с Р. Вагнером). Сюжеты опер несут в себе сложную, развернутую интригу, но главные события в них совершаются в сфере подсознания. Жанровый «профиль» оперной концепции отмечен чертами символистской драмы. Весь спектр художественных исканий Шрекера, исследуемых в данных главах, отчетливо резонирует культурному коду модерна.

Пятая глава – «Поздний период творчества: “преодоление” модерна» – сосредоточена на вопросах формирования в творчестве композитора новой стилистики, что связано с его стремлением ответить на «строгие и жесткие тенденции времени» (Шрекер). Освещаются темы и духовные истоки поздних сочинений (замещение темы Эроса этическими проблемами; поиски «пути» и «цели», смысла жизни; христианская тематика и философия даосизма), новые черты в музыкальном языке и форме (джаз и бытовая музыка современного города; тематические и композиционные модели XVIII века в музыкальном материале опер; прояснение жанровых прообразов тематизма, функциональной логики формы; активизация полифонических приемов и т.д.). Оперная концепция позднего Шрекера воплощена в трех сочинениях – «Поющий черт», «Христофор», «Гентский кузнец», но направление его поисков определяется в процессе работы над «Христофором», в связи с чем рассмотрение основной проблематики в последней главе диссертации производится на материале этого произведения.

В заключении работы подводятся общие итоги и намечаются перспективы дальнейшего исследования темы.

Приложения включают следующие материалы: 1) список опер Шрекера с указанием дат премьер и первых изданий; 2) переводы статей и литературных текстов композитора (выполненные автором диссертации); 3) очерк «О ленинградской постановке “Дального звона” (по материалам отечественной прессы 1920-х годов)».

Модерн и австро-немецкая опера:
идеи и символы времени.

«Стиль эпохи определяют не особые формы какого-либо особого искусства; всякая форма – это лишь один из многих символов внутренней жизни, всякое искусство – это лишь часть стиля. Стиль же – это символ общего ощущения, символ охвата всей жизни эпохи в целом, являющий себя в универсуме всех искусств» [цит. по 146, б]. В этом программном высказывании Петера Беренса⁷, одного из выдающихся мастеров модерна, отражена одна из важнейших черт нового стиля: за признанием единства, символического «универсума» угадывается принципиальная открытость модерна, способность к диалогу с самыми разными явлениями, будь то различные виды искусства, история и современность, новейшие художественные течения и давние традиции. Причудливо переплетаясь, все эти формы «внутренней жизни» эпохи образуют культурный «срез», в извилистых линиях которого угадываются сознание и почерк модерна. В этом заключается трудность разграничения модерна и символизма, модерна и декаданса, модерна и экспрессионизма, а в области музыки еще и позднего романтизма. Проблема синтеза искусств, воспринятая модерном из многообразных источников, не в последнюю очередь подготовлена теоретическими построениями Р.Вагнера. С ней связана концепция панэстетизма, пронизывающая все творческие искания мастеров модерна и ставящая в центр мирозерцания всеобъемлющую идею красоты.

Категория красоты заслоняет в модерне проблематику этического и социального характера, подчиняя себе многообразие жизненных

⁷ Петер Беренс (1868–1940)– немецкий архитектор, живописец, график, мастер прикладного искусства. Его цветная литография «Поцелуй» стала одним из символов эпохи.

ценностей. Но основной вопрос состоит в том, как понимается красота, каким было духовное наполнение этой идеи.

Как известно, художники нового стиля, сознательно и даже рационально подходившие к вопросам языка и формы, в духовно-содержательном аспекте опирались на иррациональные импульсы эпохи: «в идеологическом и историко-философском плане» модерн «черпает право на существование из обновленного иррационализма, который отстаивал Ницше, а также из новой фазы *Lebensphilosophie* [философии жизни – Н.Д], нашедшей свое выражение у таких философов, как В. Дильтей и Г. Зиммель» [114, 39]. Конечно же, речь не идет об отождествлении философской концепции и художественного направления, их связи опосредованы и сложны, а общность взглядов, побуждений и идей проистекает не только из влияний, но из общности социально-культурных предпосылок. Однако количество аналогий между названными явлениями впечатляет.

В рамках концепции *жизни* категория красоты разветвляется на множество воплощений. Одно из них связано с характерным сближением *красоты* и *юности*. Чрезвычайно ярко оно выражается в полотнах мастеров австрийского Сецессиона⁸ и немецкого югендстиля (симптоматично уже само название стиля!). На картинах швейцарца Ф. Ходлера («Весна») и немецкого художника Л. фон Хофмана («Весенний ветер») юность и красота тождественны друг другу,

⁸ Для Австрии, клонившейся к упадку империи, идея *молодости* была особенно актуальной. Одно за другим, в различных областях появляются объединения, называющие себя «Молодыми» – в политике, в литературе («Молодая Вена»), в живописи (группа «Молодых», выделившаяся из «Товарищества художников»). Журнал венского Сецессиона назывался «*Ver sacrum*» («Весна священная»). Название восходит к римскому обряду посвящения юношей. К. Шорске, рассматривающий указанные явления в рамках проблемы общего кризиса либеральной культуры («эдипов бунт» детей против отцов), в этой связи замечает: «Если в Риме старшие посвящали своих детей в священную миссию спасения общества, то в Вене сами юноши посвятили себя в спасители культуры от собственных отцов» [164, 285].

олицетворяя весну жизни, ее торжество и порыв. Однако подобное сближение характерно для искусства многих эпох. Новизну и современность (два оттенка значения слова *модерн*) придает ему качество образа. Касаясь общего истолкования понятия *жизнь*, Д. Штернбергер констатирует: «Это путь не логики, а био-логики, и жизнь, единство жизни, единоебытие с жизнью, со всем живым становится разгадкой, волшебным словом эпохи. Не разум, не дух, не закон, не свобода, не долг или добродетель. А именно жизнь» [цит. по: 125, 29–30]. Немецкому исследователю вторит Д. Сарабьянов, говоря о своеобразном «биологизме» художественного образа, о том, что тема юности зачастую не одухотворена в модерне большой идеей: «тема эта обычно берется не в духовном аспекте, а, скорее, физиологическом» [125, 173]. Ярчайшие примеры такой трактовки встречаем в творчестве Ф. Штука, Г. Климта, их младшего коллеги Э. Шиле. Среди ряда других картин выберем здесь «Три возраста женщины» Климта, в которой прекрасные образы младенчества и юности дышат умиротворяющим покоем, а облик старой женщины отмечен не только телесным уродством, но и жестом отчаяния. Характеризуя это полотно, критик замечает: «фигура старухи выражает не спокойствие и ясность, а потрясение и жалобу, – вероятно, отражая переживания самого художника по поводу эфемерности красоты» [152, 48].

Мотивы этого рода витают в воздухе эпохи. В своей монографии о Франце Штуке (1889) поэт и писатель модерна О.Ю. Бирбаум говорит о художнике как об «ангеле из Эллады», о «сияющем юноше-ангеле с мускулистыми обнаженными руками» [146, 221]. В. Ленниг пишет об «инстинктивном аморализме» ведекиндовской Лулу как о феномене «стилизованной биологии». Пролог к «Духу Земли», в котором Ведекинд представляет героиню в образе «прекрасного дикого зверя», он называет своего рода «прокламацией», вновь подчеркивая, что «тогда – в 1897 году – никто, разумеется, не думал о том, чтобы говорить здесь о

литературном югендстиле» [258, 370–371]. Один из авторитетных немецких исследователей модерна, Й. Херманд, рассуждая об эманациях образа женщины в югендстиле (в том числе и в лирике раннего Р.М. Рильке, Ст. Георге, А. Момберта), высказывает следующую мысль: «в литературном изображении женщина все больше превращается в биологическую прасущность, которая кажется вырастающей прямо из лона природы» [236, 471].

С подобными явлениями мы встречаемся и в музыкальном искусстве эпохи. Мотивы *красоты* и *юности*, персонифицированные преимущественно в женских образах, по-разному воплощаются в музыке. Здесь можно вспомнить о ностальгически-изысканном прощании с молодостью в «Кавалере розы» Штрауса-Гофманстала (Маршальша), об исступленно-страстном порыве к красоте в «Отмеченных» и «Кладоискателе» Шрекера и – по контрасту – об уничтожающем жизнь осознании своего уродства в «Карлике» Цемлинского. «Биологические» образы литературного и живописного югендстиля, о которых пишет Херманд, – ундины, русалки, сирены – не столь характерны для австро-немецкой оперной сцены начала XX века, зато они в изобилии встречаются в музыке французского импрессионизма, в произведениях Дебюсси и Равеля. Но, обращаясь к вопросу об элементах югендстиля в немецкой музыке, Херманд (вскользь упомянув Йозефа Маркса, Конрада Анзорге и др.) выделяет оперу Ганса Пфизнера «Роза из сада любви» (1901) как сочинение, в отношении которого «можно действительно говорить о музыкальном югендстиле» [236, 482]. Хотя сюжетные ходы, набор персонажей сказочной оперы Пфизнера (в особенности образ героини – серафической Миннеляйде) дают некоторые основания для такого суждения, гораздо более прочные связи протягиваются от ее карликов, великанов, звездной девы и пронизанных «весенней юношеской силой» хороводов в девственном лесу к тематике немецкого романтического

музыкального театра, чем к «Наядам» и «Сиренам» Стефана Георге, играющей на флейте юной нимфе Альфреда Момберта или водяным девам из «Течения» («*Fischblut*») Густава Климта. Австро-немецкая опера югендстиля предпочитает другой тип символизации *природного* начала, более сложный и пронизанный напряжением синтез *красоты, юности и жизни*. Прекрасной параллелью и ярким примером такого рода синтеза может послужить чрезвычайно емкий графический образ Альфреда Роллера, сценического художника Густава Малера в венской Придворной опере. Речь идет о его рисунке для первого номера журнала австрийского Сецессиона *Ver sacrum* (1898). На титульном листе изображено цветущее деревце в ящике из деревянных реек, разрывааемых «дикими выпирающими корнями». Как пишет Ф. Хардерс-Вутенов, «ночной стороной видимой природы, ее великолепия и красоты – что недвусмысленно показано на символической гравюре Роллера – были слепой инстинкт, обнаженная, беспощадная воля к жизни» [228, 10]. И надо признать, что оперный, как и живописный югендстиль в трактовке женского образа в гораздо большей степени обращен к миру «ночной стороны», к миру *femme fatale*.

Однако «ундиноподобный» образ женщины модерна отдельными своими чертами проникает и на территорию оперы. И дело здесь не в обращении к мифологическим или сказочным персонажам – этим «праформам женственности» (Херманд) – их может и не быть в произведении, дело в характере изображения женщины, особых выразительных деталях. «Струящиеся волосы», гибкие извивы движений, текучая водная гладь, пейзаж, в который вписаны фигуры – все эти картины, пришедшие в поэзию модерна из живописи, внушенные эпохе искусством прерафаэлитов⁹, рожают особую мелодику и ритмику стиха. «Бесцельно скользящие, извилистые арабески, которые нигде не начинаются и нигде не заканчиваются», образуя волнообразный

⁹ См., например, знаменитую картину Дж.Э. Милле «Смерть Офелии» (1852).

«бесконечный поток», – цитирует Херманд Фолькера Клотца и добавляет: *unda (lat.) = die Welle (волна) [236, 488]*.

Эрнст Блох ощущает в красках и линиях югендстиля «вечернее», меланхолическое настроение: «Отсюда опускается зеленоватый или охряно-голубоватый тон, во всем – в металлических накладках, в гончарных изделиях и даже в рамах картин. Отсюда произрастают тонкие волнистые линии, извивы на плоскости или параллельные завитки, как какие-нибудь болотные растения, кувшинки в камышах или воронках болотной воды. Всплывает плоский болотный миф, к которому принадлежит еще и его мнимая противоположность: бело-золотые, нервически-строгие девы (с волосами, подобными стеблям тростника или змеям), изгородь из солнечных цветов...»¹⁰. Комментируя эти видения философа, Х. Холландер употребляет слово «*Irisierung*» (от *irisieren* – отливать цветами радуги, перламутром) [242, 18].

В этой связи невольно вспоминается одно из высказываний Франца Шрекера. Объясняя, почему героини его опер не наделены лейтмотивными характеристиками, он пишет: «Женщина для меня есть нечто непостижимое, ее сущность вообще невозможно охватить в какой-либо единственной музыкальной формуле. Основу я ищу в том, что мои женские образы, в противоположность мужским, лишены стремления к какому-либо определенному действию. Женщина есть нечто радужное (*etwas Irisierendes*), она странствует от случая к случаю, от акта к акту, полностью в обаянии своих чувств» [190, 205]¹¹.

Оставляя пока в стороне вопросы стилевого порядка, остановимся на важном психологическом моменте: радужное, мерцающее, струящееся начало – это всего лишь оболочка, сквозь которую прорывается внутренняя *природная* сила, чувственная экспрессия,

¹⁰ Bloch E. *Verfremdungen* II. [цит по: 242, 18].

¹¹ Schreker F. *Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester* (Сокровище – его хранители и его оркестр). Опубликовано в исследовании М. Бжоски «Опера Франца Шрекера “Кладобисатель”» [190, 204–207].

инстинкт, подчиняющий себе содержание образа. Женские образы модерна не подлежат моральной оценке, как не подлежат ей явления природы. Они всегда амбивалентны, соединяют в себе противоположные свойства: «Женщина модерна, как таковая, не обладает собственным сознанием, она одновременно невинна и грешна. В противоположность модели натурализма с его детерминистским и пессимистическим представлением о природе, модерн видит в ней сосуд идеального и считает эротизм формой первоначальной гармонии» [114, 184]. Одним из архетипических образов музыкального югендстиля стала оперная Саломея, женщина-дитя, обольстительница и «целомудренная девственница», «шестнадцатилетняя принцесса с голосом Изольды» [170, 187].

Во всем этом ощутимы переключки с положениями О. Вейнингера, низведшего женщину до уровня элементарной биологической формы, З. Фрейда, представившего роковую власть Эроса в виде символа «исходящей от женщины губительной опасности» [164, 269], и, в особенности, Ф. Ницше, рассматривавшего любовь как «смертельную ненависть полов» и видевшего в женщине «варвара», «опасное, скользящее, подземное маленькое хищное животное» [108, 726]¹².

Ницше, весь комплекс идей которого был воспринят искусством рубежа веков, в современном понимании считается «отцом» модерна. «Стилевое мышление модерна, образно-тематический потенциал (до его непосредственной реализации) вызревает “в царстве картин и метафор Ницше, ему свойственной ритмике”» – пишет О. Ковалева, цитируя немецкого исследователя югендстиля Г. Штернера [71, 20]. В. Ленниг утверждает: «Сегодня нет ничего легче, чем находить у Ницше элементы

¹² Дополним еще несколькими цитатами ницшевские характеристики женщины: «доброта в женщине есть уже форма *вырождения*»; «Любовь – в своих средствах война, в своей основе смертельная ненависть полов» [108, 726, 727]; «В любви женщины есть несправедливость и слепота ко всему, чего она не любит. Но в знакомой любви женщины есть всегда еще внезапность, и молния, и ночь рядом со светом» [111, 41].

югендстиля, более того: «Заратустра» является прямо-таки предвосхищением югендстиля» [258, 371].

«Ницшеанские» связи модерна достаточно подробно исследованы на материале изобразительных искусств и литературы. В музыковедении (во всяком случае, в отечественном) этот вопрос специально еще не рассматривался. Между тем, без обращения к нему невозможно хоть сколько-нибудь отчетливо представить себе очертания и характер музыкально-театральной проекции модерна (по крайней мере, в его австро-немецкой версии) ни в сфере философии и эстетики творчества, ни в области сюжетов и тем, ни даже в собственно стилевых проявлениях. К примерам непосредственных «отражений» мотивов творчества Ницше мы обратимся позже, в главах, посвященных произведениям Шрекера. В настоящем же разделе хотелось бы обратить внимание на ряд общих вопросов, принципиально важных для эстетической программы музыкального югендстиля.

«Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического* и *дионисического* начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» [110, 59]. В этом начальном тезисе «Рождения трагедии» уже содержатся, по крайней мере, три важнейших для «нового искусства» постулата. Помимо дихотомии *аполлонического-дионисического*, это путь *интуиции*, а также признание *непрестанной борьбы и лишь периодически наступающего примирения* двух начал. Правда, эти постулаты восприняты были художественным сознанием по-своему, и не всегда трактовка совпадала с их исходным значением. *Путь интуиции*, связанный с общим кризисом позитивистского

миросозерцания, был характерен не только для модерна, но и для других нереалистических течений рубежа веков. *Борьба и примирение* отразились в самой истории возникновения модерна и привели к идее эстетической гармонизации жизни, выдвинутой Анри ван де Вельде¹³ и другими идеологами «нового стиля», восставшими против уродства вещного мира, предметной среды, окружающей человека. Это стремление внести в жизнь красоту, аполлоническое равновесие на первый взгляд родственно другому важнейшему тезису философа: «только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности» [110, 75], но на деле противоположно ему, ибо направлено на сохранение той самой *сократической культуры знания*, которая, по мысли Ницше, уничтожила дионисический мир и против которой он так яростно выступал¹⁴.

Модерн в своей эстетической утопии по большей части ищет красоту и радость жизни не «за явлениями», как учит Ницше¹⁵, а в самих явлениях, уклоняясь тем самым в декоративность и нарушая равновесие. Аполлоническое утрачивает свою «подпочву – страшную мудрость Силена» [110, 69]. Но – и в этом заключается еще одно из коренных противоречий модерна – «подпочва» все же пробивает себе путь сквозь декоративные изгибы, и тогда властно заявляет о себе дионисическая стихия. Она никогда не достигает в модерне той глубины и экспрессии выражения, что свойственны речениям Ницше, но все-таки она сопричастна их внутренней силе. Скорбя об утрате дионисического

¹³ Анри ван де Вельде (1863–1957), знаменитый бельгийский архитектор, график, живописец, один из «столпов» модерна.

¹⁴ У. Перси пишет: «Модерн можно рассматривать как последнюю отчаянную попытку спасти мир, лежащий в руинах, “вчерашний мир”, как назвал его Стефан Цвейг» [114, 22]. Подобную точку зрения на культурно-историческую роль модерна разделяет большинство исследователей.

¹⁵ «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радостности существования, но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями». [110, 121].

миропонимания, Ницше, «посвященный и ученик своего бога»¹⁶, предчувствовал его возрождение, вопрошая: «Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?» [110, 123]. Модерн явился одним из ответов на этот вопрос.

«Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов <...> свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости» [110, 121–122] – и это, и многие другие положения Ницше могли служить для модерна неисчерпаемым источником идей и образов.

В австро-немецком музыкальном театре образный мир Ницше нашел своих литературных «посредников». Ими стали Оскар Уайльд и Гуго фон Гофмансталь.

Уже современники, при этом такие выдающиеся умы, как Т. Манн, Б. Шоу, А. Жид, К. Бальмонт, отмечали сходство идей Ницше и Уайльда, тем более удивительное, что нет свидетельств их непосредственных творческих контактов. Однако сходство существует и охватывает широкий спектр явлений – от объектов и задач их критики до способа выражения, от логики мысли до языка, от степени влияния на современников до параллелей в личной судьбе¹⁷. О. Ковалева, уделившая

¹⁶ *Ницше Ф.* Опыт самокритики [110, 51]. («Опыт самокритики» – относительно самостоятельный раздел, написанный в качестве вступления к «Рождению трагедии» в 1886 г., в то время как само «Рождение» написано в 1870-71 гг. В цитируемом издании «Опыт самокритики» занимает страницы 48-56).

¹⁷ К. Бальмонт пишет: «Как это определительно для нашей спутанной эпохи, ищущей и не находящей, что два гения двух великих стран в своих алканиях и хотениях дошли – один до сумасшествия, другой до каторги» [15, 473].

этому вопросу специальное внимание, констатирует: «по своему месту в духовно-интеллектуальной атмосфере рубежа веков Уайльд <...> и Ницше <...> сопоставимы как дети, творцы и жертвы своего времени» [71, 22].

Если создатель «Заратустры» способствовал формированию духовного климата оперного искусства югендстиля, то автор «Саломеи» снабжал его живыми драматическими образами, сюжетами и текстами. За первые два десятилетия XX века австрийскими и немецкими композиторами написан ряд значительных музыкально-театральных произведений по Оскару Уайльду. Список возглавляет «Саломея» Р. Штрауса (1905). За ней последовали музыка Ф. Шрекера к пантомиме «День рождения инфанты» (1908), оперы А. Цемлинского «Флорентийская трагедия» (1916) и «Карлик» (1921). В двух операх – «Саломее» и «Флорентийской трагедии» – сохранен оригинальный текст пьес Уайльда (у Штрауса – в немецком переводе Х. Лахман, у Цемлинского – в переложении М. Мейерфельда). Сюжеты «Карлика» и пантомимы основаны на одном источнике – сказке «День рождения инфанты», а история создания обоих произведений наполнена любопытными биографическими деталями. Музыка к пантомиме была написана Шрекером по заказу известных танцовщиц, Греты и Эльзы Визенталь для постановки на открытии *Kunstschau 1908*, знаменитой выставки венского Сецессиона. Успех постановки побудил композитора к переработке и изданию партитуры¹⁸, а Цемлинского к тому, чтобы обратиться к Шрекеру с просьбой о написании для него оперного либретто на тему о «трагедии уродливого человека». Шрекер согласился выполнить просьбу, однако, как оказалось, возможности материала были далеко не исчерпаны и для него самого. Закончив либретто, он не смог

¹⁸ Написанная для камерного оркестра, в 1923 она была переработана, заново инструментована для большого оркестра и опубликована Universal Edition под названием *Suite nach O. Wildes Novelle "Der Geburtstag der Infantin"* (Сюита по новелле О. Уайльда «День рождения инфанты»).

отдать его заказчику. «Работа развивалась дальше, – замечает композитор, – и для меня невыносимой, ненавистной стала мысль о том, что не я, а другой должен писать для этого музыку, которая уже обрела во мне прочные очертания и образы» [293, 22]. Так возникла опера Шрекера «Отмеченные», во многом развивающая мотивы «Инфанты». Цемлинский же, глубоко захваченный темой, также не оставил мысли о сказке Уайльда. «Карлик», написанный на текст Георга Кларена, свободно переизлагает ее сюжет (учитывая и опыт шрекеровской пантомимы).

Гуго фон Гофмансталь, испытавший сильное влияние философии Ницше, признавался в одном из писем: «Я читаю Ницше и радуюсь тому, как в его холодной ясности “светлого воздуха Кордильер” прекрасно пристраиваются мои собственные мысли» [цит. по: 71, 24]. Вклад поэта в историю австро-немецкого музыкального театра не ограничивается многолетним сотрудничеством с Рихардом Штраусом. К его творчеству обращался Александр Цемлинский (незаконченный балет «Триумф времени», 1901-1904). На либретто Гофмансталя написан балет Эгона Веллеса «Ахиллес на Скиросе» (1921), а его же опера «Алкеста» (1923) основывается на тексте трагедии Еврипида-Гофмансталя. Веллес, композитор шёнберговского круга, в своих музыкально-театральных исканиях разрабатывал концепцию условного театра, связанную с возрождением традиций барочной оперы и музыкальной драмы Глюка в своеобразной форме ритуала, «культовой драмы». «Неоклассицистские» устремления, порыв к объективности, героико-трагическая мифологизация оперы на первый взгляд далеки от идей югендстиля, но в гофмансталеvских произведениях композитора, как и в его опере «Вакханки» по трагедии Еврипида (1930), все же ощутимо дыхание венского модерна.

Из совместных работ Гофмансталя и Р. Штрауса в свете дионисического опыта Ницше выделяется «Электра». Вновь, как и

«Саломея», она написана на подлинный текст драматического произведения. Гофмансталь внес лишь незначительные изменения в свою трагедию, созданную в 1904, четырьмя годами раньше оперы Штрауса.

Обращение к театральной пьесе с ее структурными и жанровыми закономерностями, спецификой выражения действия через речь не может, естественно, остаться без последствий для оперы как музыкального целого¹⁹. В данном случае весьма существенным является и тот факт, что дело идет не просто о пьесах, а о шедеврах драматургии модерна, принадлежащих мастерам стилизованной речи, виртуозной игры с языковыми моделями. Артистизм драматической техники, обращенной то к языку Библии (в «Саломее»), то к поэтической речи позднеренессансной английской драмы («Флорентийская трагедия»), то апеллирующей к декламации древнегреческой трагедии (у Гофмансталя) является в этих пьесах не просто художественным приемом, а важнейшим смыслообразующим фактором. И композитор учитывает этот фактор (наподобие автора песни, воспроизводящего «мелодию стиха»), если не в структурном, то хотя бы в образном плане²⁰. Не случайно так разнятся в своем музыкальном строе декоративный,

¹⁹ Эта практика, имеющая свою предысторию в музыкальном театре XIX века, стала настолько повсеместной в XX веке, что в немецком музыкознании для таких разновидностей жанра возник специальный термин «литературная опера» (*Literaturoper*). По данному вопросу существует достаточно обширный круг работ [См., напр.: 198].

²⁰ Но и структурный план, конечно же, не упускается из виду, хотя речь идет о прозаическом тексте. В этой связи позволим себе сослаться на мнение немецкого музыковеда Ю. Медера: «Не только уайльдовская лексика, но еще больше техника последовательного описания тех же предметов (вспомним описание Саломеей тела, волос, рта Иоканаана) придает тексту поэмы художественную патину библейской и одновременно доориентальной техники письма. Параллельные синтаксические структуры текста, должно быть, оказались существенными для Штрауса при воплощении в музыке текста в немецком переводе. Близость немецкого перевода Хедвиги Лахман ритмической прозе Библии (совершенно в духе оригинального текста Уайльда и его английского перевода, осуществленного другом писателя лордом Альфредом Дугласом) еще больше усилила тенденцию языка к регулярной смене ударных и безударных слогов и, таким образом, способствовала сочинению музыки внутри относительно стабильной тактовой сетки» [96, 4–5].

завораживающий чувственным изобилием язык «Саломеи» и жесткая, экспрессивно-брутальная манера «Электри», опер, настолько близких в психологическом отношении, что Штраус, принимаясь за «Электри», колебался, боясь повторения.

Стилизация – одно из основополагающих начал модерна в разных видах искусства, и понимается она чрезвычайно широко. Один из авторитетных исследователей модерна, В. Беньямин, утверждает: «югендстиль – это стилизующий стиль» [цит. по: 114, 38]. Для пластических и декоративно-прикладных искусств, на почве которых первоначально вызревает в модерне идея панэстетизма, стилизация – это всеобъемлющий, почти мировоззренческий принцип, посредством которого открывается возможность преобразования среды обитания человека. При этом моделью, образцом для нового стиля становится природа, живые и растительные формы. Не говоря уже о системе образов живописного и графического модерна, об извилистых, изогнутых линиях орнамента раннего *Ар нуво*, о динамизме вытянутых, «растущих» композиционных элементов и т.д., достаточно упомянуть о том, что культ природных форм проникает и в архитектурное мышление²¹.

Значительное распространение в модерне получает и другой вариант стилизации – обращение к исторически сложившимся художественным стилям, приемы и формы которых включаются в новый стилевой контекст, преображаясь и подчиняясь его закономерностям. Историк архитектуры Е. Кириченко усматривает в таком преобразении характер свободного, творческого синтеза, внутренне органичного и противоположного эклектике [69, 204–209]. Комментируя этот

²¹ Наиболее последовательно эта черта выражается в архитектуре Антонио Гауди, творения которого и в общих очертаниях, и в деталях уподобляются стихийно растущим живым организмам (дом Мила, дом Батло, знаменитейшая церковь Саграда Фамилия в Барселоне – образец «готики» модерна).

формообразующий принцип, другой исследователь замечает: «"стилизация" – принцип модерна, который отправляется на поиски фундаментальных черт первоисточника, отрывается от него, как бы отстраняясь, и пытается через внешнюю характеристику передать внутреннюю целостность, после того как откроет секреты ее структуры» [114, 36].

Оба этих принципа отчасти приложимы к музыкальному искусству, но только в самом общем смысле. Действие первого варианта можно связать с очевидным игнорированием оперным модерном современной социальной тематики, с его тяготением к условным, «стилизированным» мирам (тенденция эстетической стилизации реальности). Отсюда широкое распространение в нем мифа, сказки, мистериальных мотивов, сюжетов из далеких исторических эпох. Вот как, к примеру, мыслит будущее оперы Э. Веллес: «Мне представляется идея такого произведения драматического искусства, в котором *пение* и *танец* встретились бы в *культовом смысле* <...>. Эта форма лучше всего могла бы реализоваться в материале, свободном от исторического времени и, одновременно, связанном с ним, в материале, через который далекий мир, отделенный от нас большой исторической дистанцией, говорил бы с нами на нашем языке...» [313, 165].

Второй вариант, более близкий традиционному пониманию принципа стилизации, находит свое отражение в свойственной произведениям модерна множественной разнородности интертекстуальных связей, проистекающей от смешения далеких, контрастных, подчас противоречащих друг другу стилевых элементов. Д. Сарабьянов, анализируя предпосылки модерна в европейской культуре конца XIX века, констатирует, что подобное смешение, осевшее в чертах стиля, было характернейшей чертой художественного мышления эпохи. В нем, заключавшем в себе сущность «настроения

века», обнаруживается «известная доля эклектизма, с помощью которого культура обретала способ обновлять себя» [125, 30–31].

Примеры подобного смешения достаточно часто встречаются в операх австро-немецких композиторов начала XX века. Порой тематизм, созданный по модели авторского, исторического или жанрового стиля, производит впечатление скрытой цитаты – с такой концентрацией переданы в нем черты прообраза. Но это не копирование, а преобразование модели: используя *quasi*-цитату как некую символическую форму, обладающую культурной памятью, композитор смещает смысловые акценты, погружая ее в контрастный контекст и сознательно конструируя ситуацию стилевого «диссонанса». В «Алкесте» Веллеса чистейшая диатоника заключительного хора славления Геракла – победителя смерти, обозначенного автором как «пеан» (*As-dur*, затем *Des-dur*, при этом единственный раз в партитуре выставлены ключевые знаки тональности), предельно контрастирует политональной, пронизанной диссонантностью гармонической атмосфере оперы. В «Саломее» Р. Штрауса свойствами *quasi*-цитатного материала обладает хоральный тематизм Иоканаана, резко выделяющийся в контрастном интонационном окружении. Стилевой «диссонанс» в данном случае оказывается важным драматургическим приемом, способствующим обострению интонационного конфликта.

Но более всего приемы такого рода характерны для Франца Шрекера. Стремление к сопряжению в едином поле произведения «несопрягаемых» элементов (к примеру, «веристской» темы и цитаты из Дебюсси, с почти обязательным привлечением мотива «томления» из вагнеровского «Тристана») лежит в природе его мышления. Критика нередко упрекала Шрекера в эклектизме, вторичности, подверженности влияниям. Вспоминается его блестящее эссе «Мой портрет» – язвительный «коллаж», составленный композитором из фраз, эпитетов, определений, которыми награждала его музыкальная критика: «Я –

импрессионист, экспрессионист, интернационалист, футурист, музыкальный верист; <...> я напоминаю Верди, Пуччини, Галеви и Мейербера; я – абсолютно своеобразен...»²²

Но как ни удивительно, подобные упреки могли быть адресованы и такому выдающемуся мастеру стиля, как Оскар Уайльд. В литературе встречается мысль о том, что женские образы Уайльда – всего лишь «оптические воспоминания о Габриэле Россетти, превращенные в литературные произведения»²³. Дело здесь, однако, не в вопросе заимствований или влияний, а в определенных свойствах мышления, проявляющихся в стиле. Особенности формообразования и тематической работы в операх Шрекера немецкие музыковеды часто характеризуют при помощи термина «коллаж»²⁴. С течением эволюции композитора его коллажная техника становится все более изощренной, а в поздних операх подходит к порогу полистилистики.

Как уже говорилось, аналогии между музыкальным модерном и его выражением в других видах искусства допустимы и на этом, самом общем уровне. Но слишком различна природа искусств и зависимые от нее формы проявления стиля. К тому же действие общих принципов требует подробного обоснования, обращения к конкретным музыкальным примерам. Поэтому разговор на тему интертекстуальных взаимодействий будет продолжен в соответствующих разделах настоящей работы, посвященных операм Франца Шрекера.

Для того же, чтобы вписать оперный югендстиль в художественную панораму модерна, необходимы более осязаемые, «предметные» параллели. В достаточно широком спектре их предоставляет область

²² *Schreker F.* Mein Charakterbild. Перевод фрагмента см. в Приложении II.1 наст. работы [полностью см.: 286, 128].

²³ *Gruenter R.* Jugendstil in der Literatur: Darmstädter Rede vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung am 21.10/1976. [Цит. по: 71, 8].

²⁴ М.Бжоска даже посвящает специальный параграф своего исследования о «Кладоискателе» обоснованию употребления термина, его разграничению с термином «монтаж» в связи с музыкой Шрекера [190, 96 ff].

тематики и сюжетов, то есть та область, которая в искусствознании определяется понятием «иконография»²⁵. Быть может, сюжеты и темы не являются центральной сферой проявления стилеобразующих принципов модерна, но уже в самом их отборе ясно прослеживаются общие черты эстетики стиля, заявляет о себе его «дух». Иконографическая общность объединяет произведения модерна в разных национальных культурах и в разных видах искусства. Подобно повторяющимся деталям орнамента они заполняют пространство стиля, образуя затейливый узор.

Один из ключевых образов модерна – *танец*. Танец многоликий, вдохновленный то Заратустрой-танцором, «легким, машущим крыльями, готовым лететь» [110, 56], то Заратустрой-«дионисическим чудовищем» [110, 56], воплощением дионисического восторга, то это танец «Веселой науки» («Пляшем мы, как трубадуры / В нас ужились две натуры / Блуд и святость, мир и Бог!» [109, 719]), то «Человеческого, слишком человеческого» («Высшая культура будет подобна смелому танцу» [112, 388]).

На период рубежа веков падает становление новой хореографии, связанное с именами Айседоры Дункан, Иды Рубинштейн, Э. Жака-Далькроза, с уникальным опытом «Русских балетов» С. Дягилева. Своеобразным символом модерна стал «серпантинный» танец американки Лои Фуллер. Секрет его заключался в игре драпировок, струящихся разноцветных покрывал, повторявших движения танцовщицы, в использовании световых эффектов. «Во все более смелых поворотах она становилась гигантским орнаментом, метаморфозы

²⁵ Сугубо искусствоведческий термин «иконография» успешно применяется в литературоведении в работах последних лет [см., напр.: 71; 114], способствуя выявлению общего сегмента значений при сравнительном анализе тенденций в разных видах искусства. Поскольку музыковедческая терминология относительно проблемы модерна еще не устоялась, мы считаем возможным его использование в анализе родственных явлений музыкального театра. Сошлемся и на прецеденты, в частности, на статью И. Никольской, где термин употребляется в близком контексте [см.: 106, 89-110].

которого возбуждали в памяти взлеты, падения, поглощенность тьмой...»²⁶. Этот живой орнамент запечатлели в своих работах французские мастера Анри Тулуз-Лотрек, Франсуа-Рауль Ларш, австрийские и немецкие художники Коломан Мозер, Теодор Хайне и многие другие. В искусстве рубежа веков Лои Фуллер была, пожалуй, самой популярной моделью, и не только в среде художников. Как пишет Г. Фар-Беккер, «она вдохновляла и Стефана Малларме, посвятившего ей многочисленные стихи, и Клода Дебюсси, который находил, что его музыка никем, кроме нее, не была с таким совершенством интерпретирована» [146, 100].

В изобразительном искусстве модерна чрезвычайно распространены мотивы экстатического танца, вакхического исступления («Женщина в экстазе» Ф. Ходлера, «Вакханалия» Ф. Штука, «Вальс» Фидуса и т.д.). Особой популярностью они пользовались у художников немецкого югендстиля.

Танец в австро-немецкой опере начала века наполнен близким смыслом. В драматургии оперы танцевальные сцены наделяются различными функциями. Они могут выступать в традиционной фоновой роли (как это было свойственно опере XIX века), пусть эта роль и переосмыслена. В «Отмеченных» Шрекера дионисические сценки-пантомимы, широко разбросанные по пространству финального акта, постепенно собираются в оргиастический общий танец, большую сцену вакханалии. Так возникает самостоятельный пласт драматургии, увенчанный кульминацией и временами перехватывающий инициативу у основной – драматической – линии действия.

Но совершенно особую и новую для оперы роль играют сцены *сольного* танца, включенные в драматургический рисунок партии главного персонажа. Замещая прежние арию или монолог, они становятся важнейшей, если не центральной, характеристикой

²⁶ Ф. Алерс-Хестерманн [цит по: 146, 100].

действующего лица (здесь можно было бы сказать: *героини*, так как практически все оперные сольные танцы югендстиля – женские). Танец – воплощенная линия одушевленной пластики, жестикуляция души – появляется в действии оперы в тот момент, когда слово уже «препятствует» выражению самых глубоких слоев образа и ситуации (даже если появление его, как в «Саломее», продиктовано сюжетом)²⁷. Иными словами, как (прямо «по Заратустре») говорит Гофмансталь устами Электры: «Кто так счастлив как мы, тому подобает только одно: молчать и танцевать».

Первый оперный танец югендстиля – *танец Саломеи* – своими оркестровыми красками, «пурпурными и фиолетовыми в одновременности», парящими «в знойном воздухе» (Гофмансталь), своим условным ориентализмом и «орнаментальной» чувственностью вызывает многочисленные литературные и живописные ассоциации – от видений дез Эссента (из знаменитого декадентско-символистского романа Ж. Гюисманса «Наоборот») и картин Гюстава Моро до рисунков Обри Бердслея²⁸. По словам Х. Холландера, штраусовский «танец семи покрывал», напоминающий об эротическом «серпантинном» танце Лои Фуллер, является «чистейшим образцом югендстиля» [242, 51].

Предсмертный *танец Электры* и в языке своем, и в эстетической эмоции далек от декоративных видений югендстиля, но, пожалуй, именно он более всего приближается к метафоре нищенского «дионисического восторга», пронзенного «свирепым жалом мук» индивидуального существования и слитого в одно целое «с безмерной изначальной радостью бытия». В нем живет образ «убивающей

²⁷ В этом контексте нельзя не упомянуть о роли *танца* в мистерии К. Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» (1911), и, в особенности, в опере К. Шимановского «Король Рогер» (1924), в своей концепции непосредственно связанной с мифом о Дионисе.

²⁸ Созданные в 1894 г. как иллюстрации к драме О. Уайльда, они впоследствии заслонили по своей популярности пьесу; то же, впрочем, можно сказать и об опере Р. Штрауса.

радости», о которой тоскует героиня оперы Шрекера «Игрушка и Принцесса».

Мышление Шрекера тяготеет к идее танца. Не говоря уже о пантомиме «День рождения инфанты», о танцевальных мотивах в инструментальной музыке²⁹, о «танцевально-головокружительной атмосфере»³⁰ его оперных текстов, достаточно сказать о том, что и он, подобно Р.Штраусу, делает сольный танец важнейшей характеристикой оперного персонажа. Особый интерес в этом плане представляет вокально-инструментальная сцена танца Лизы, героини «Христофора или “Видения оперы”».

Мало того, что сам текст этой сцены временами напоминает какую-нибудь хореографическую зарисовку – так много в нем описаний движений («скользит», «извивается», «подпрыгивает», «исчезает и вновь возвращается», «играет», «танцует»). Во вступительном ее разделе звучит дифирамб танцу как символу освобождающей легкости: «твое тело превращается, скользит через пространство, танцующая звезда, парящая мечта, ничего, кроме линии, точки, арабески». (Весьма любопытно, что в этом последнем фрагменте возникает выразительный «портрет» орнаментальных свойств стиля модерн: *линия, точка, арабеска*).

Мотив *поцелуя*, один из «вечных» в искусстве разных эпох и стилей (включая и оперу XIX века – «Парсифаль» Вагнера, «Отелло» Верди, «Русалка» Дворжака и др.), быть может, наиболее популярен в живописно-пластической иконографии модерна. В модерне он насыщается особым смыслом – из-за присущего ему оттенка «биологизма» он, как и мотив *танца*, кажется прямым отпечатком идей «философии жизни». Впрочем, трактовка его бесконечно разнообразна – от абстрактно-декоративного, сведенного к «формуле», «знаку любви»

²⁹ Festwalzer und Walzerintermezzo (1908), Valse lente (1908), Ein Tanzspiel (1908/9).

³⁰ «Tanz-und-Taumel Atmosphäre» – выражение Й. Херманда, относящееся к лирике югендстиля [235, 406].

(Д. Сарабьянов), изображения на цветной литографии П. Беренса (1898), до экстатических, пронизанных эротическим напряжением объятий в «Поцелуях» Г. Климта (Бетховенский фриз, 1902, «Упоение», эскиз фриза для особняка Стокле в Брюсселе, 1905-1909 и знаменитый «Поцелуй» 1907–08, пожалуй, самая известная из картин художника).

«Проводниками» мотива в мир оперного югендстиля вновь оказываются тексты Уайльда. Мотив поцелуя является сквозным в поэтике английского эстета. Исследуя его семантику, тонко различая в нем «суинберновские интонации»³¹, О. Ковалева отмечает его «пограничный» характер, пребывание на грани жизни и смерти [71, 28]. Вкус смерти в поцелуе различим не только в «Саломее» Р. Штрауса, но и в шокирующей развязке «Флорентийской трагедии» А. Цемлинского, которая, по словам Х. Вебера, является «высшей точкой» его «диалога со Штраусом» [см.: 37, 204]. После убийства юного принца Гвидо Барди, супруги – флорентийский купец Симоне и его молодая жена Бьянка, возлюбленная принца, – заново «открывают» друг друга. Их «параллельные» реплики: «Зачем не говорил ты мне, что так силен?» (Бьянка) – «Зачем не говорила ты, что ты прекрасна?» (Симоне) – сопровождаются сценической ремаркой: «Он широко раскидывает руки. Бьянка опускается перед ним на колени. Он целует ее в уста». Весь этот диалог (над трупом принца, убитого Симоне!) озвучен темами любви и смерти в нежнейших красках арфы и челесты (*ppp, sehr zart*).

Как «парафраз» уайльдовской темы поцелуя смерти звучит монолог Тамаре, одного из героев оперы Ф. Шрекера «Отмеченные» (хотя в стилевом отношении текст Шрекера трудно сопоставим с отточенно-элегантной манерой письма Уайльда): «Ее губы просили о пощаде, неразборчиво, боязливо защищаясь, бормотали древнюю песнь. Но ее

³¹ Суинберн. «В саду»: «Любимый мой, любовь и смерть, как сон. Сильнее смерти нежности полон. Целуй, пусть поцелуй меня убьет. Любовь и смерть соединяет он».

глаза умоляли о наслаждении. С ее уст срывались мучительные признания, страх и ужас, но в ее глазах, дико и необузданно, металась искра разгоравшегося страстного желания. Наконец, оно проложило себе путь: <...> «Дай смерть» – ликовал ее взгляд, «дай счастья» – жадно молили слова».

В мотиве *отражения/зеркала* переплетаются разные значения. В произведениях художников модерна, на плоскости картины он чаще всего предстает в виде отражения предметов в зеркальной глади воды. В этом излюбленном сюжете живописцев отраженная реальность кажется временами более подлинной, чем истинная, тем более что сами отображающиеся предметы порой не выписаны на полотне (см., например, картину В. Борисова-Мусатова «Водоем», 1902, где небо, облака и деревья показаны только в их отражении на поверхности пруда). За мотивом отражения нередко скрывается миф о Нарциссе, еще одна идейная парадигма модерна. Подобно другим сюжетам, зеркальные мотивы модерна почти всегда символичны, несут в себе множественные скрытые смыслы.

Завороженность феноменом отражения, в котором иллюзорный мир предстает то, как воплощение мечты, то, как искаженная, подчас уродливая изнанка реальности, затронула и воображение авторов опер. Принцип отражения сказывается в опере в построении сюжета, в появлении персонажей-двойников, определяет драматургические решения, а иногда и особенности композиции произведения.

В опере Макса Шиллингса «Мона Лиза» (1915, либретто Б. Довски) два акта основного действия, происходящего в конце XV века, обрамляются Прологом и Эпилогом, события которых разворачиваются в современности. История моны Лизы, модели Леонардо да Винчи (в сюжете обыгрываются мотивы портрета и знаменитой улыбки), супруги флорентийского купца Франческо дель Джокондо и возлюбленной молодого посланца Ватикана Джованни де Сальвиати, представлена в

опере как леденящая кровь драма любви, ревности и мести с двумя убийствами в финале. Соотношение действующих лиц Пролога и Эпилога – пожилой Иностранец, его юная супруга, молодой Монах, показывающий им покои мессира Джокондо – воспроизводит конфигурацию любовного треугольника, лежащего в основе сюжета оперы. Между обрамляющими разделами и основным действием протянуты связи зеркально отражающихся деталей. Опера заканчивается словами Монаха, потрясенного своим рассказом и реакцией на него молодой женщины: «Кто ты? Ева? Магдалина? Саломея? Соблазн греха! Мона Лиза?». Техника композиционной «рамы» (Пролог/Эпилог), «перетекающей» в действие, к которой охотно прибегают и другие композиторы австро-немецкой оперы (см., например, «Христофор» Шрекера) вызывает ассоциации с приемами обрамления, характерными для графики югендстиля, для таких выдающихся ее мастеров, как, к примеру, Генрих Фогелер или Людвиг фон Хофман. На рисунке Фогелера для титульного листа знаменитого берлинского журнала модерна «Die Insel» («Остров») изображение острова (в центре листа) дано в широком орнаментальном обрамлении, линии которого (перья фантастической птицы) повторяются в завитках волн, омывающих остров³². Л. фон Хофман, по выражению критика, «создает картину и ее обрамление как единое целое, содержание еще раз символически изображается на раме в виде эмблематических картин» [146, 262]. Подобная аналогия, и именно потому, что она касается столь далеких видов искусства, обнаруживает не сходство *приема*, а родство принципов *мышления*, характера построения художественного *образа*.

³² Яркую характеристику книжной графики Фогелера содержит отзыв Рильке: «Несколько титульных листов книг издательства «Инзель», томик стихотворений Бирбаума в его оформлении, дивный наряд, в который он облек драму Гуго фон Гофмансталя «Император и ведьма», подтверждают, что искусство Фогелера, умиротворенное и действенное в своей законченности, внутренне столь богатое, как никакое другое, словно песня, призвано сопровождать шествие благородных литер» [цит по: 146, 268].

Прием зеркального отражения лежит и в основе сюжета оперы Эриха Вольфганга Корнгольда «Мертвый город» (1920), написанной по мотивам романа бельгийского франкоязычного писателя-символиста Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892). Содержание романа подверглось в опере коррекции в духе психоаналитической теории Фрейда. Автор либретто – отец композитора, влиятельный в свое время музыкальный критик Юлиус Корнгольд, выступивший под псевдонимом Пауль Шотт. «Мертвый город», созданный 23-летним «вундеркиндом» (так Э. Корнгольда именовала немецкая музыкальная пресса), можно назвать одной из типичных опер югендстиля. Принцип отражения проникает здесь на разные уровни. Он определяет характер взаимодействия двух главных женских образов – Марии, умершей жены Пауля (героя оперы), и танцовщицы Мариетты, «двойника» Марии, ее живой копии (исполнение обеих партий поручено одной певице). Он управляет также и соотношением двух планов действия – реального и иллюзорного. В трех актах оперы они распределены следующим образом: мир иллюзий сосредоточен в центральном акте, но частично захватывает первый и третий (возникает аналогия с симметрией упомянутого выше приема «рамочной» композиции, правда, без Пролога и Эпилога, как композиционных единиц). Момент перехода от реальных событий к галлюцинациям или сну наяву неуловим не только для самого героя, но и для зрителей³³. Попутно отметим, что, в соответствии с канонами модерна, танец (и сольный, в партии Мариетты, и групповой, в

³³ Краткое содержание оперы: Пауль в память об умершей супруге живет затворником в комнате, превращенной в святилище. Он называет ее «церковью былого» (*die Kirche des Gewesenen*) и поклоняется фетишам – пряди волос, заплетенной в косу и хранимой в стеклянном ларце, портрету Марии в полный рост, украшенному живыми цветами и т.п. Портрет временами «оживает», и Пауль верит, что Мария к нему вернется. Встретив Мариетту, он видит в ней ожившую супругу. Когда же Мариетта, пытаясь соблазнить его, вступает в соперничество с образом умершей, он впадает в ярость и душит Мариетту косой Марии. Внезапно появляется живая Мариетта, и Пауль, очнувшись от своих видений и освободившись в них от навязчивой идеи (совершенно по Фрейду: «сон – это осуществление подавленного желания»), покидает Брюгге вместе со своим другом Франком.

сценах с участием ее друзей-танцовщиков) является одним из способов характеристики персонажей, текст либретто пестрит «эмблемами» литературного югендстиля (*tanzen, Reigen, Rausch* и т.п.), в оперу введена цитата из «Роберта-дьявола» Мейербера, а характеристика Мариетты (капризный, отнюдь не мифологизированный, скорее даже наделенный подчеркнуто бытовыми чертами персонаж) в сценических ремарках удивительным образом напоминает о Саломее Штрауса-Уайльда («наивно-порочное существо»).

В «Инфанту» Шрекера и в «Карлика» Цемлинского зеркальный мотив проникает вместе с сюжетом сказки Уайльда. Если у Корнгольда зеркало фигурирует как предмет сценической обстановки (см. ремарку в начале оперы), а затем и «участвует» в действии³⁴, то Шрекер, считая, что «зеркало на сцене – это нонсенс», исключает танец Карлика перед зеркалом из опубликованного варианта партитуры³⁵. У Шрекера, как и у Цемлинского, мотив зеркала выступает как сложная метафора, имеет сугубо внутреннее, символическое значение. Одна из его смысловых граней связана с парадоксальным принципом двойников-антагонистов или *кривозеркального отражения*, который становится основой драматургического конфликта. Модель взаимоотношения образов Инфанта и Карлика, построенная в сказке Уайльда «на знакомой оппозиции: красота, у которой “нет сердца”, и уродство с прекрасной душой» [71, 145], усложняется в «Отмеченных» посредством гротескной деформации всех ее элементов. Амбивалентность образов, отдельные сюжетные ходы в этой опере Шрекера выдают воздействие и другого сочинения Уайльда, основанного на «зеркальном» принципе, – романа

³⁴ См. 5-ю сцену первой картины: увидев в зеркале отражение Мариетты, Пауль принимает ее за Марию.

³⁵ Подробно об этом см.: *Hoogen E. van den. Der Spiegel ist ein Spiegel: Der Geburtstag der Infantin in seiner Urgestalt* [244, 105ff].

«Портрет Дориана Грея», в котором некоторые исследователи усматривают непосредственный ее прообраз³⁶.

Мотивы «двойника, тени, зеркала, аберрации сознания», идущие из романтической эпохи, весьма характерны для австро-немецкой оперы начала XX века, как справедливо отмечает Н. Миловидова [99, 111]. К числу названных примеров можно добавить «Женщину без тени» Штрауса, «Прыжок через тень» Кренека, «Лулу» Берга. Как видим, эти мотивы, витающие в воздухе эпохи, встречаются в произведениях разных стилевых направлений, включая экспрессионизм и *Neue Sachlichkeit*. В музыкальном же театре югендстиля они приобретают чуть ли не «лейттематическое» значение.

И, наконец, особо следует выделить мотивы *острова* и *сада*. Традиционные для искусства, в модерне они обновляются и начинают играть новыми смысловыми красками. Эти мотивы могут быть названы центральными элементами в поэтике модерна. Их семантическое поле, широкое и многослойное, вбирает в себя категорию панэстетизма – утопии преобразования жизни посредством искусства, идею синтеза искусств, несет в себе контрастные образы тайны, любви и смерти, убежища, забвения, воплощенной мечты об Эдеме. С мотивом *сада* связаны такие важнейшие формообразующие черты модерна в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, как культ линии, орнаментальность, декоративное преобразование растительных форм³⁷. В австрийской культуре, по наблюдению К. Шорске, образ *сада* – «зеркального отображения рая» – приобретает особое значение как символ временных сдвигов в отношениях «между культурой и социумом, между утопией и реальностью», как способ подхода «к

³⁶ [См., например: 263, 84].

³⁷ Знаменитый ковер с изображением цикламена (его второе название «Удар бича»), созданный Германом Обристом в 1895 году, Д. Сарабьянов называет «программным памятником модерна»: «Это как бы формула той линии, которая оказалась наиболее типичной для стиля...» [125, 121].

проблеме соотнесенности культурных ценностей с меняющейся социальной структурой» [164, 363]³⁸.

«Die Insel» («Остров») – уже упоминавшееся название одного из влиятельных журналов югендстиля, выходившего в Берлине с 1899 года. «Островом», реальным воплощением идей панэстетизма, были по сути своей и колонии художников, возникавшие в эти годы в разных уголках Европы – Дармштадте, Ворпсведе, Мурнау (Германия), Понт-Авене, Лепульдю (Франция), Абрамцеве, Талашкине (Россия) и др.

Колония в Дармштадте, созданная по инициативе и под покровительством герцога Эрнста Людвиг Гессенского, собрала в своих рядах многих выдающихся художников модерна. Среди них были австрийский архитектор и мастер прикладных искусств Йозеф Мария Ольбрих, один из основателей венского Сецессиона и автор проекта его знаменитого выставочного здания (1898), увенчанного куполом из покрытых золотом лавровых листьев, немецкий архитектор, живописец и график Петер Беренс, немецкий скульптор Людвиг Хабиш и другие.

Джон Рёскин утверждал, что «художественный этос невозможно спасти, просто изобретая некое “новое искусство”. Чтобы вызвать озарение и доверие, искусство и жизнь должны слиться воедино» [146, 235]³⁹. Воодушевленные идеями Рёскина и его «ученика» Уильяма Морриса⁴⁰, художники модерна пытались пронизать жизнь искусством, создать через искусство новую мораль и нового человека, добиться «возвращения красоты на землю» для «наступления эры социальной справедливости и человеческого достоинства»⁴¹. В Германии социально-идеологическая подоплека югендстиля не была столь очевидной, однако

³⁸ Шорске детально исследует эти вопросы в главе с символическим названием «Превращения сада».

³⁹ Рёскин Дж. (1819–1900) – английский писатель, художник, теоретик искусства, поклонник прерафаэлитов и провозвестник модерна.

⁴⁰ Моррис У. (1834–1896) – английский живописец, дизайнер, поэт, в своей художественной практике воплотивший идеи Рёскина.

⁴¹ Анри Ван де Вельде [цит по: 146, 25].

дармштадтский проект развивался в русле той же самой идеи «эстетизации жизни»⁴², идеи *Gesamtkunstwerk* модерна. Поселок художников в Дармштадте, представлявший законченное, целостное произведение искусства, гармонию ландшафта, архитектурных решений, внутреннего убранства домов, сам стал объектом первой художественной выставки (1901), в названии которой он значился как «документ немецкого искусства».

Еще одним свершением эстетической утопии модерна был дворец Стокле в Брюсселе (1905-1911), в создании которого участвовали архитектор Йозеф Хоффман, Густав Климт и художники «Венских мастерских».

В австро-немецком музыкальном театре этого периода мечта о «возвращении красоты на землю» светит отраженным светом. Некоторую отдаленную аналогию здесь можно усмотреть, пожалуй, в повороте Рихарда Штрауса от ницшевского (в «Электре») к классическому, винкельмановско-гетевскому образу Греции в его последних «античных» операх. Все же существует произведение, в котором мотивы *острова* и *сада*, сплетенные в одну мифологему, выступают в характерном смысловом поле панэстетизма – это «Отмеченные» Франца Шрекера. Герой оперы Альвиано построил на уединенном острове волшебный сад Элизиум, в котором все детали оформления пронизаны гармонией *Gesamtkunstwerk*. И здесь нам вновь придется вернуться к премьере пантомимы «День рождения инфанты», ибо путь к Элизиуму «Отмеченных», несомненно, пролегает у Шрекера через декоративные пространства *Kunstschau 1908*.

Вот как описывает атмосферу этой выставки К. Шорске:

«Свой подлинный триумф венское художественное движение в неоклассической фазе ар деко праздновало на художественной выставке

⁴² Ср. Й.М. Ольбрих: «...искусство ни что иное, как гармоничная и эстетическая инсценировка жизни, искусство ни что иное, как жизнь с точки зрения определенного темперамента и его сознания» [цит по: 146, 242].

1908 года, названной просто *Kunstschau* 1908. Собранные здесь экспонаты и товары были отобраны художниками по принципу единения изящных и прикладных искусств. Бытовые предметы были поданы как музейные вещи, а даже самая серьезная живопись и скульптура низведена до выполнения декоративных функций. Президент *Kunstschau* Густав Климт в произнесенной на ее открытии речи огласил кредо своей группы: “...прогресс культуры состоит во все большем пронизании художественными устремлениями всех сторон жизни”.

Архитектор Йозеф Хоффман выстроил здание для выставки в стиле загородного замка времен Марии-Терезии <...>. Строгий и современный снаружи, внутри павильон Хоффмана был уютным и элегантным, как аристократическая парковая беседка. <...> Вокруг павильона – в качестве дара города Вены – был разбит сад. Чтобы передать свое понимание сущности и назначения сада, создатели выставки процитировали в каталоге слова Уильяма Морриса: “Большой или маленький, сад всегда должен быть хорошо ухожен и выглядеть богато; он должен быть отгорожен от внешнего мира; никоим образом не должен он имитировать целесообразность или капризы природы, но должен быть чем-то таким, что можно увидеть не иначе как рядом с человеческим жилищем”.

В саду Хоффман построил и театр. Летом 1908 года венская элита могла посетить две театральные постановки под открытым небом – «Геновеву» Фридриха Геббеля и «День рождения инфанты» Оскара Уайльда. Пьеса Геббеля прославляла Божественную справедливость страдания, неизбежно налагаемого на демоническую страсть – ту самую страсть, к высвобождению которой стремились в своем искусстве художники группы Климта, ныне отрекшиеся от былых поисков. Пьеса⁴³ Уайльда, сыгранная в костюмах в стиле Веласкеса, отражала новое восприятие жизни художниками – жизнь как изысканная поза.

⁴³ Так (*пьеса*, а не *сказка*) в источнике.

Все, что было живого в австрийской культуре, в конечном счете с неизбежностью находило свое выражение в театре. Поэтому вполне естественно, что наиболее полно новая эстетическая культура Вены заявила о себе этими двумя постановками, сыгранными для представителей высшего круга венского общества в декоративном, стилизованном парке, окружающем созданное Хоффманом вместилище красоты» [164, 421–423].

Свои впечатления о выставке и о постановке «Инфанты» оставил Петер Альтенберг. Восхищаясь мастерством Эльзы и Греты Визенталь, танцевавших в пантомиме Шрекера Инфанту и Карлика, он замечает: «Музыка льнула [к целому – Н.Д.]»⁴⁴. Э. ван ден Хооген развивает далее эту мысль: подчиняясь идеям Климта, «...музыка Шрекера вместе с литературой, <...> садовым искусством, архитектурой, сценическим оформлением <...> и танцем переплавляется в единственное в своем роде [целое – Н.Д.] – *Gesamtkunstschauwerk*» [244, 106]⁴⁵. Эту, уже невагнеровскую, а принадлежащую модерну модель *Gesamtkunstwerk* композитор пытается воплотить в «Отмеченных». Ее отличают декоративность, активнейшая роль визуально-сценического начала, обилие «орнаментальных», не развивающих, а «украшающих» действие планов драматургии. В близкой манере решены и большие сцены второго, «венедианского» акта «Дальнего звона» (работа Шрекера над оперой подходила к концу в год постановки «Инфанты»). Подобные сцены позднейшая критика будет определять как «мультимедийные» и говорить в связи с ними о технике «тотального театра» [203, 22]. Они коренным образом переосмысливают сложившиеся в оперной традиции представления о границах, возможностях и драматургических функциях так называемых «массовых» или «жанровых» сцен. Подробнее об их

⁴⁴ Altenberg P. Gartentheater in der “Kunstschau” [цит. по: 244, 106].

⁴⁵ Подчеркивая визуальный аспект синтеза, исследователь добавляет к вагнеровскому термину новый элемент – *schau* (от *schauen* – смотреть, *die Schau* – зрелище).

роли в музыкальной драматургии будет сказано ниже, в соответствующих главах настоящей работы. Здесь же хотелось бы указать на другую свойственную им черту. В трактовке мотива *острова-сада* Шрекер идет по пути художников модерна, насыщая его разноплановыми, подчас контрастными смыслами. Здесь и идея «чистой красоты» в обличье образов древнегреческих мифов, и стилизованный гедонизм в духе эстетской традиции современной австрийской литературы. Элизиум Альвиано – это типичный «сад Нарцисса», близкий образу *сада* в двух «классических» произведениях австрийского литературного модерна – стихотворном Прологе Гофмансталя к пьесе «Анатоль» Шницлера (1893) и в романе «Сад познания» (1895) друга Гофмансталя, Леопольда фон Андриана цу Вербурга. Любопытно, что в содержании мотива в «Отмеченных» ощутима даже социальная краска (возможность общения с прекрасным, доступность-недоступность художественного шедевра как символ социального неравенства).

Наряду со всем этим привлекает внимание иное. Мифологема *острова-сада*, при всем богатстве ее воплощения, пышности словесных описаний и великолепии звукового декора, включает у Шрекера моменты отрицания, что ставит под сомнение возможность эстетической утопии. Судьба Элизиума в «Отмеченных» незавидна, творение Альвиано гибнет под натиском внутренних и внешних обстоятельств.

Как видим, тематика, сюжетные мотивы австро-немецкой оперы начала XX века достаточно органично встраиваются в иконографию модерна. Что еще более существенно, в произведениях разных видов искусства близка трактовка, смысловой ряд сходных мотивов. На этом пути оперный югендстиль смыкается с живописью и литературой своего времени в их сложных взаимодействиях с другими стилевыми направлениями эпохи. Этот вопрос требует специального рассмотрения. Здесь мы ограничимся только указанием на некоторые из подобных

взаимодействий, основываясь на воззрениях, сложившихся в научной литературе.

«Взрыв в саду: Кокошка и Шёнберг» – так называет К.Шорске заключительную главу своего исследования, посвященную началам венского экспрессионизма. Знаменательно, что в одной формуле здесь сходятся воедино изобразительное искусство, литература и музыка, а объединяющим элементом вновь служит знаковый для австрийской культуры образ *сада*. В контекст этого образа исследователь помещает и проблему творческой эволюции художника.

Прослеживая путь Шёнберга от Пятнадцати стихотворений из «Книги висячих садов» Стефана Георге («верховного жреца немецкого эстетизма») к экспрессионистской монодраме «Ожидание», он соотносит их посредством символа «разрушения сада»: «Это произведение [«Ожидание» – Н.Д.] является в чистом виде продолжением «Висячих садов». Оно начинается там, где заканчивается предыдущее, – за пределами высохшего сада» [164, 456].

Метафорой Шорске «Взрыв в саду» начинает свою статью «Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов» М. Бжоска. Творчество Шрекера он рассматривает в русле экспрессионизма, при этом экспрессионизм и модерн трактуются им как явления одного порядка⁴⁶. В качестве произведений, близких экспрессионизму или же его «предвестий», фигурируют в отечественном музыкознании «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса [см.: 113, 186–190; 105, 150]. Для Х.Холландера, автора монографии «Музыка и югендстиль», музыкальный модерн представляет собой явление, граничащее с импрессионизмом с одной стороны и экспрессионизмом с другой (и в хронологическом, и в стилевом отношении).

⁴⁶ Охарактеризовав «Инфанту» Шрекера как «прорыв модерна», М. Бжоска далее пишет о ней как о «прорыве экспрессионизма» [28, 111, 121].

Подобные оценки вполне согласуются с искусствоведческими дефинициями: в 1900-е годы «живопись приближается к экспрессионизму, фовизму <...>, которые как бы вызревают внутри позднего модерна»; «Югендстиль во многом подготовил начало экспрессионизма...» [125, 151, 163].

Своим тяготением к «ночной стороне» жизни, мотивами «изнеможения», «утомления», «тоски» модерн соприкасается с культурой *fin de siècle*, с искусством декаданса. «Крайняя нервическая восприимчивость такого всецело погруженного в чувственность искусства таит в себе зерно распада и заката, каким была душевная ситуация “конца века”, – замечает Г. Фар-Беккер, – Эстетизм искусства рубежа веков был непрерывно связан с рафинированным привкусом тления. “Очарование красивой смерти” и “пробуждение, полное страстного ожидания” – все это сделал своим содержанием стиль модерн» [146, 71].

Еще одну область смысловых пересечений образует соотношение модерна и символизма. Связи между этими художественными направлениями не ограничиваются уровнем тематики, сюжетов, образных мотивов, они имеют глубинную природу. Е. Кириченко, затрагивающая проблему сопоставления символистской поэзии и архитектуры модерна, приходит к выводу о типологической общности явлений, которая обнаруживается в их «семантической двузначности»: «Предмет, мотив есть то, что он есть и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны. Внутреннее диктует внешние формы. Отсюда единство поэтики при всем различии природы каждого из искусств» [69, 324].

Данные наблюдения могут быть распространены и на оперное искусство, и не только потому, что музыка в сфере семантической многозначности располагает почти неограниченными возможностями.

Оперы модерна в целом ориентированы на тип символистской драмы (даже если их сюжеты не связаны с какими-либо конкретными литературными источниками), и нередко символическому истолкованию в них поддаются не только звуковые характеристики образов и смысловая координация текста и музыки, но и траектория движения тематизма в драматургии оперы. Последнее сказывается на способах тематического развития и отражается в логике становления музыкальной формы, которая не всегда поддается определению в терминах традиционной теории музыки. Так, пытаясь охарактеризовать эти специфические явления в музыке Шрекера, З. Дёринг пишет: «Хотя [Шрекер – Н.Д.] и не отказывается от работы с лейтмотивами, он не акцентирует при этом их интегративные возможности, а употребляет отдельные мотивы как *звукопоэтические шифры* [выделено мной – Н.Д.], которые сохраняют свою идентичность в меняющемся контексте и этим, скорее, отчуждаются, чем объединяются с предыдущим [развитием – Н.Д.]» [203, 22].

Музыкознание, как уже отмечалось, обычно рассматривает межстилевые связи оперного модерна несколько изолированно, вне проблемы стилового взаимодействия разных видов искусства, в рамках собственных дефиниций, сложившихся в истории музыки. Под таким углом зрения оперное творчество Шрекера, Цемлинского, Корнгольда оказывается выражением тенденций позднего романтизма, импрессионизма, натурализма. Если же говорить о взаимодействии индивидуальных композиторских стилей, то музыкальная критика, определяя характер влияний, испытанных названными композиторами, оперирует на удивление близким набором имен: Вагнер, Р. Штраус, Пуччини, Дебюсси, Малер (в разных вариантах сочетаний). Безусловно, ни Шрекер, ни Цемлинский не являются творцами нового музыкального языка, и в этом отношении их музыка не выдерживает сравнения с мощной органикой стиля Р. Штрауса или уникальным своеобразием

звукового мира Дебюсси. Вместе с тем, каждый из них обладает собственным, органичным и вполне узнаваемым композиторским почерком. Однако корень проблемы не в степени новаторства и преодоления влияний. Для того, чтобы музыкальные явления предстали в рамках художественного синтеза модерна, необходимо включить в орбиту рассмотрения формообразующие *идеи и принципы стиля*, общие для разных видов искусства, не ограничиваясь характеристикой языка, отдельных выразительных средств и приемов. На этом уровне между модерном в музыке и в других видах искусства обнаруживаются достаточно выразительные аналогии.

Подобные вопросы не раз возникали в музыковедческих работах. Х. Холландер, заявляя, что феномены модерна именно в музыке практически не поддаются описанию, что можно лишь на ощупь выявлять их летучую «невесомость», но не твердые критерии, и что, следовательно, «употребление понятия “югендстиль” в музыке основывается на эфемерных и субъективных оценках» [242, 8], тем не менее, пытается найти такие критерии, говоря о «музыкальном орнаменте», «лирических арабесках» как о «музыкальном жесте» югендстиля и распространяя это определение на область гармонии, ритма, оркестровки. Ряд исследователей уделяет особое внимание проблеме мелодической *линии* в ее соотношениях с *растительным* или *геометрическим* орнаментом изобразительного модерна. Ю. Агишева, автор работы, посвященной специальным вопросам югендстиля в музыкальном искусстве, приходит к некоторым перспективным выводам, рассматривая общие стилеобразующие факторы на уровне тембра-фактуры, гармонии («звук») и композиционных принципов («архитектоника»). К числу интересных наблюдений принадлежит, например, следующее (речь идет об «Инфанте» Шрекера): «музыкальная ткань как будто лишена глубины и больше трансформируется в плоскость. Это происходит благодаря давлению линейного начала:

ткань состоит из небольших линий, которые сплетаются, наслаиваются друг на друга, но при этом не образуется сложная, высокая вертикаль, а, скорее, замысловатый узор, плотно заполняющий свою часть пространства» [1, 100].

Представляется, что именно в свойствах музыкальной ткани, особенностях ее строения (в горизонтальном и вертикальном аспектах), а также в способе ее развертывания, особых качествах формообразования преломляются общие для разных композиторов принципы стиля, сопоставимые с эстетикой модерна. Их можно было бы определить через понятие *декоративности*.

Для выяснения функций декоративности применительно к музыкальным явлениям чрезвычайно существенными оказываются положения одной из работ А. Лосева, раскрывающей на литературном материале общеэстетические принципы функционального взаимодействия рельефа и фона (или: центра и периферии) в структуре художественного целого. В параграфе, озаглавленном «Живописность и декоративность», ученый разграничивает *живописную* и *декоративную* образность как два элемента, выполняющих разные функции: «Первая дистинкция, без которой мы не можем обойтись, заставляет нас резко противопоставлять живописность декоративному принципу. Декоративность по самому смыслу этого термина является не чем-то первичным, а скорее чем-то вторичным, которое и призвано обслужить исходную первичность, а не быть центром художественного внимания. Так, декорация в театре есть некоторого рода украшающее или вообще дополняющее обстоятельство, в то время как первичным является здесь сама драма, драматическое представление. <...> Декоративную образность нужно отличать от живописной, как то или иное внешнее украшение в сравнении с конструкцией самой живописности. Живописность есть определенного рода конструкция, в то время как

декоративность есть только некоторый фон и несущественная детализация исходного конструктивного образа» [86, 33–34].

Декоративные начала модерна более всего выражают себя в орнаментальном мышлении. Орнамент – ключевое слово и своего рода символ модерна. Он родствен генеральному эстетическому принципу стилизации жизни, ибо несет в себе идею «красоты» (*Ornamentum*, лат. – украшение). Приводимые ниже язвительные и остроумные высказывания оппонентов модерна с величайшей меткостью характеризуют (от противного) его роль в искусстве эпохи. Карл Краус, австрийский поэт, драматург, журналист, борец за чистоту языка и противник всякого украшательства, считает орнамент выражением филистерства, признаком упадка вкуса. Он неустанно клеймит его в своем журнале «Факел»: филистеры «набрасываются на орнамент, словно собака на колбасу», «у людей модерна даже мозговые извилины образуют орнамент»⁴⁷. Адольф Лоос, один из творцов функциональной архитектуры XX века, выдающийся австрийский зодчий, оказавший сильное влияние на Ле Корбюзье и Вальтера Гропиуса, говорит об «орнаментальной эпидемии», а в вышедшей в 1908 году книге «Орнамент и преступление» прямо заявляет: «Орнамент не только является делом рук преступников, но и сам он – преступление» [цит. по: 146, 335]⁴⁸.

У. Перси, основываясь в своих рассуждениях на приведенных выше положениях А. Лосева, формулирует важный вывод: «...одна из характерных черт модерна, по видимости, то, что он возвысил несущественное и сделал его сущностью собственной художественной выразительности» [114, 107].

⁴⁷ Краус К. «Факел», 1908-1909, 1902-1903 [цит по: 146, 335, 345].

⁴⁸ А. Лоос, бывший поначалу единомышленником венских сецессионистов, уже в 1898 году, т.е. всего лишь через год после основания Сецессиона, кардинально разошелся с ними во взглядах на природу искусства. Он подвергает критике не только принцип орнамента, но и идею эстетической «гармонизации» жизни, *Gesamtkunstwerk* модерна.

В языке музыкального модерна такое *возвышение несущественного* связано с огромной ролью фигуративного начала. При этом фигурация модерна стремится стать орнаментом. Она уже не базируется на общих формах звучания. Ей свойственна тенденция к индивидуализации фигур, повторность и симметрия рисунка. Сказанное можно проиллюстрировать большим количеством примеров (напомним, что в связи с темой работы примеры будут приводиться только из опер австро-немецких композиторов).

Фигуративный тематизм заполняет широкие пространства оперных сцен, то воплощая мотивы-символы, то сопровождая разнообразные описания предметов и явлений. Такими описаниями изобилуют тексты опер югендстиля (и драматические «первоисточники», и собственно либреттистика), в связи с чем можно говорить об их тяготении к иконической образности, что свойственно и литературе модерна.

В начальных сценах «Флорентийской трагедии» Цемлинского/Уайльда Симоне предлагает принцу свои товары: «Еще одно сокровище у нас: / На мантию теперь взглянуть вам надо. / Ее соткал один венецианец. / На самом лучшем бархате узор / изображает сочный плод граната, / чьи зерна из жемчужин состоят. / И воротник весь жемчугом усыпан, / а сам не толще крыльев мотылька, / белей луны, которую безумец / под утро видит из тюрьмы своей. / Рубин в застежке – что горящий уголь, / такого нет и у Отца Святого, / а вся застежка – образец искусства: / Челлини лучшую не мог бы сделать, / чтоб угодить великому Лоренцо. <...> На стороне одной сатир рогатый / преследует серебряную нимфу, / а на другой – Безмолвие подняло / над головой своей хрустальный кубок, / и так искусно сделана фигурка, / что кажется: дыхание сейчас / наполнит грудь ее.»⁴⁹. К. Верникова замечает:

⁴⁹ Уайльд О. Флорентийская трагедия. Пер. М. Кудинова [143, 837-838]. Подстрочный перевод текста либретто: «Теперь приходит мне на ум, что в доме скрыто еще одно сокровище. Вы должны его видеть. Пышный наряд. Венецианская работа. Ткань – выстриженный бархат: узор – гранаты, каждое

«Вся эта словесная роскошь, оформленная густым и пряным музыкальным течением, точно сошла в оперу с картин Густава Климта» [37, 205]. «Густое и пряное музыкальное течение» в этом эпизоде (3 т. до ц. 28 – 2 т. после ц. 35) пробивает себе русло в потоке сменяющихся друг друга мелодико-гармонических фигураций. Они чередуются, сливаются в симметричные блоки, вбирают в себя фрагменты рельефного тематизма, «отвечают» живописным деталям словесного текста (так, например, упоминание о «мотыльках»⁵⁰ сопровождается флажолетами альтов на прозрачном вибрирующем фоне звучания флейт и унисонных фигур струнных *pizz.* (Пример 1).

Подобные декоративные музыкальные «картины» есть в «Женщине без тени» Р. Штрауса, в «Счастливой руке» Шёнберга, близкой модерну символизмом концепции и идеями синэстетизма. Особенно богата ими «Женщина без тени». Узорчатая, орнаментированная музыкальная ткань развертывается в ней в целом ряде сцен – в сцене искушения жены красильщика (I д., сц. 2.), которую Кормилица королевы уговаривает отдать свою тень в обмен на богатство, юность и красоту (и вновь в словесном тексте, на этот раз в сценических ремарках, красочные описания – украшенный жемчугом и драгоценными камнями головной убор, роскошные ковры, пестрые одежды служанок и т.д.), в сцене с пятью рыбками (I д., сц. 2), в волшебных эпизодах видений горной пещеры (II д., сц. 3), родника золотой воды (Пример 2) и т.д.

Орнаментальный декор сопровождает явление диадемы в «Счастливой руке» (картина 3, ц. 115: извилистая по рисунку линия кларнета на фоне мягких аккордов челесты и едва слышимых созвучий в оркестре на *pp–pppp*; (Пример 3).

зерно – жемчужина. И воротник из жемчуга, густо, как мошкара летней ночью на улицах, и белее, чем луна, которая видна безумцу утром через тюремную решетку».

⁵⁰ в немецком тексте оперы – *Mücken* – комары, мошкара.

Уникальный пример декоративного звукового «панно», выполненного только средствами фигуративного тематизма, содержится в III действии «Дальнего звона» Шрекера: более 60-ти тактов медленной музыки (*Ziemlich langsam*) построены на бесконечном движении остигатной фигуры в партиях челесты и фортепиано, лишь изредка (ц. 78, ц. 81) поддерживаемом невесомыми педалями в оркестре. Это пример орнамента *per se*, орнамента «в чистом виде» (Пример 4).

Орнаментально-декоративный принцип проникает во все аспекты и на все уровни организации музыкальной ткани, подчиняя себе фактурное, гармоническое, ритмическое и тембровое оформление. В гармонии и ритмике он выражает себя в чередовании и повторе неизменных или вариантно изменяющихся формул на значительном протяжении музыкального развертывания (для определения особенностей гармонического движения в операх Шрекера немецкий музыковед Г. Нойвирт вводит даже особое понятие: «статические звуковые поля» [265, 152]). В оркестровке с ним связано выделение достаточно устойчивого темброво-колористического комплекса, в котором ведущими красками являются тембры челесты и арфы. В фактуре действие этого принципа оказывается поистине универсальным. Он проявляется в ритмах горизонтального развертывания фактурных пластов и линий, в повторности фактурного рисунка, а в вертикальном измерении нередко порождает такие взаимоотношения рельефного и фонового материала, когда орнаментальный красочный фон стремится заслонить рельефные элементы тематизма, претендуя на роль «определенного рода конструкции» и «центра художественного внимания». Структура музыкальной ткани рождает живейшие пространственно-визуальные ассоциации, возможную аналогию с орнаментальной техникой живописного модерна. На определенном этапе развития стиля орнамент в живописи начинает претендовать на роль особого принципа художественного мышления: из предмета

изображения он превращается в способ конструирования предметных форм, в способ построения композиции картины.

Характеризуя взаимоотношения рельефа и фона на примере оркестрового вступления к «Отмеченным» Шрекера, Т. Адорно пишет: «Начало — образец шрекеровской фантазмагии *par excellence*: мерцание переливающихся друг в друга разнообразных оркестровых красок, политональная педаль из трезвучий *d-fis-a* и *b-des-f* создают опаловую звучность как фон [*Dessin*, фр. – рисунок] для трех основных тем героя, проходящих одна за другой в теноровом диапазоне. Результат парадоксален: фон [*Getön*, нем. – непрерывное звучание] становится фигурой переднего плана, сами же темы кажутся странно-ненастоящими, как если бы они были всего лишь контрапунктом к своему собственному сопровождению» [175, 378] (Пример 5).

Часто встречаются и обратные примеры: рельефный, выпукло экспонированный мотив в процессе развития растворяется в фоне, становясь элементом фигурации. Так ведет себя, к примеру, *лейтмотив тени* в «Женщине без тени» Штрауса (Пример 6 а, б), подобная техника характерна и для других опер югендстиля.

Отклоняясь от основной темы повествования, заметим, что фактурой, ритмом, тембром – т.е., областью музыкальных элементов, действие орнаментального принципа не ограничивается. Можно (метафорически) говорить о его вторжении в сферы драматургии и формообразования – как на уровне малой формы (в рамках небольшого раздела сцены, сольного, ансамблевого, хорового эпизода), так и на уровне целостной, крупной формы (раздела акта, большой оперной сцены). Думается, что точное наблюдение Адорно будет справедливым не только в отношении отдельного способа изложения, конкретного состояния музыкальной ткани, но и для понимания более общих свойств творческой манеры Шрекера, как и других композиторов югендстиля. Если с этой точки зрения взглянуть на проблему драматургии

«Флорентийской трагедии», «Женщины без тени», «Дальнего звона», «Отмеченных», то обнаружится удивительное соответствие: в архитектонике взаимоотношений рельефа и фона главная линия драмы, погруженная в орнаментальный узор побочных, фоновых сцен, подчас кажется «всего лишь контрапунктом» к ним. В операх Штрауса и Шрекера этому способствует богатство и разнообразие детализированной фоновой линии, а относительно оперы Цемлинского можно говорить и о совмещении или наложении драматургических функций – ведь приведенное выше описание отнюдь не является вставным эпизодом, но образует текст ариозо Симоне, одного из центральных в характеристике персонажа.

Созданию эффекта «опаловой звучности» (Адорно) во Вступлении к «Отмеченным» в огромной степени способствуют ритмо-фактурные условия. Звуки политональной педали Шрекер распределяет по партиям инструментов *divisi*, чередуя и контрапунктически совмещая орнаментальные фигуры в тончайшей оркестровой фактуре. При этом повторяющийся элемент, «раппорт» орнамента (если воспользоваться термином изобразительного искусства) индивидуален в каждой партии, но вся ткань в целом (и каждая партия в отдельности) подчинены общим принципам ритмо-фактурной симметрии и остинато.

Симметрия и *остинато*, упорное (ит. *ostinato* от лат. *obstinatus* – упорный, упрямый) повторение симметричных или *quasi*-симметричных формул – именно эти факторы оказываются, на наш взгляд, ведущими в проявлении декоративно-орнаментальных стилевых тенденций музыкального модерна. Принцип остинатной симметрии организует строение музыкальной ткани по вертикали, а в горизонтальной проекции находит отражение еще и в особых качествах процессуальности музыкальной формы. Фигуративный тематизм объединяется в орнаментальные звуковые блоки, которые чередуются, повторяются, сопоставляются на тех же основаниях, что и сами фигуры внутри них. В

чередовании таких блоков, охватывающем подчас значительные пространства, не выявляются с достаточной рельефностью функциональные отношения классико-романтической музыкальной формы (что особенно очевидно в условиях ослабленной гармонической функциональности, расширенной тональности или атональной музыки). Как ни странно, скорее возникают ассоциации с качествами доренессансного музыкального становления, к примеру, с бесконечной мозаикой остинатных ритмо-мелодических формул в больших органумах школы Нотр-Дам.

Процесс развертывания фигуративного тематизма несет в себе парадоксальное сочетание движения и неподвижности, динамики и статики. Такое ощущение рождается из нецеленаправленности становления, его инерционности и замкнутости на себе самом. (Напомним здесь цитированное выше высказывание Ф. Клотца относительно особенностей поэтического языка югендстиля: «бесцельно скользящие, извилистые арабески, которые нигде не начинаются и нигде не заканчиваются»). Способствует этому ощущению и структура музыкальной ткани, воспринимаемой как однородная среда, в которой смещены соотношения рельефа и фона, в которой вертикаль «опрокинута» в горизонталь, а временные характеристики становятся пространственными. При непосредственном восприятии орнаментального «пространства-времени» в музыке модерна в сознании невольно возникает мысль о «чистой длительности» Анри Бергсона и о трактовке им *однородности* «времени» в качестве «призрака пространства»: «мы, привыкшие к идее пространства, даже преследуемые ею, бессознательно вводим ее в наше представление о чистой последовательности; мы рядопологаем наши состояния сознания и воспринимаем их одновременно, не одно в другом, но одно рядом с другим; короче, мы проецируем время в пространство, выражаем

длительность в терминах протяженности...» [25, 93]⁵¹. Имя французского мыслителя, одного из творцов *философии жизни* мелькает в работах о модерне, но вопрос соотношения идей Бергсона и художественных явлений модерна почти нигде не рассматривается подробно. Цепь ярких аналогий возникает в исследовании Г. Фар-Беккер «Искусство модерна», в книге У. Перси «Модерн и слово». В этой связи позволим себе довольно обширную цитату: «Мы не осмелимся утверждать, что философия Бергсона оказала влияние на основные идеи мастеров модерна <...>; однако мы полагаем, что и философ, и художники-модернисты восприняли нечто, витавшее в воздухе эпохи, и претворили его: один в мысль, другие – в образы и произведения искусства. Действительно, трудно рассматривать произведения модерна в отрыве от размышлений Бергсона о пространстве и времени, о социуме и религиях. Когда во второй главе “Очерка” он говорит об однородности пространства и времени, в голову спонтанно приходят типичные образы иконографии модерна, в которой пространство, упрощенное до двухмерности, создает не время, у которого есть глубина в прошлом и будущем, но длительность, которая неизмерима. Однако Бергсон утверждает, что длительность не является неподвижной, она – сама динамика и движение. Нам кажется, что “изящно изогнутые” (Фехтер), типичные для модерна кривые линии в форме “удара бича” <...> не только являются выражением элегантных и гибких идей Ницше, но в не меньшей степени отвечают требованию выразить движение в пространстве, лишенном одного из измерений и таким образом вернувшемся к довозрожденческой эпохе. Именно эти текущие, волнистые линии, как представляется, графически воплощают утверждение Бергсона, согласно которому течение времени есть единое

⁵¹ И вновь в памяти возникает Рихард Вагнер: «В пространстве время здесь» («Парсифаль», слова Гурнеманца из 2 картины I действия).

целое, есть интенсивность настоящего, воссоздающая в себе прошлое и ступающая навстречу грядущему» [114, 31].

Итак, дыхание времени, вызвавшее к жизни искусство модерна, явственно ощутимо и в явлениях оперного театра. Подводя некоторые итоги, мы можем констатировать, что австро-немецкая опера первых десятилетий XX века как в своей тематике, образах, сюжетах, так и в своих стилевых параметрах смыкается с генеральными идеями модерна. Аналогичные пересечения наблюдаются и в области культурно-социологической. Модерн, в эстетической программе позиционировавший себя как движение демократическое, основанное на широкой социальной платформе (ибо конечной целью провозглашаемой им эстетизации жизни было утверждение нового *стиля жизни* для человека и всего общества в целом), на деле склонялся к аристократизму. Язык метафор и символов, изысканная простота или нарочитое усложнение формы, многообразие историко-стилевых взаимодействий – все это предъявляло высокие требования к уровню восприятия. Как справедливо замечает Е. Кириченко, «аристократизм модерна – одно из многих проявлений его диалектичности: обратная сторона его демократизма. Эклектика стремится к удобопонятности, модерн хочет возвысить всех до уровня избранных» [69, 316].

Одним из следствий подобной «диалектической утопии» эстетизма является громадный разброс вкусовых уровней: на одном полюсе находятся явления, обращенные к высокому, рафинированному вкусу, на другом – отмеченные печатью массовой культуры. Такая поляризация обнаруживается не только в области декоративно-прикладных искусств, непосредственно связанных с предметной средой человека, она свойственна модерну как таковому. У. Перси указывает на этот его аспект: «благодаря программной тенденции модерна внедряться в

повседневную жизнь человека, многие произведения этого стиля, в том числе в литературе, зачастую находятся на грани, а то и в сфере китча» [114, 106]⁵².

Риск приблизиться к этой грани или переступить ее нередко обнаруживает и оперный театр югендстиля. Прежде всего, это связано с особенностями языка и художественной формы. Вот как оценивает их современная критика в «Моне Лизе» Шиллингса: «Много Вагнера, еще больше Рихарда Штрауса, а резкие оркестровые удары из “Тоски” невольно заставляют публику искать на сцене барона Скарпиа. <...> Возникает впечатление, что Шиллингс в своем произведении попытался соединить стилистические средства лучших идей его коллег. Но там, где Штраус после бурной вспышки становится благородно-нежным, Шиллингс становится опереточным, там, где Вагнер знает меру в драматическом нагнетании, Шиллингс выкладывается до предела и идет еще дальше. Иногда это держит в напряжении, иногда приводит в изумление, но временами кажется смешным» [305].

Музыка в операх югендстиля порой несет в себе популярный, кинематографически-«прикладной» оттенок, некое «предчувствие» Голливуда. Быть может, не случайно столь успешно сложилась голливудская карьера Э.В. Корнгольда, киномузыка которого и по сей день считается образцом голливудского саундтрека⁵³.

В конце концов, и обращение к высоким философским материям в произведениях оперного искусства таило в себе опасность упрощения, «тривиализации» идей, особенно, если они подавались в декоративно-

⁵² «Лобовое» столкновение изысканного и повседневного, редкостного и обыденного отразилось даже в истории некоторых наименований стиля. О «стиле Либерти» как торговой марке уже шла речь. Но и термин «Ар нуво» получил широкое распространение после того, как в Париже в 1895 году открылся магазин-галерея под таким названием.

⁵³ Напомним, что за музыку к фильмам Макса Рейнхардта «Anthony Advere» и «The Adventures of Robin Hood» композитор получил премию «Оскар». Рейнхардт, сотрудничавший с Корнгольдом еще в Европе, как раз и пригласил его в Голливуд.

стилизованной манере, на языке не радикально-новаторском, узнаваемом в своих связях с традицией и поэтому доступном массовому сознанию. С другой стороны, возможно именно в этом коренятся причины огромной популярности оперного модерна в период бытования стиля, популярности, оставлявшей в глубокой тени произведения тех композиторов, который сегодняшняя музыкально-историческая наука справедливо признает центральными фигурами периода. И это не было только веянием моды. Сошедшие со сцены и надолго забытые оперы Цемлинского, Шрекера, Корнгольда и своей проблематикой, и характером ее воплощения отвечали глубинным социально-культурным потребностям эпохи. Мы склонны согласиться с В. Дулат-Алеевым, который, размышляя о недооценке исторической роли композиторов-«эклектиков», заявляет: «снижение оценки <...> в большой степени связано с пониманием оперы как собственно музыкального произведения, опуса, а не коммуникативного объекта. История оперы, написанная не музыковедом, а, например, социологом культуры, выглядела бы иначе» [49, 40].

В своем изложении мы не затронули ряд вопросов, существенных для характеристики оперного югендстиля. Среди них вопросы сходства и различия его немецкой и австрийской ветвей (для австрийской версии характерно значительное воздействие идей Зигмунда Фрейда), соотношение югендстиля с другими направлениями эпохи, взятое не в общеэстетическом, а в музыкально-историческом ракурсе. Представляется, что весь комплекс таких вопросов необходимо связать с материалом конкретных произведений, поэтому мы будем касаться их в последующих разделах работы в рамках анализа собственно музыкальной материи.

Существует мнение, что в литературе и в музыке понятие «модерн» применимо только к произведениям малой формы. Такой позиции придерживаются Й. Херманд, У. Перси и ряд других авторов. К ней склоняется и Х. Холландер, рассматривающий в своей монографии не творчество композиторов модерна, а только отдельные произведения или их фрагменты (если речь идет о крупной форме). Херманд распространяет это ограничение и на изобразительные искусства: «С литературной точки зрения Югендстиль является только одним из течений среди других – и возможно не самым определяющим. Важно то, что он, как и в изобразительных искусствах, ограничивается малой формой и поэтому свое чистейшее выражение находит в лирике. Драма или роман в целом едва ли могут быть охвачены этим понятием, самое большее, это пара «сцен» или стихотворный цикл, что с самого начала указывает на историко-стилевые ограничения. Поэтому нет и поэтов, чье творчество целиком принадлежало бы только к этому направлению» [235, 405].

Хотя для подобных воззрений имеются основания, думается, что они чрезмерно сужают область применения термина. На наш взгляд, вопрос следует рассматривать не только извне – с позиции стиля модерна, его эстетики, иконографии и т.д., но и изнутри – с позиции творчества отдельного художника, при этом рассматривать в комплексе, включая в него и историко-культурный контекст, духовную подоснову стиля, и проблемы языка и формы, и особенности творческой манеры автора. В таком ракурсе явление приобретает другой объем и другую «оптику», что позволяет и в области музыки выделить ряд художников, чья эволюция если и не исчерпывается этим направлением, то тяготеет к нему на протяжении длительного времени. К числу таких художников принадлежит Франц Шрекер. Как представляется, его оперные

произведения, созданные в период с начала 1900-х по начало 1920-х годов, несут в себе яркие приметы югендстиля.

В творческом пути Шрекера выделяются два основных этапа: венский (до 1920) и берлинский, охватывающий последние годы жизни (1920-34). В венские годы Шрекер, начало карьеры которого было сопряжено со значительными трудностями, нуждой и лишениями, постепенно завоевывает прочный авторитет в кругах музыкальной элиты. Он сближается с Цемлинским и Шёнбергом, в 1907 году организует венский Филармонический хор, в уставе которого отдельной строкой прописана задача популяризации новой музыки, исполнения выдающихся произведений современных композиторов. В рамках этой задачи, уже весной 1910 года в репертуарном плане хора появляется проект исполнения «Песен Гурре» Шёнберга (к этому времени еще не завершённых композитором). Премьера состоялась в 1913 году и прошла с огромным успехом. В концертных программах Филармонического хора представлены «Жалобная песнь» Г. Малера, сочинения А. Цемлинского, К. Вейгля, Ф. Дилиуса, С. Скотта⁵⁴ и других современных композиторов. В 1912 году Шрекер был приглашен на должность руководителя класса композиции в Венской Академии музыки. После премьеры «Дальнего звона» во Франкфурте-на-Майне он приобрел значительную известность в Германии, а в Вене – репутацию композитора радикальных взглядов. Приглашением в Академию Шрекер обязан тогдашнему ее директору, Вильгельму Боппу, надевавшемуся этой акцией обеспечить приток молодых талантов в учебное заведение. Среди венских учеников Шрекера (по композиции и по контрапункту) – Феликс Петирек, Макс Бранд, Рудольф Колиш (скрипач, впоследствии ученик Шёнберга, в 1924 году основавший знаменитый Венский квартет), а также оставившие

⁵⁴ Карл Вейгель (1881-1949) – австрийский композитор, ученик Р. Фукса и А. Цемлинского. Фредерик Дилиус (1862-1934) и Сирил Скотт (1879-1970) – английские композиторы, в отдельных произведениях близкие модерну.

заметный след в истории музыки XX века Алоис Хаба и Эрнст Кренек (они последовали за своим учителем, когда тот перебрался в Берлин).

В 1920 году Шрекер, по предложению Лео Кестенберга, референта по музыкальным делам в прусском министерстве науки, занял пост директора Высшей школы музыки в Берлине. Он руководил ею до 1932 года. В своих воспоминаниях Кестенберг писал о причинах, повлиявших на выбор кандидатуры Шрекера: «Этот живущий в Вене педагог и композитор был уже тогда широко известен и глубоко уважаем своими многочисленными учениками» [цит. по: 195, 76]. Шрекеру поначалу удалось оживить деятельность учебного заведения. Как свидетельствует историк, Высшая школа музыки «стала институтом, притягивающим к себе многих молодых музыкантов, и имя Шрекера как символ либерализма и открытости в музыке внесло свой вклад в этот процесс» [195, 76]. Шрекер пытался привлечь на педагогическую работу многих крупных музыкантов. Он ходатайствовал о приглашении в качестве педагогов А. Шёнберга и Й. Маркса, А. Шнабеля и К. Флеша⁵⁵. С 1927 года в качестве профессора композиции в Высшей школе музыки начал работать П. Хиндемит. Однако, судя по всему, административные обязанности тяготили Шрекера. Уже в 1924 году в переписке с Й. Марксом он поднимает вопрос о возвращении в Вену. В начале же 1930-х годов, когда желание покинуть Берлин становится у него своего рода *idée fixe*, он безуспешно ищет возможность уехать из страны и обращается за помощью и советом к своим многочисленным корреспондентам (А. Шёнберг, Альма Малер, К. Флеш и др).

Творчество Шрекера охватывает разнообразные жанры, однако генеральная линия его эволюции проходит через оперные сочинения. Первым музыкально-театральным произведением Шрекера была юношеская одноактная опера «Пламя», написанная в 1901-02 годах на

⁵⁵ Приглашение Шёнберга и Маркса не состоялось.

либретто Доры Леен⁵⁶. Это единственный в оперном творчестве композитора пример обращения к чужому тексту: в дальнейшем, начиная с «Дальнего звона», все либретто своих опер он создавал сам. Более того, литературный текст оперы Шрекер рассматривал как самостоятельный жанр «поэмы для музыки», и венское издательство *Universal Edition* публиковавшее его музыкальные произведения, в 1920-21 годах выпустило два тома его «*Dichtungen für Musik*»⁵⁷.

Шрекер называл свою первую оперу «несчастливой». Она не издавалась (за исключением двух небольших фрагментов) и не ставилась в театре при жизни композитора. В 1902 году состоялся ее концертный показ (под рояль), и с тех пор Шрекер не возобновлял попыток исполнения. Свет театральной рампы «Пламя» увидело только через сто лет после своего рождения – опера была поставлена в Киле, в рамках шрекеровского цикла 2001-2003 гг. (включавшего, помимо «Пламени», постановки «Христофора», а также «Игрушки и Принцессы») ⁵⁸.

По словам Г. Нойвирта, после концертного исполнения «Пламени» Шрекер понял, что произведение «сценически нежизнеспособно вследствие преимущественно лирического содержания его текста» [цит по: 270, 90]. Либретто оперы и в самом деле «не перегружено» действенными моментами, большую роль в нем играют лирические монологи, размышления и т.д.⁵⁹. Однако, анализируя текст «Пламени» и

⁵⁶ Дора Леен (Leen) – псевдоним Доры Поллак, в то время – близкой подруги Шрекера.

⁵⁷ В числе этих «поэм» – либретто осуществленных и до конца не реализованных («Мемнон») оперных проектов Шрекера, а также тексты, к которым композитор никогда не обращался в своем оперном творчестве – «Звучащие сферы», «Красная смерть» (по Э. По).

⁵⁸ О датировке премьер и времени работы Шрекера над его операми см. в Приложении I.

⁵⁹ Краткое содержание оперы: XII век. В уединенном замке ждут возвращения рыцаря из крестового похода его жена, княгиня Ирмгард, его сестра Агнес. Клятва верности, которую Ирмгард дала князю при расставании, является залогом его счастливого возвращения. Если же клятва будет нарушена, приветственный поцелуй супруги убьет рыцаря. Покой замка нарушает любовная песня Трубадура. Агнес, заставшая готовых к побегу Трубадура и Ирмгард, молит

сопоставляя его с другим сочинением Шрекера на стихи того же автора, циклом «Лебединая песнь» (*Schwanengesang*, для смешанного хора и оркестра, ор.2, 1902), П. Пахль приходит к двум важным выводам: *a)* язык символов в поэзии Доры Леен обнаруживает явное влияние лирики Стефана Георге; *b)* символика «Пламени» найдет продолжение в последующих операх Шрекера⁶⁰. Многочисленные параллели и предвосхищения, которые обнаруживает в «Пламени» исследователь, показывают, что эта «несчастливая» опера была своеобразным «преддверием» будущих замыслов композитора-драматурга.

Истинным оперным «первенцем» Шрекера, во многом определившем характер его эстетики и направление творческой эволюции, стал «Дальний звон» (1910). Эстетико-стилевая программа оперы в оценках отечественного музыковедения предстает как крайне противоречивое явление, соединяющее в себе черты экспрессионизма, натурализма, импрессионизма. Преобладающей краской в этом сплаве разнонаправленных характеристик оказывается натурализм. Именно как образец оперного натурализма рассматривает «Дальний звон» М. Тараканов [138, 34]. Да и сам Шрекер в статье «Моя музыкально-драматическая идея» (1919) говорит о своем стремлении к некоей манере «веризма» (правда, характеризует он ее как попытку вдохнуть «поэзию в те “сферы”, к которым обращена музыка» [287, 326]).

Современное зарубежное музыковедение предлагает иную трактовку «Дальнего звона». В работах Т. Адорно, К. Дальхауса, Х. Холландера,

небеса о спасении брата: она готова пожертвовать собой ради него. Но Ирмгард, в сознании которой сталкиваются противоположные образы (пронизанная солнечным светом песнь трубадура и прощальные слова супруга – угроза в кровавом свете вечерней зари), предпочитает смерть жизни во лжи и недоверии. Она умирает, принимая яд, любовь и смерть сливаются для нее в видении таинственного пламени, которое кольцом окружает ее.

⁶⁰ Отметим постоянные в творчестве Шрекера мотивы-символы вечерней зари, огня (в особенности идущий от вагнеровского «Кольца» мотив очищающего огня в финале оперы).

У. Кинцле и др. опера предстает в качестве произведения стиля модерн [см.: 175; 197; 242; 248; 249]⁶¹.

Со всеми приведенными оценками можно согласиться, однако, с некоторыми оговорками. Черты модерна ощутимы в «Дальнем звоне», но проступают они в сложном орнаменте разноречивых (подчас противоречащих друг другу) тенденций и не всегда являются определяющими.

В. Ольманн прав, когда называет «Дальний звон» «романтической историей в реальном мире» [269, 63]. Действительно, в содержании оперы контрастно сопряжены противоположные миры – мир поэтической иллюзии, томления, тоски по идеалу, любовной драмы в традициях романтического искусства XIX века и трезвый мир обыденного существования, поданный без преувеличения или гротескной деформации, с подробностью и объективностью «фотографического» изображения. «Среда» – безрадостно-серая, унылая повседневность провинциального немецкого города – выписана здесь с редкой беспощадностью, вызывающей ассоциации с картинами натуралистического искусства. Пожалуй, именно натурализм является одним из самых различимых пластов в концепции «Дальнего звона», однако природа его, истоки и художественные связи весьма своеобразны. Мы не найдем здесь прямых параллелей ни с итальянским веризмом, ни с французским музыкальным натурализмом – музыкально-театральными концепциями, сложившимися в европейском оперном театре на рубеже веков, хотя «Дальний звон» не раз сопоставляли и с «Паяцами» Леонкавалло, и с «Луизой» Шарпантье. И одно из существенных отличий заключается как раз в прозаизации, подчеркнуто непоэтическом изображении «среды» (как бы ни противоречило это

⁶¹ Справедливости ради, следует отметить, что в понятие «модерн» Дальхаус включает и проявления оперного натурализма: «около 1900 года, когда Шрекер начинал сочинять “Дальний звон”, “модерном” еще мог считаться натурализм, как он был представлен в “Луизе” Шарпантье, этой музыкальной драме *fin de siècle*» [197, 11].

утверждение приведенному выше шрекеровскому толкованию веризма). Зато рельефно вырисовываются связи с литературным натурализмом – Э. Золя, Г. Ибсенем, А. Стриндбергом и, прежде всего, Г. Гауптманом, с которым Шрекера роднит исходный материал немецкой действительности, перерабатываемый фантазией художника.

Вот этого «социального реализма» не будет в последующих операх Шрекера, как не будет и современной темы (за одним единственным исключением в «Христофоре»). Зато другие черты «Дальнего звона» – и те, что характеризуют музыкальный язык («экспрессионистские» и «импрессионистские» элементы гармонии), и те, что отражают уровень концепции – найдут свое продолжение и будут активно развиваться на всем протяжении его творческого пути. Последнее, прежде всего, относится к тенденциям символизма, которыми прорастает реальность «Дальнего звона». Они выходят на первый план уже в следующей опере композитора, в «Игрушке и Принцессе». Начиная с «Игрушки», оперное творчество Шрекера рождает непосредственные ассоциации с драматургией Гофмансталя, с фантазиями Э. По и О. Уайльда, обнаруживает все более непосредственное воздействие символических идей и образов Ницше, Фрейда. Что же касается символики «Дальнего звона», то в связи с ним вновь в первую очередь вспоминается Гауптман – от конкретных символов в его пьесах («дальний звон» – звук «потонувшего колокола») до способов взаимодействия реального и символического планов.

В дальнейшей эволюции Шрекера мотивы, пронизывающие художественное пространство «Дальнего звона», расслаиваются, получают большую определенность и выступают как самостоятельные линии. «Игрушка и Принцесса» (1912) – наиболее загадочное, темное, туманно-мистическое произведение композитора. Она представляет собой своего рода эротико-символистский «триллер» в сказочной форме, с прекрасной и порочной Принцессой, со странствующим певцом-

подмастерьем, с пылающим средневековым замком в финале и экстатической оргией под аккомпанемент скрипки мертвеца, восставшего из гроба. Действие «Отмеченных» (1915), костюмной «ренессансной» оперы, близко «Дальному звону» тенденциями психологического анализа. «Кладоискатель» (1918), самая популярная опера Шрекера, вновь возвращает нас в сказочное средневековье. Но романтическая сказка в «Кладоискателе» далека от буйной фантастики «Игрушки», она отсвечивает меланхолией, мягкой печалью, в ней ощутимо фольклорное начало, поэзия старинной баллады. В 1922 году закончена «Иррелое», опера, в которой оживают пылающие эротические видения «Игрушки»; в ее драматургии проступают экспрессионистские черты. Начиная с 1924-25 годов, композитор одновременно работает над двумя операми. Это посвященный Шёнбергу «Христофор или Видение оперы» (закончен в 1929), в котором впервые после «Дального звона» Шрекер обращается к современности, и «Поющий черт» (1928) – своеобразная эротико-теологическая фантазия, одним из мотивов которой является борьба язычества и христианства. Путь Шрекера-драматурга завершает большая волшебная опера «Гентский кузнец» (1932), сюжет которой (единственный раз в его оперном творчестве) заимствован из литературного источника – сказочной повести Ш. де Костера «Сметсе Смее».

И через все (почти без исключения) оперы Шрекера проходит, трансформируясь, мотив «дального звона» – звуковой символ, овеществляемый в музыкальной драматургии, становящийся реальным «персонажем» в сценической игре. В «Игрушке» – это волшебный инструмент, созданный мастером Флорианом, в «Кладоискателе» – лютя певца Элиса, в «Поющем черте» – орган.

«Дальный звон» – этот «автопортрет художника в юности» – в эволюции Шрекера оказался «видением» концепции жанра, многообразным по возможностям и перспективам развития.

Музыкальный язык Шрекера, отзываясь с течением времени на новые веяния (*Neue Sachlichkeit*, неоклассицизм), в основе своей остается связанным с тенденциями, определившимися уже в его ранней опере. К ней же восходит в своих главных чертах трактовка жанровой конструкции, формат *Gesamtkunstwerk*, воспроизводимый в последующих сочинениях. Изменения накапливаются постепенно и не вызывают качественных скачков в эволюции оперного творчества. Более определенные грани заметны только в соотношении «Дальнего звона» и «Игрушки» (в связи с поворотом на путь символистской драмы), а также во взаимодействии «Иррелое» и трех последних опер, реализующих новую эстетико-стилевую программу жанра. Все изменения в области языка и формы теснейшим образом связаны с изменениями тематики, сюжетно-смысловых параметров. Именно в этой области ярче всего проступают те внутренние смыслы оперной концепции Шрекера, которые резонируют культурному коду модерна.

Поэтому в дальнейшем рассмотрении будут приниматься во внимание как принцип периодизации («венские» оперы – поздние «берлинские» оперы), так и принцип иконографической общности (отдельные главы работы посвящены операм-сказкам и операм на исторические сюжеты).

В анализе произведений, в связи с основным ракурсом исследования особое внимание будет уделено следующим аспектам:

интертекстуальные связи на уровнях «слово» и «музыка» (поскольку Шрекер является автором и литературного текста оперы, вопросы либретто нуждаются в самостоятельном рассмотрении);

рельеф и фон в драматургии и композиции;

музыкальный язык, тематизм и форма (в историко-стилевом контексте).

Глава II

«Дальний звон»

в контексте эволюции оперного творчества Шрекера

В статье «Моя музыкально-драматическая идея», опубликованной в 1919 году, Шрекер попытался обрисовать ход своего творческого процесса: «Я пишу без плана. Записываю то, что приходит мне на ум. Только – я исхожу из музыки. Мои идеи несут в себе очень мало “литературного”. “Таинственно-душевное” (*Geheimnisvoll-seelisch*) сгущается до музыкального впечатления. Вокруг него вьется внешнее действие, которое уже при своем возникновении невольно содержит в себе музыкальную форму и ее членение. С завершением текста поэмы музыкальное строение произведения стоит передо мной в общих чертах. И получается, что текст только в редких случаях подвергается каким-либо изменениям» [287, 326].

Мысль о новой опере занимала Шрекера с момента окончания «Пламени», но работа над ней затянулась почти на целое десятилетие. Это был, быть может, один из самых сложных периодов в жизни композитора – годы постоянной нужды, погони за заработком, неуверенности в своих силах. «Дальний звон» насквозь пронизывают автобиографические мотивы. Опера являет собой характерный феномен *первого опуса*, ее можно сравнить с первым ярким романом начинающего писателя. Произведение вобрало в себя эмоциональный, жизненный и творческий опыт молодого, романтически настроенного художника. Вспоминая о времени работы над оперой, Шрекер в несколько экзальтированных выражениях описывает то «весеннее томление», ту «жажду жизни», которые вели его тогда сквозь обыденность повседневного существования: «раздвоенность, депрессия», «не всегда лучшее общество, “*La Casa di maschere*”⁶² и тому

⁶² Название венецианского дома свиданий в «Дальнем звоне».

подобное. <...> Но впечатления за впечатлениями, бушующие, потрясающие, пламенеющие, беспокойные; погоня за ускользающими явлениями; все полно верой и все дьявольски новое, что заставляет гнаться за собой, искать и не находить: весеннее томление. Все предпосылки для возникновения «Дального звона» были налицо» [цит. по: 293, 13].

«Таинственно-душевное» оформилось и ждало своего воплощения. Камнем преткновения стало либретто. После нескольких безуспешных попыток найти текст, созвучный его устремлениям, Шрекер решил написать либретто самостоятельно. Однако материал, с которым он работал, был столь новым и необычным для оперной сцены, а музыкально-театральный опыт композитора был еще настолько мал, что ему самому собственные идеи казались чрезмерно рискованными и смелыми. Он нуждался в поддержке и одобрении. Но реакция на его работу временами была обескураживающей: покровительствовавшая Шрекеру княгиня Виндишгрец, ознакомившись с текстом либретто, отказала ему от дома; Франц Шальк, маститый дирижер, которому композитор показал музыку наполовину написанной оперы, отозвался о ней с неодобрением. Как впоследствии вспоминал Шрекер, он начал терять веру в себя и обрел ее вновь только после того, как услышал «Саломею» Р. Штрауса⁶³. Укрепил его в сознании своей правоты

⁶³ Примечательно это «пересечение» с «Саломеей». Еще раз оно повторится в соотношении ленинградских постановок: «Саломея» – 1924, «Дальный звон» – 1925. Обе эти оперы, созданные в предвоенные годы, как нельзя ярче отражают некоторые ведущие тенденции европейского искусства эпохи модерна. Им свойственно тяготение к эротике, немыслимая ранее на оперной сцене откровенность и декоративное изобилие (поистине «византийская» роскошь) в воплощении чувственного начала. В трактовке Эроса в обоих произведениях, при всем различии их материала и музыкально-поэтической атмосферы, проступают во многом сходные черты: мораль и красота разведены, показаны как автономные, не связанные между собой явления, Эротика олицетворяет саму природу человека, поглощая все иные его характеристики, при этом она предстает как сила губительная и всеразрушающая. Безусловно, эти черты гораздо более рельефны в эстетически выдержанной, однородной по стилю «Саломее», чем в разноплановом (подчас до пестроты), сотканном из контрастных нитей «Дальнем звоне».

благожелательный отзыв Фердинанда Саара⁶⁴, к которому Шрекер отправился за рекомендациями. По воспоминаниям композитора, Саар после ознакомления с сюжетом оперы посоветовал ему серьезно заняться литературным творчеством, если на поприще музыки он не добьется успеха.

Напомним сюжет «Дальнего звона».

I акт, 1-я картина. Маленький немецкий городок. Время действия – начало XX века. Комната в доме Граумана, мелкого чиновника на пенсии.

Юная Грета мечтает о счастье, о любви, которая освободит ее от беспросветности существования в родительском доме. Но ее возлюбленный, молодой композитор Фриц, покидает Грету: художник должен быть свободным, чтобы создать шедевр. Фрица манит, неудержимо влечет за собой чудесный «дальний звон», который звучит так, «словно ветер призрачной рукой гладит струны арфы». Фриц верит, что ему удастся схватить и удержать этот неуловимый звон, и тогда в ореоле славы и богатства он вернется за Гретой.

Отец Греты, старый пьяница Грауман, подстегиваемый алчностью и неутолимой жадой, затевает в шумной компании игру в кегли с хозяином харчевни «Лебедь» и проигрывает ему свою дочь. В отчаянии она бежит из дома, надеясь либо найти Фрица, либо покончить счеты с жизнью.

2-я картина. Озеро в ночном лесу. Волшебная красота пейзажа очаровывает Грету, ослабляя ее волю к самоубийству. Старая сводня, следившая за девушкой, завораживает Грету льстивыми речами, увлекает картинами иной, «ослепительно прекрасной» жизни и уводит с собой, покорную и беспомощную.

⁶⁴ Фердинанд фон Саар (1833-1906) – поэт, прозаик, драматург, тонкий рассказчик и лирик, чье творчество оказало влияние на Г. фон Гофманстала.

II акт, 3-я картина. Дом свиданий *La Casa di maschere* на острове в венецианском заливе. Через 10 лет после событий I акта.

Грета – звезда *La Casa*, «царица бала». Ее не задевают интриги соперниц, с небрежным равнодушием она принимает восторженные излияния поклонников – Графа и Шевалье. Внезапно в ней прорывается боль: она пытается и не может заглушить воспоминания о Фрице. Неожиданно появляется Фриц. Разочарованный, утративший иллюзии, давно уже не слышит он «дальнего звона». Отныне он видит цель своей жизни в любви, забытой и потерянной в далекой юности. Повсюду искал он Грету. Теперь, в *La Casa di maschere*, ему вновь является волшебный звон. Потрясенный встречей с возлюбленной, в ожидании близкого счастья, он не способен реально оценить обстановку. В большой сцене-объяснении с Фрицем исключительно богата эмоциональными оттенками партия Греты: смущение, горечь обиды, внезапно пробудившаяся робкая надежда... Но в кульминационный момент диалога Грета неожиданно предлагает себя Фрицу с развязностью куртизанки (ремарка Шрекера: «с манерами девки»). Это отрезвляет Фрица; грубо оскорбив Грету, он вновь покидает ее.

III акт, 4-я картина. Большой город. Сквер у театра, маленькое театральное кафе. Через 5 лет после событий II акта.

Посетители кафе (среди которых провинциальный актер и доктор Вигелиус, в свое время сыгравшие зловещую роль в судьбе юной Греты) с увлечением обсуждают премьеру новой оперы Фрица «Арфа», представление которой заканчивается в театре. Действие оперы потрясло слушателей драматизмом и силой выражения боли и страдания, но финал – счастливая развязка – разочаровал и поразил своей беспомощностью. Появляется Грета. Теперь это совершенно опустившаяся, сломленная женщина. В героях оперы она узнала себя и Фрица, в ее содержании – историю «дальнего звона». Она чувствует

себя виновницей творческого крушения Фрица, причиной того, что «арфа» в его руках не звучит. Она должна встретиться с Фрицем.

5-я картина. Рабочий кабинет в доме Фрица. Через открытое окно доносятся голоса птиц – симфония раннего весеннего утра. Фриц, постаревший, измученный и больной, вдруг с изумлением обнаруживает, что в пении птиц ему открывается то, о чем говорил ему когда-то «дальний звон», этот фантом, бесплодной погоне за которым он отдал всю свою жизнь. Последнее свидание Фрица и Греты – единственный в опере любовный дуэт и первая сцена, где появляется призрак гармонии. Фриц, умирая на руках возлюбленной, слышит наконец-то воплотившийся «дальний звон», который звучит теперь не призрачно и таинственно, а сильно и мощно, как торжествующая песнь любви и смерти.

По мнению Ф.К. Хеллера, издателя переписки Шёнберга и Шрекера, благословение Саара, одного из самых преуспевающих современных поэтов, оказалось «трагической ошибкой», ибо оно направило молодого автора на путь дилетантизма и преувеличенной оценки собственных возможностей. [232, 20]. Качество литературного материала в операх Шрекера неоднократно подвергалось самой суровой критике. Композитора упрекали за тривиальность или опереточную легковесность сюжетов, за рискованные с точки зрения морали положения и характеры, за отсутствие вкуса и недостатки литературного изложения. При этом среди критиков были такие авторитеты, как Т. Адорно. Подобные упреки в какой-то своей части справедливы (либреттистике Шрекера подчас свойственна чрезмерная экзальтация, лексические погрешности, штампы, трюизмы, клише и т.п.), но в целом они все же проистекают из не вполне точных критериев оценки – к оперным текстам подходят с требованиями «чистой литературы».

Но вот высказывания противоположного свойства, при этом исходящие из театрально-режиссерского «лагеря»: «оказалась

правильной диверсия на Запад, предпринятая Оперным (бывшим Мариинским) театром. <...> В «Саломее», «Дальнем звоне», «Апельсинах», «Воццеке» оперный театр увидел сценические положения, образы, характеры, столкновения, которые можно играть и стоит играть современному человеку. <...> Когда наш театр стал петь тексты Уайльда, Гоцци, Бюхнера (и даже самодельный, но ведь не пошлый текст Шрекера), то вместо желания мазать, глотать, скользить появилась настойчивая воля произнести, сказать выстраданное, взволнованное, волнующее человеческое слово». Это отзыв С. Радлова, постановщика «Дальнего звона» в Ленинграде, крупного российского драматического режиссера [119, 190, 194]⁶⁵.

Шрекеру, безусловно, нельзя отказать в чутье подлинного драматурга. Он умело строит интригу, ведет контрастные линии действия, сопоставляет и сталкивает кульминации, стремится к созданию выпуклых речевых характеристик. Его драматургическая техника со временем становится все более изощренной.

В своих либретто Шрекер, без сомнения, учитывает опыт оперной традиции. Это подчеркивает П. Беккер. В опубликованной в 1919 году работе «Франц Шрекер: к критике современной оперы» авторитетнейший музыкальный ученый Германии объявил Шрекера прямым наследником Вагнера, композитором, решившим задачу обновления оперного жанра, актуальную для послевагнеровской эпохи: «Шрекеру, первому после Вагнера, удалось найти путь назад, к опере, *не прописывая ей рецептов из литературы или из области театральных сенсаций* [выделено мной – Н.Д.]. Мы видим в нем создателя нового, направленного в будущее музыкально-драматического стиля, в котором сольются культурное наследие старой оперы и вагнеровская музыкальная драма» [182, 106]. Но, ориентируясь на текстовый модус

⁶⁵ Помимо всего прочего, хотелось бы обратить внимание на то, в какой ряд имен классиков-драматургов Радловым поставлено имя Шрекера.

либретто, Шрекер бессознательно стремится к модусу *драматической пьесы*. Это стремление, повлекшее за собой значительные изменения в трактовке поэтики жанра, обнаруживается в характере соотношения слова и музыки на разных уровнях музыкально-драматического *целого*: от уровня вокальной интонации до уровня композиции и драматургии.

Тексты опер Шрекера написаны прозой (с редкими включениями рифмы или ритмованной строки). Это, конечно, не новость, а общая тенденция в музыкальном театре рубежа XIX-XX веков, но прозаический текст Шрекера обладает определенной спецификой. Первое, что привлекает к себе внимание – это разнообразие и контраст лексических средств. «Высокий слог» и сниженная лексика, поэтические описания и незамысловатый бытовой язык, стилизованная, романтически-приподнятая речь и словарь улицы, трактира, публичного дома – такое разнообразие, отнюдь не свойственное либреттистике европейской оперы (в том числе и оперы австро-немецкой), является приметой новейшего времени. Вторая важная особенность шрекеровского литературного текста связана с ритмическим строением речи персонажей. «Рванный ритм», паузы, незаконченные высказывания, дробность синтаксиса, обилие восклицаний, междометий, кратких реплик – все это, вкупе с преимущественно диалогической структурой текста, создает динамичную, нервную, крайне экспрессивную речевую основу, в которой «предугадывается» характер будущей вокальной интонации.

При сравнении опер Шрекера с шедеврами экспрессионистского музыкального театра («Ожидание» Шёнберга, «Воцтек» Берга) обнаруживается удивительное созвучие в ритмической организации их литературно-речевой основы. В какой-то степени близкий шрекеровскому вариант строения речи мы наблюдаем и в «предэкспрессионистской» «Электре» Р. Штрауса. А операм Берга

свойственно и разнообразие лексики, сопоставление и контраст лексических характеристик персонажей.

В «Дальнем звоне» подобный контраст находит выражение в вокально-речевых характеристиках и определенным образом фиксируется в литературном тексте оперы.

Условно обозначим контрастные пласты текста при помощи терминов «лирическая проза» и «характеристическая проза». В либретто «Дальнего звона» подразделение этих пластов более всего ощутимо на уровне словаря, лексического состава. Когда Шрекер в одной из своих статей утверждает, что он «порвал со всеми подражаниями Вагнеру уже тем, что вывел на сцену людей повседневности, говорящих просто, буржуазно, отчасти вульгарно»⁶⁶, то это справедливо в первую очередь для слоя «характеристической прозы». В ней привлекает внимание и меткость воплощения различных речевых ситуаций, и разнообразие эмоциональной нюансировки, и индивидуализация речевых «портретов» персонажей. «Лирическая» же проза, напротив, отмечена некоей обобщенностью, неярко выраженной персонификацией речевых средств. Ей свойственна патетическая приподнятость тона, в ней смешаны условно-поэтические формулы, клишированные обороты, причудливые образы-символы и реминисценции вагнеровской фразеологии.

Приведем для сравнения несколько примеров.

«Лирическая проза»:

Grete: Ich will dich umfangen mit heissen Armen, dein Sehnen zu stillen. Denn all die Schmach der furchtbaren Nächte, all die Qualen, die ich erlitten, entfachten zum Brand nur in mir die sehrende Glut, die der Tod nur kühlt: Die Sehnsucht nach Liebe!

⁶⁶ *Schreker F.* Entstehungsfragen der Oper [цит по: 292, 14].

Грета: Я хочу сжать тебя в пылких объятиях, унять твою тоску. Ибо позор ужасных ночей, все муки, что я перенесла, разожгли во мне пожар, жар, что только лишь смерть охладит: тоску по любви!

(III д., сц. 15)

«Характеристическая проза»:

Das zweifelhafte Individuum: A da schau her... das ist ja... die Tini...
 Servus, Tini! Gruss dich! Was tust denn du da?
 Erlaubst schon,... dass ich mich da zu dir...
 noch ein Glas, schöne Maid!

Grete: Mein Herr, Sie irren sich wohl, ich kenne Sie nicht.

D.I.: Da schau! Da schau! Gestern noch war ich bei ihr und heut' in dem noblen Revier... da kennt sie mich nicht... Hast dir wohl etwas Feines...

Kellnerin: Ah! Eine solche sind Sie!

Сомнительный субъект: Глянь-ка... ведь это... Тини...
 Сервус, Тини! Привет! Что ты здесь делаешь?
 Позволь... я к тебе...
 Еще стакан, моя красавица!

Грета: Вы обознались, сударь, я не знаю вас.

С.с.: Смотри-ка! Смотри-ка! Еще вчера я был с ней, а сегодня, в приличном месте, она меня не узнает...
 Какие тонкости...

Кельнерша: А! Вот вы кто!

(III д., сц. 5)

Как можно заметить из примеров, в «лирической прозе» сохранен смысловой «зазор», пространство, необходимое для музыкального

воплощения театрального образа. Она несет в себе скорее общую идею, чем проекцию конкретного интонационного замысла. Проза же «характеристическая» содержит более определенную ритмо-интонационную программу. Иными словами, «лирическая проза» больше тяготеет к традиционному языку оперного либретто, «характеристическая» обладает свойствами драматической речи. Подобное подразделение сохранится и в последующих операх Шрекера, но «лирическая проза» будет все более насыщаться оборотами литературного югендстиля, а «характеристическая» приобретет ярко выраженные черты гротескно-пародийной интонации. При этом контраст «лирико-поэтического» и «прозаического» отнюдь не означает их жесткого разграничения на «внутреннее» и «внешнее», на драму и фон. Взаимодействие контрастных планов организовано гибкой системой оттенков и взаимопереходов, хотя, конечно же, «высокий слог», «поэзия» в большей степени свойственны характеристике центральных образов, лирических героев оперы.

Значение «прозаического» в «Дальнем звоне» не ограничивается только областью литературного текста или вокальной интонации, оно (в более широком, отчасти метафорическом понимании) является существенным элементом поэтики жанра. Соотношение «поэзии» и «прозы», условно понятое как соотношение «музыки» и «драмы» или как соотношение «внутреннего» и «внешнего» действия, организует содержание оперы, обеспечивая присущую ему внутреннюю многослойность и характерный контраст драматургических планов. Проблема «слово» и «музыка» на уровне драматургии оперы выдвигает на первый план идею синтеза искусств, идею *Gesamtkunstwerk*. По вопросу ее трактовки Шрекером в литературе высказано немало как сходных, так и противоречащих друг другу мнений. П. Беккер видит в Шрекере композитора, которому удалось объединить различные направления, характерные для развития немецкой оперы рубежа XIX–

XX веков, на основе вагнеровских представлений о союзе драмы и музыки. Р. Хоффман, соглашаясь с Беккером в оценке вагнеровских генов *Gesamtkunstwerk*, возражает критику в вопросе о единстве «музыкально-поэтической идеи» как о драме, исходящей «из духа музыки». Он подчеркивает самостоятельную значимость «поэзии» наравне с музыкой: «Нет, Шрекер не только музыкант, он еще и поэт, так же, как был поэтом и Вагнер» [239, 80]. К. Дальхаус, идя вслед за Беккером, различает в драматургии «Дальнего звона» натуралистический и символистский планы и объединяет их с метафизикой вагнеровского «Тристана». По Дальхаусу (в отличие от Беккера) восходящее к «Тристану» понимание драмы как того, что делает «видимым становящуюся деятельность музыки», свойственно не всему драматургическому процессу «Дальнего звона» в целом, но только его внутреннему, символическому течению, вступающему в противоречие с его внешним, реальным [«прозаическим» – Н.Д.] слоем. Исследователь аргументирует свою позицию многими примерами; особенно «говорящим», на наш взгляд, оказывается следующий: «Падение Греты – то, что <...> во внешнем слое произведения показано как несчастье, которое отгалкивает Фрица, хотя он сам в нем виноват, в музыкальной драматургии (где Шрекер, так сказать, присваивает принадлежащую Карлу Краусу апологию девки) явлено противоположным образом – как подавляющее присутствие дальнего звона⁶⁷. Музыкально Фриц высказывает чувство, о котором он не может знать в натуралистической конструкции драмы: как поющий персонаж он является выражением того, чего он не осознает как действующее лицо» [197, 15]. Или, иными словами, Шрекер присягает на верность тристановской сфере именно там, где «музыка запечатлевает вторую действительность, находящуюся по ту сторону эмпирической» [197, 17].

⁶⁷ Речь идет о II действии оперы.

Представляется, что точнее всего шрекеровскую модель *Gesamtkunstwerk* (и ее отличия от вагнеровского «первообраза») характеризует З. Дёринг: «нерасторжимое единство текста и музыки является для Шрекера реальной основой творческого процесса. Оба явления так тесно переплетены, что лишены автономии и поэтому не могут оцениваться изолированно. <...> Своему “Христофору” он дает подзаголовок “видение оперы”. Эти “видения” обладают большой суггестивной силой – как картины не собственно драматические, а скорее театральные в смысле тотально-чувственного выражения; их синтетический потенциал впитывает произведение как целое и определяет тенденции всех его слоев. Это имеет следствием то, что музыка, текст и сцена сущностно связаны друг с другом, функционируют как “открытые” [системы – Н.Д.]. Общий характер произведения, таким образом, уже в замысле (*Ansatz*) определяется как “мультимедийный”. При изолированном же рассмотрении отдельного пласта это может быть понято как тенденции афункциональности, диффузии, диспарации – как в деталях, так и в целой структуре» [203, 22]. Эти наблюдения перекликаются с разъяснениями самого Шрекера: «К чему, в конце концов, стремлюсь я в своем творчестве? Полное прояснение отношения музыки к драме через упрощение стиля, через пластику выражения в слове и звуке: итак, абсолютное слияние обоих главных факторов музыкальной драмы при широком привлечении живописного элемента. Последнее никоим образом не может быть понято, как только внешние очертания (*Relief*) действия, ибо во многих случаях оно на него непосредственно влияет. Я укажу на волшебное видение ночного леса из I акта “Дальнего звона” и на его роль в развитии драмы, на явление пылающего и сумеречного замка в “Игрушке”, на то, как [внезапно – Н.Д.] открывается картина с мертвой рукой в конце II акта “Отмеченных”» [287, 326–327].

Итак, «таинственно-душевное», произрастающее из музыкального, влечет за собой пронизанную музыкой «картину» оперы, ее прообраз, «видение», которое становится зерном музыкально-сценической концепции произведения. Такая последовательность предполагает максимальную открытость всех взаимодействующих планов замысла, их взаимопротекание и прорастание одного в другом. В этом процессе насыщенным и плотным оказывается «верхний», визуальный слой, во многом способствующий объединению всех планов замысла в слитную, целостную структуру. «Видение оперы», таким образом, становится для Шрекера одним из ключевых понятий поэтики жанра как явления музыкального театра; в нем запечатлена неразрывность всех жанрообразующих уровней произведения, нерасторжимое единство музыки, слова и действия в его драматургической (музыкально-поэтической) и театральной (сценически явленной) формах. В соотношении же слова и музыки в композиционном аспекте наблюдается и своеобразная переменность функций: энергия слова временами стремится «прорвать» художественную однородность музыкальной формы и выйти на верхний план композиции в качестве определенного, «осязаемого» структурного элемента – разговорного диалога. Эти качества оперной концепции, впервые проявившиеся в «Дальнем звоне», оседают в литературном тексте оперы, в особенностях строения либретто. Посмотрим теперь, как Шрекер-музыкант распоряжается созданными им возможностями, как речевая и композиционная «топография» словесного текста реализуется в его музыкальном воплощении.

В рецензиях и откликах на премьеру «Дальнего звона» в Ленинграде почти постоянно присутствует некий лейтмотив – упоминание об особых ритмических свойствах оперы.

С. Радлов: «В основу оперы положен ритм, отсюда – ритмическое движение [имеется в виду сценическое движение – Н.Д.], которое должно быть согласовано с ритмами оркестра» [87, б].

В. Дранишников: Основа «Дальнего звона» – «ритмически-колористический принцип и многоэтажность построения» [87, б].

Б. Асафьев: «театрально-яркая музыкальная речь персонажей шрекеровской оперы чрезвычайно трудна для исполнителей. Воплощение “Дальнего звона” – экзамен театру. <...> в плане музыкальном Радлову удалось, не идя вразрез с партитурой, дать интересное сценическое отображение капризно-экспрессионистской манеры выражения, присущей Шрекеру. Он удачно использовал свет, почувствовал смысл шрекеровской ритмики»⁶⁸.

В. Каратыгин: у Шрекера «все дано в чрезвычайном заострении, в быстрой смене контрастов, необычайно гибких и извилистых ритмических формах, так что в иных местах опера граничит с какой-то “*Rag Musik*” для оркестра с голосами» [63, 11–12].

Действительно, ритмический колорит оперы крайне своеобразен. Речь идет о прихотливом внутридолевом дроблении длительностей (триоли, квартоли, квинтоли, септоли с неожиданными паузами внутри однородных ритмических фигур) и о постоянной смене метра (при этом в самых нетрадиционных сочетаниях – обилие нечетных размеров – 5/4, 7/4 – с разнообразной и нестабильной внутритактовой группировкой), о явлениях полиметрии и полиритмии и о внезапных сдвигах в фактурном рисунке ткани, об асимметрии синтаксического членения и о многоэтажных напластованиях самостоятельных ритмо-фактурных слоев тематизма.

Своеобразие ритмики Шрекера ярко проявляется в характере вокальной интонации, в деталях и общих принципах озвучивания текста.

⁶⁸ Впервые опубликовано: Красная газета (веч. вып.), 10.05.1925 за подписью И. Глебов [цит. по : 14, 262].

В вокальных партиях гибко и чрезвычайно свободно сменяют друг друга различные мелодические типы: речитатив переходит в ариозную мелодику, декламация рождает мгновенный кантиленный отклик.

Если говорить о мелосе «лирической прозы» (этого далекого аналога поэтического текста оперной арии), то наиболее примечательные черты его ритмики проступают на синтаксическом уровне: смена типов интонирования зачастую происходит в чередовании фраз и более мелких построений. Значительна роль пауз, которые обеспечивают деление на неравномерные, несимметричные синтаксические группы, создавая ощущение естественного ритма прозаической речи. Близкие этому черты наблюдаются в вокальной мелодике Шёнберга и Берга. Но у композиторов нововенской школы смелее графика мотивов. Мелодическая линия у Шрекера более сглажена, а иногда и уравновешена повторностью мелодико-ритмических формул.

Детально разработана в «Дальнем звоне» интонационная сфера «характеристической прозы». Предвосхищая опыты Шёнберга и Берга, композитор вводит в вокальных партиях различные градации и способы интонирования текста.

Шкала интонационных градаций весьма дифференцирована. Так, 3-я сцена I действия целиком выдержана в манере «реального диалога»: разговорная речь, свободно накладываемая на оркестровое звучание. В целом ряде сцен разговорная речь чередуется с вокальной интонацией, иногда заполняя значительный участок действия⁶⁹. Следующими ступенями «омузыкаливания» текста оказываются ритмизованная речь и своеобразный шрекеровский вариант *Sprechstimme*, нотированный ромбовидными незаштрихованными нотами⁷⁰.

⁶⁹ I д., сц. 2–4, II д., сц. 6–9, III д., сц. 7, 10, 13, 15.

⁷⁰ Напомним, что опера была закончена в 1910, за два года до «Лунного Пьеро» Шёнберга. К сожалению, Шрекер не дает пояснения к манере исполнения этих фраз, ограничиваясь редкими ремарками «*gesprochen*» («говорком»).

Крайне разнообразны и всякий раз направлены на достижение конкретного выразительного эффекта способы соединения различных типов интонирования текста.

Sprechgesang в сочетании и чередовании с речитативной мелодикой может создавать иллюзию непринужденного бытового разговора (III д., сц. 1, доктор Вигелиус, Актер, Кельнерша; Пример 7), а может служить средством создания сильного драматического акцента.

Первое появление Греты-куртизанки в венецианском акте «Дальнего звона» оформлено как большое драматическое *lamento*, развернутый монолог, своим содержанием (исповедь об утраченном счастье, скорби одиночества, о жизни как страшном сне) резко контрастирующий фривольной атмосфере сцены в доме свиданий La Casa di maschere. Момент, когда Грета, очнувшись, начинает осознавать и адекватно оценивать происходящее, когда она включается в действие, выразительно выделен в ее партии переходом от *Sprechgesang* к пению (Пример 8). Причем этот переход осуществляется на фоне оживленного вальсового движения в оркестре (ремарка Шрекера: «Вальсообразно, в манере скерцо») и легковесной сценической музыки – песенки девиц о прекрасной маркизе (женский хор в сопровождении фортепиано с верхнего яруса сцены).

Чрезвычайно выразительна в опере техника работы с реальным диалогом, «чистой» речевой интонацией.

Разговорный диалог (в чистом виде, без музыки) может выступить в роли связки между самостоятельными этапами действия. Так, в одном из кульминационных моментов II акта, сцене музыкального состязания претендентов на благосклонность Греты, иронический диалог служит необходимой разрядкой при переходе от драматической, исполненной пафоса баллады Графа «Пылающая корона» к шутливой песенке Шевалье «Цветочница из Сорренто»⁷¹.

⁷¹ II д., сц. 6; перевод текста:

Во многих сценах «Дальнего звона» разговорная речь свободно сочетается с пением и декламацией, образуя рельефный контрапункт в полиритмии вокально-оркестрового звучания. Но особую выразительность включение речи приобретает в драматически поворотных моментах действия, когда экстремальный характер ситуации требует экстраординарных средств, когда прозаизм изображаемого словно бы отторгает саму возможность певческой интонации, «пропевания» текста.

В 4-ой сцене I акта отец Греты, проигравший свою дочь в кегли, сообщает девушке, что нашел ей выгодного жениха. Ответ Греты: «Но, отец, это плохо с твоей стороны, это бесчестно... и я не хочу... я не могу... потому что я люблю другого...» – вызывает у старого Граумана очень сильную реакцию: «Что? Любишь другого? Ну, погоди, я покажу тебе сватовство...» (на оркестровое звучание накладываются в параллельном движении ритмизованная и «реальная» речь; Пример 9).

В 8-ой сцене II акта Фриц, нашедший Грету после долгой разлуки, потрясенный встречей и ослепленный мишурным блеском праздника в *La Casa di maschere*, делает ей предложение, не понимая, кем она стала. Но именно в этот момент наступает прозрение. Ситуацию язвительно комментирует Мици, одна из девиц *La Casa* (наложение разговорной речи на драматическую декламацию; Пример 10).

В своих последующих операх Шреккер крайне редко обращается к интонационным ресурсам разговорной речи, ограничиваясь собственно музыкальными средствами выражения. Но и через 15 лет после завершения «Дальнего звона» его точка зрения на драматические

Все (аплодируя): Браво! Как красиво, граф! Но как печально!

Шевалье (выходит вперед, посреди общего веселья): О, граф, какая жуткая история! Мне совсем не понравилось! Извольте, дамы... одна историйка...эпизод из жизни!

Девушки: Слушайте, слушайте, как интересно!

Один из группы (тихо): Хотите пари?... «Цветочница из Сорренто». Он рассказывает об этом вот уже четырнадцать дней во всех салонах Венеции.

возможности *реального диалога* в контексте оперного жанра останется неизменной. В 1925 году в статье «Опера, к которой я стремлюсь» для ленинградского журнала «Рабочий и театр», подробно освещавшего все этапы постановки «Дальнего звона» в Академическом театре оперы и балета, композитор заявляет: «Речитатив – не что иное, как приподнятый звучащий говор: обойтись без него мы не можем, желая развить действие, но часто можем – и не без успеха – заменять чистым говором, который при использовании *в решительный миг может оказаться последним музыкальным аккордом, героически утверждающим действие*» [выделено мной – Н. Д.; 168, 5].

Самого пристального внимания заслуживают те сцены оперы, где мультимедийная техника «тотального театра» (З. Дёринг) проявляет себя со всей возможной полнотой, реализуясь как принцип построения многопланового художественного пространства. К их числу принадлежит большинство сцен венецианского II акта. Точнее можно было бы сказать, что практически весь этот акт, хотя он и разделен на 9 сцен, представляет собой одну монументальную «картину», развернутую в едином визуально-звуковом поле (подобным же образом впоследствии будет организовано III действие «Отмеченных»). В словесном тексте бросается в глаза обилие авторских ремарок. Выписаны не только указания на характер исполнения того или иного фрагмента, отдельных реплик («вскрикивая», «с резким дрожащим смехом» и т.п.), но и детали сценического движения, жесты, манера поведения, то есть подробно разработанный постановочный план. Впрочем, подобные указания характерны для всей оперы в целом, и к тому же стремление зафиксировать в партитуре авторские режиссерские намерения свойственно не одному Шрекеру, а многим композиторам той эпохи. Но выделяется своим особым значением авторское пояснение к началу 1-ой сцены II акта. Оно содержит развернутую программу оформления действия, обращенную к дирижеру, режиссеру, сценографу

будущего спектакля. В арсенал средств мультимедийного воздействия здесь включены разнообразные световые и шумовые эффекты, подробности сценографического решения и даже запахи (ремарка Шрекера: «повсюду – маленькие столики с курильницами, распространяющими одурманивающий аромат»). Поскольку в исполнении помимо основного оркестра участвуют два сценических – цыганский и неаполитанский⁷², а массовка разделена на несколько самостоятельных ансамблево-хоровых групп (женский хор под аккомпанемент фортепиано, женский хор от задника сцены, мужской хор, смешанный хор и др.), чрезвычайно важной оказывается задача создания звукового баланса, подробнейшим образом прописанная Шрекером. Акустическое пространство многослойно, источники звука рассредоточены, расположены на разных уровнях сцены, в звучании постоянно чередуются различные звуковые планы, они то включаются, то выключаются, то приближаются, то удаляются (ремарки: «издалека», «звучание становится все более отчетливым» и т.д.).

Приведем тот фрагмент пояснений, в котором композитор с предельной ясностью формулирует цель, достижению которой должна служить столь сложная визуально-акустическая конструкция:

«Следующие сцены, будут ли они более или менее понятными, должны быть сыграны и произнесены в оживленной манере; доносящиеся со сцены разнообразные звуки (пение с верхней площадки, цыганская музыка, музыка с гондол, серенада графа) должны смешиваться таким образом, чтобы слушатель получил возможно более верное впечатление от обстановки, при этом он, по возможности, должен ощущать себя так, как если бы он находился посреди этого [звукового – Н.Д.] брожения<...>»⁷³.

⁷² Составы оркестров: цыганский – кларнеты (Es, D), цимбалы, 2 скрипки, альт, виолончель, контрабас; венецианский – флейта, кларнеты (A, B), 2 валторны (F), литавры, тамбурин, арфа, 3 мандолины, 2 гитары, струнная группа.

⁷³ *Schreker F. Der ferne Klang. Studienpartitur.* – Schliengen, 1998. II Aufzug. S. 17

Действие одновременно разворачивается на нескольких площадках, выделенных в пространстве сцены. Его параллельные линии образуют сложную полифонию: ведущему пласту попеременно контрапунктируют фоновые, и эти «вторгающиеся контрапункты» временами накладываются друг на друга. Контраст взаимодействующих линий музыкальной драматургии в кульминационных точках предельно заострен, в один и тот же момент звучат драматическая декламация Греты и орнаментально-декоративная музыка цыганского оркестра; взволнованное, искреннее признание Фрица и крайне циничная реплика Мици, ревнивой соперницы Греты...

Второй акт «Дальнего звона» покоряет праздничностью, многоцветьем красок. В нем доминирует игровое начало, стихия карнавала. Правда, карнавальность здесь особого рода – она отдает гротеском, все линии изломаны, пространство искривлено, фигуры деформированы. Все же венецианский акт в своей зрелищно-фоновой, «массовой» стороне производит впечатление яркого, красочного, богато орнаментированного звукового «панно». В бытовых же сценах I и III актов обращает на себя внимание бескрасочность, трезвая прозаичность изображения. Характеристика «среды» пестрит здесь «натуралистическими» деталями, с избыточной щедростью рассыпанными в музыке, тексте, сценических ремарках. Мы слышим звук падающей кегли (этот звукоизобразительный эффект особенно восхищал немецких слушателей оперы), крики пьяной компании, обрывки разговора, доносящегося из трактира, паровозный гудок и стук колес поезда (I д.), шум улицы (трамвай, экипажи, гул толпы), аплодисменты театральной публики (III д.). Вся эта панорама шумов, то и дело вторгающихся в музыкально-сценическое пространство, относится преимущественно к действию за сценой, представляющему собой контрапункт к основному.

Многие из приемов, изобретательно найденных Шрекером в «Дальнем звоне», войдут в арсенал средств музыкального театра XX века. Мы встретим их в сочинениях, далеких от поисков Шрекера, принадлежащих другим стилевым направлениям (вспомним, к примеру, «Парад» Сати, «Новости дня» Хиндемита и т.д.), и в данном случае, конечно же, нельзя говорить о непосредственном воздействии, о резонансе творческих идей. Но в истории оперы XX века есть и примеры иного рода. Альбан Берг в своих музыкально-сценических произведениях, безусловно, учел и творчески переработал опыт «Дальнего звона». Напомним хотя бы сцену перебранки Мари и Маргрет из I действия «Воццека», целиком выдержанную в манере реального диалога, ритмизованную речь (Воцек) в сцене гулянья, эффект чередования приемов *Sprechstimme* и разговорной речи в сцене смерти Воццека. Определенное воздействие на Берга оказала и шрекеровская техника соединения контрастных драматургических пластов, способ их монтажа в горизонтальном и вертикальном аспектах музыкальной формы: многое в венецианском акте «Дальнего звона» предвосхищает сцену гулянья из II действия «Воццека». Здесь уместно напомнить, что именно Берг по заданию *Universal Edition* сделал клавир оперы Шрекера. В 1928 году, в статье для специального выпуска журнала «*Anbruch*», посвященного 50-летию со дня рождения Шрекера, Берг писал: «это подходящий день для того, чтобы прислушаться к дальним звонам, чтобы вспомнить о том времени, которое нас сблизило. В 1910-11 году я работал над клавиром его оперы “Дальний звон”, произведения, чей безусловный успех я – возможно первым – предрекал уже при изучении этой тогда совсем новой партитуры. Подлинное музыкальное удовольствие, которое принесла мне работа, воспоминания о том прекрасном времени, когда мы вместе вступали в новую страну, <...> всего этого было достаточно, чтобы наполнить мою жизнь

сознанием художественной взаимосвязи и чувством человеческой симпатии» [186, 86].

Традиционный, несколько даже «опереточного» свойства сюжет в художественном тексте оперы преобразуется, вбирая в себя множественные смыслы, транслирующие «*таинственно-душевное*», из которого, по словам композитора, вырос замысел «Дальнего звона». Именно эта множественность порождает обилие межтекстовых взаимодействий, художественно-стилевых ассоциаций, которыми окружено произведение.

Интертекстуальные связи в «Дальнем звоне» выражены пока еще в достаточно обобщенной форме – не в виде цитат, скрытых или явных (как это будет свойственно последующим произведениям, в особенности «Христофору», «Поющему черту»), а в виде идей, произрастающих из «духа времени» (*Zeitgeist*), из атмосферы эпохи. Еще раз подчеркнем очевидную связь с литературной традицией позднего XIX века, с драматургией Ибсена, Стриндберга, Гауптмана. Особенно близки Шрекеру пьесы-сказки Гауптмана «Потонувший колокол», «А Пиппа пляшет», но их непосредственное воздействие (в особенности, «Пиппы», которой композитор был очень увлечен), скажется позже, начиная с «Игрушки и Принцессы». Здесь же, в «Дальнем звоне», пока еще можно говорить, пожалуй, лишь о созвучии некоторых мотивов в трактовке темы Эроса, в понимании природы человека, в деталях психологических характеристик (Фриц – честолюбец и эгоист).

Контурные образы, смещающихся в «Дальнем звоне» в область инстинктов, рождают ассоциации с манерой изображения жизни в венской литературе рубежа веков, с гипертрофированной чувственностью и психологизмом шницлеровского образца. И подобно персонажам Шницлера и Гофмансталя, герой Шрекера блуждает в тумане эстетических иллюзий, не находя пути к реальной жизни, пути к

действительности из «храма искусства». В венском контексте «Дальнего звона» дает о себе знать «предфрейдовская» импликация: трижды на протяжении оперы в ней возникает мотив *сна*, который будет играть столь существенную роль в будущих сказочных операх Шрекера.

Расплывчатый, колеблющийся в своих очертаниях мир образов «Дальнего звона» вбирает в себя и тенденции, характерные для умонастроений австрийских и немецких сецессионистов – Густава Климта, Франца фон Штука, а также Эдварда Мунка, с 1902 по 1908 год жившего в Германии. Их знаменитые картины, воплотившие образ «роковой женщины» модерна, появлялись в те годы, когда Шрекер формировался как художник, а затем создавал и ставил свой «Дальний звон»: 1893 – «Грех» Ф. Штука, 1895 – «Мадонна» Э. Мунка, 1901 – «Юдифь и Олоферн», 1909 – «Юдифь II» («Саломея») Г. Климта. Мотивы любви и смерти, борьбы полов и страха перед жизнью – столь значимые в иконографии живописного модерна – пронизывают концепцию оперы, управляя эмоциями и поведением героев, формируя сюжетный план и атмосферу действия.

Ясно ощутимы (и даже выделяются в образном спектре «Дальнего звона») краски, близкие палитре литературного символизма, источником своим имеющие не только сказки Гауптмана, но и театр Метерлинка. С драматургией Метерлинка Шрекер был хорошо знаком и в ее, так сказать, «оперном» варианте. Он принимал участие в подготовке венской премьеры «метерлинковской» оперы Поля Дюка «Ариана и Синяя борода», состоявшейся в театре *Volksooper* в апреле 1908 года [302, 17].

Символический план еще не является в «Дальнем звоне» основным руслом действия, но в нем уже существуют свои разветвленные связи и отношения, комментирующие и концентрирующие смысл реальных событий. «Звук арфы», «дальний звон» – центральное звено в цепи символов оперы – имеет свою динамику развития (от призрачного

«весеннего ветерка» к «бушующему летнему шторму»), своих двойников-антагонистов в реальном мире: звук падающей кегли как символ сломанной судьбы Греты, птичий хор как инобытие «дальнего звона»... «Баллада о пылающей короне» – вставной номер II акта – является символическим истолкованием ведущего сюжетного мотива оперы⁷⁴. Подчеркнуто символическим значением наделен ряд персонажей – Старуха-сводня, Граф, неистово домогающийся любви Греты-куртизанки, доктор Вигелиус (чей образ, демонически-гофмановский в I акте, модулирует в III акте в план психологически реальной характеристики⁷⁵). Символика проникает и на уровень музыкальной драматургии, особенностей лейттематизма: большинство из лейтмотивов оперы – это мотивы-символы, не связанные с непосредственной характеристикой персонажей или ситуаций. Все найденные в «Дальнем звоне» приемы символизации содержания, Шрекер будет активно разрабатывать в своих последующих произведениях.

Но все же самые прочные нити связывают «Дальний звон» с культурой романтической эпохи, с немецкой романтической традицией в целом и с вагнеровской музыкальной драмой в частности. «Порвав – по собственным словам – со всеми подражаниями Вагнеру», Шрекер, тем не менее, идет по его стопам. Трактовка диалектики любви и смерти в «Дальнем звоне» несет в себе тристановские гены, отчетливо выдает свое шопенгауэровско-вагнеровское происхождение. Существенно и то, что главные герои оперы в их взаимоотношениях и психологической характерности выведены за пределы «буржуазного, отчасти

⁷⁴ Сюжет баллады: В одном королевстве жил бледный король. Его корона начинала пылать и жечь ему лоб, всякий раз, когда он влюблялся. Храня верность трону, король долго оставался одиноким, но однажды не выдержал. Горячо полюбив прекрасную девушку, он бросил корону в море. Корона утонула, но из глубины раздался звон свадебных колоколов, предрекавший королю ужасную кончину, гибель в пучине морской, когда явится за ним со дна моря бледная женщина и уведет его за собой.

⁷⁵ Движимый желанием загладить вину, он способствует встрече Фрица и Греты.

вульгарного» (Шрекер) мира повседневности, романтически приподняты, даже гиперболизированы в этом качестве. Фриц (при всем его эгоизме) наделен рефлексией подлинно романтического героя. Неизмеримо более сложен образ Греты. В ней уже явственно различима полярность «святой» и «блудницы», являющаяся основой характеристики героини во всех последующих операх Шрекера (кроме, быть может, «Иррелое» и «Гентского кузнеца»). Мотивировка ее поступков психологически многозначна, а контакты со «средой» более рельефны, чем у Фрица, но романтическая *Sehnsucht* составляет важнейшую краску и в ее образе.

Одним из проявлений «романтического» оказываются черты сказки в драматургии оперы, на что обратил внимание уже П. Беккер. Волшебное озеро (картина абсолютного покоя, где замирает всякое движение) словно бы поглощает пространство и время, вбирая в себя те 10 лет, что разделяют I и II акты – чисто сказочная мотивировка метаморфозы в характере героини, колыбельная леса (лес убаюкивает ее Грету в I акте, а в III акте Грета поет ее умирающему Фрицу) – все это приметы сказки. Со всей очевидностью сказочная поэтика обнаруживает себя в строении фабулы: трижды встречаются Фриц, Грета и «дальний звон», первые две встречи оканчиваются ничем и только третья приводит к развязке.

Размышляя над ролью сказочных мотивов в «Дальнем звоне», К. Дальхаус сближает сказку и музыку, в известной степени отождествляя их: «...сказочные черты с одной стороны являются оправданием того, что драма с натуралистическим акцентом вообще представлена как опера, а не как собственно драматическое представление, с другой стороны, несомненно, что честь мотивации событий принадлежит музыке, которая делает постижимым то, что без музыкальной легитимации едва ли могло бы стать понятным: музыка и сказка взаимно опираются друг на друга. <...> Со сказочной

мотивировкой связана <...> метафизика музыки, в которой знаки любви и смерти переходят друг в друга. <...> И иначе, чем из вагнеровской метафизики, переплетающей смерть и любовь в одно целое, едва ли можно понять диалектику, через которую действие «Дальнего звона» устремляется к концу. <...> Потому что смерть в реалистическом действии всегда знак тщетности, а во внутреннем, музыкально выраженном действии она неотличима от любви...» [197, 15, 16].

Итак, мы видим, что в почву позднеромантической в своих истоках концепции «Дальнего звона» щедрой рукой брошены семена модерна, которые уже в следующей опере Шрекера дадут богатые всходы.

Музыкальный язык «Дальнего звона» столь же контрастен в своих составляющих, что и его драматургия. После премьеры оперы Шрекера предстает в сознании публики и музыкальных кругов, как один из композиторов-«модернистов» (*Neutöner*). В опубликованном 1911 году «Учении о гармонии» А. Шёнберг приводит небольшой фрагмент из I акта «Дальнего звона» как пример такой техники, в которой «употребление диссонанса не зависит от возможности или необходимости его разрешения» [278, 468]. Гармония Шрекера отличается не только свободным употреблением диссонансов; композитор применяет усложненную хроматику, политональные наложения (в соединении как отдельных линий, так и аккордовых пластов), параллелизмы трезвучий, квартовые и квинтовые «ленты», многозвучные аккордовые комплексы. Хотя аккордика оперы базируется на терцовом принципе строения, связи аккордов не укладываются в рамки функциональных отношений. Отдельные свойства этой подвижной, изменчивой гармонической ткани близки не только ранним произведениям Шёнберга, но и его атональной манере: отсутствие кадансирования, децентрализация лада, слабо выявленная или совсем не выявленная функциональность, политональность и

эмансипация диссонанса — все это атрибуты стиля, стоящего на пороге атональности. Соотношение горизонтали и вертикали, зачастую регулируемое принципом координации тонов, развертыванием вертикали в горизонталь, также заставляет вспомнить об атональной музыке нововенцев. О ней напоминает и строение мелодики Шрекера, в которой сказывается определенная свобода от инерции ладовых тяготений. Один из исследователей удачно определил характер его гармонического мышления как «приключения на грани тональности» [269, 62].

При этом тональной основы композитор не покидает ни в «Дальнем звоне», ни в последующих сочинениях, более того, исследователи указывают на постепенное прояснение его гармонического письма⁷⁶. Но более точной была бы констатация существования двух разнонаправленных тенденций в эволюции шрекеровской гармонии — к упрощению и усложнению одновременно, ибо от экспериментов в этой области Шрекер никогда не отказывается, а поляризация «простого» и «сложного» от оперы к опере становится все более очевидной. Достоин упоминания и тот факт, что после «Дальнего звона» композитор перестает выставлять при ключе знаки тональности.

Но «атональное» пространство «Дальнего звона» вбирает в себя красочные звуковые поля, вызывающие в памяти гармонию Дебюсси с ее полиладовыми ответвлениями, оплетающими основную тонально-гармоническую ось, с ее колористическим богатством (особенно яркие ассоциации рождает оркестровая картина «волшебного озера»). Наряду с этим встречаются элементарные, нарочито примитивные последовательности, основанные на остинатных, многократно

⁷⁶ См., например: «В этом произведении [«Отмеченные» - Н.Д.] композитор окончательно отворачивается от радикального новаторства; трезвучие становится основным элементом» [269, 62].

повторяющихся гармонических формулах⁷⁷ (песенка «Скажите мне, маркиза» из II акта, монолог Актера, I акт).

Интонационная атмосфера оперы также многолика в своих историко-стилевых взаимодействиях. Мечтая о создании немецкого бельканто, Шрекер уже в «Дальнем звоне» дает образцы свободно льющейся ариозной мелодики, в моменты лирико-драматических кульминаций обнаруживающей сходство с вокальным мелосом итальянской оперы (дуэты Фрица и Греты из I и III актов, монолог Греты из II акта). С поистине малеровским бесстрашием он обращается подчас к материалу отработанному, стертому, иногда тривиальному, не останавливается перед китчем, приближаясь к технике *quasi*-цитат (такими примерами богат венецианский акт). Преобладающей краской в интонационном облике оперы является все же «капризно-экспрессионистская манера выражения» (Асафьев), запечатленная в особой графике линий, из которых сплетается вокально-оркестровая фактура – линий, изломанных по рисунку, разорванных широкими интервалами или скользящих в глиссандирующем движении, ритмически неустойчивых, со сложным внутренним дроблением доли в разных голосах.

Подобное разнообразие стилистических истоков, в рецензиях нередко квалифицировавшееся как «эkleктика», является отражением сознательной творческой установки. В уже цитированной статье «Как возникает опера?» («*Entstehungsfragen der Oper*», 1930) композитор указывает на главный мотив, вовлекший его в «авантюрное предприятие» – работу над «Дальним звоном»: «Но что привлекало

⁷⁷ Надо отметить, что уже здесь, в «Дальнем звоне», «примитивно-элементарное» не воспроизводится в своем первоначальном виде, а является объектом стилизации. В песенке о маркизе, написанной в недвусмысленно-ясном Ми-мажоре, с аккомпанементом, основанном на простейших гармонических соотношениях (I-V) и на формуле «бас-аккорд», ожидаемый доминантовый бас постоянно подменяется VI ступенью лада. При этом Ми-мажор песенки монтируется с Фадиез мажором в партии оркестра.

меня, каким образом я, как музыкант, пришел к этому сюжету? Меня привлекали возможности *резко контрастного действия* [выделено мной – Н.Д.; цит. по: 293, 15]». В стилевом контрапункте, вызванном к жизни этими возможностями, иногда близко различимы, чересчур отчетливо узнаваемы исходные модели, но существует некий общий знаменатель, который позволяет безошибочно определить авторскую интонацию, самобытность композиторского почерка Шрекера. Этим общим знаменателем является феномен *звука*, отношение к нему композитора, трактовка звука как самодовлеющей идеи. Ю. Агишева, уделяющая в своей работе значительное внимание этому вопросу, называет звук *метатемой* шрекеровского творчества и рассматривает ее проявление на разных уровнях: звук как объект тембровой фантазии, как эстетическая категория, как образ [1, 92–108].

В статье Шрекера «Моя музыкально-драматическая идея» есть примечательный пассаж, который дает первоначальный ключ к расшифровке своеобразного (в высшей степени индивидуального!) понимания композитором феномена звука:

«Чувство – и только в этой сфере признаю я права лейтмотива – переменчиво. Всякое любовное чувство основывается на кристаллизации (Стендаль). Но какое другое искусство, кроме музыки, было бы способным столь же совершенно выразить это таинственное становление, это превращение, совершающееся под влиянием импульсов, дремлющих в подсознании? Мотивы становятся темами, из тем строится музыкальное целое (*Klangbau*). Звуки – какое употребляемое во зло, хулимое слово! Только звук – только звуки! Если бы знали брюзги, какие выразительные возможности, какое неслыханное очарование настроений может таить в себе один лишь звук, один аккорд! Уже мальчиком любил я подбирать на фортепиано «вагнеровские» аккорды и, вслушиваясь, погружаться в их замирающее звучание. Чудесные видения вставали передо мной, пылающие картины

из мира музыкального волшебства. И какое томление! Чистый звук, без всякой примеси мотивов, если он употреблен с осмотрительностью, является сильнейшим выразительным музыкально-драматическим средством, ни с чем не сравнимым способом передачи настроения, который все больше и больше употребляется также и художниками слова (Герхарт Гауптман, Поль Клодель) в решающие моменты драмы. Его, быть может, превосходит в действии только одно – тишина. Тревожное молчание, в котором становится ясным то, что мы внутренне слышим, но что не в силах передать ни слово, ни звук: освобождение от всего земного – страх» [287, 326].

Цитата нуждается в комментариях. Помимо ключевых для Шрекера слов «подсознание», «видение», здесь необходимо подчеркнуть фразу «чистый звук, без всякой примеси мотивов». Только звук, звук как таковой, без мотивов и тем, без развития и становления, вне логики музыкальной формы. Как справедливо замечает Р. Штефан, из этого становится ясно, что «понятие звука для Шрекера является хотя и центральной музыкальной, но не только музыкальной категорией» [302, 20]. Исследователь видит в нем содержание, противоположное шёнберговскому термину «музыкальная мысль»: «Звук музыкально покоится в себе самом, не требует изменения и развития. Мысль, напротив, должна излагаться, <...> развиваться и разрабатываться. <...> Звуковое начало по всем правилам является только медиумом мысли, но не ею самой. Однако у Шрекера музыкальной мыслью оказывается сам звук. <...> Мелодия, когда она появляется, часто становится не главной идеей (*Hauptsache*), но только тем, что артикулирует звук. Итак, не звук оформляет мелодику, а мелодика членит звук или образует только внешнюю его поверхность» [302, 20–21].

Представление о звуке, как оно сформулировано в статье, является отражением действительных свойств мышления композитора. На уровне законченного музыкального высказывания они проявляют себя в

характере тематизма и тематического развития, в строении музыкальной ткани и даже в особенностях формообразующего процесса. Об этом пойдет речь в следующем разделе главы.

Категория «тематического» как рельефного, «твердого» (если воспользоваться шёнберговской терминологией «твердое-рыхлое») элемента структуры, процесса формообразования, музыкальной ткани отличается у Шрекера многослойностью. В связи с ней можно говорить о разветвленности (и даже о распыленности) репрезентативных и, соответственно, структурных функций тематизма, ибо в качестве «темы» может выступать фактурный рисунок, тембр, элемент мелодической линии. Покажем это на нескольких примерах.

В рассказе доктора Вигелиуса «Это была безумная игра» (I д., сц. 4), с упоением повествующего об игре в кегли, ставкой в которой была судьба Греты, таким «твердым» элементом является лейтмотив «игры» — линейная мелодико-ритмическая фигура, образованная сочетанием восходящего (гаммообразного в объеме септимы) и нисходящего движения («ломаной» линии, спускающейся скачками на терцию, кварту и тритон). Наиболее устойчивой характеристикой фигуры оказывается общий контур, в то время как его реальное наполнение постоянно меняется: гамма расширяет объем, движется то по большим, то по малым секундам, изменяет ритмический рисунок и группировку (септоль, квартоль-триоль и т.п.); на переломе движения, на «спуске» фигура вбирает в себя разные интервалы, уплотняется дублировками и подголосками (Пример 11). Мотив игры, рассыпанный по этажам звукового диапазона, заполняет своими проведениями-линиями оркестровую ткань первого раздела монолога, собираясь в фактурно-однородные «орнаментальные» блоки. Три таких блока, чередующихся с тематически-нейтральными связками, образуют костяк формы раздела — «твердые» элементы структуры. Вокальная партия участвует в этом

процессе как дополнительный, не основной формообразующий фактор, ибо ее дробная, насыщенная декламационными возгласами и речевым ритмом мелодика весьма неустойчива в синтаксическом и композиционном отношении.

Во втором разделе монолога проведения лейтмотива «игры» чередуются с мотивом «падающей кегли». На этот раз интонационно рельефный элемент музыкальной ткани представлен темброво-гармоническим комплексом. Последовательность трех мажорных трезвучий в тритоновом соотношении (Gis-D-Gis) на оstinатном басу (E), обрисовывающая яркую краску увеличенного септаккорда, воспринимается как кластер, единое звуковое пятно, чему в немалой степени способствуют темброво-фактурные условия: форшлагги деревянных духовых и ксилофона, репетиции струнных, тремоло и дробь литавр (Пример 12). Таким образом, на протяжении всего монолога доктора Вигелиуса тематические функции репрезентируют декоративный фактурный рисунок (линия) и периферийное для структуры, но центральное для звука средство – краска (тембр).

Подобными свойствами обладает и тематизм многих других фрагментов оперы. С особой яркостью они проявляются в развернутых оркестровых эпизодах, в тех фазах развития, где на первый план выходит внутреннее действие, где драма «делает видимой становящуюся деятельность музыки» (Дальхаус).

Волшебная картина лесного озера (I д., сц. 7) – апогей идеи чистого звука. Оstinатные звуковые пласты декоративного контрапункта темброво перекрашиваются, передаваясь от инструмента к инструменту, от партии к партии. В многослойной музыкальной ткани переплетаются ленты параллельных трезвучий (челеста, затем альты, валторны, деревянные духовые), дублирующая их узорчатая гармоническая фигурация арфы, неброский мелодический рельеф – малообъемные симметричные мотивы, построенные на опевании или поступенном

движении (скрипки, деревянные духовые и т.д.), двойная (неподвижная и движущаяся) педаль басов, звенящие «обертоны» колоколов и треугольника – аналог шёнберговской *Klangfarbenmelodie* в индивидуальном шрекеровском исполнении (Пример 13 а, б).

Картина птичьего хора (III д., сц. 9, прим № 14 а), уже упоминавшийся эпизод «дальнего звона» (III д., сц. 11; Пример 4; ср. с первым проведением темы «дальнего звона», I д., такт 1 после ц. 20; Пример 14 б) также являются примерами декоративно-сонорного тематизма, с передачей тематических функций фактуре, гармонии, тембру.

В указанных сценах вся музыкальная ткань строится и разворачивается под знаком орнамента, огромную роль в организации музыкального процесса играют принципы симметрии и остинато, «статические звуковые поля» вибрируют в своей неподвижности и бесконечном внутреннем движении, рождая ощущение неизмеримой «чистой длительности». Именно эти «сонорные» разделы оперы Шрекера вызывали у современной ему публики яркие ассоциации с музыкой Дебюсси.

В процессе становления музыкальной формы у Шрекера чрезвычайно важна роль линейного, мелодического разворачивания, инерция горизонтального вектора. Это принципиальная позиция, и композитор комментирует ее следующим образом:

«В том, что касается мелодического элемента, мне не представляется возможным прерывать мелодический поток произведения ради какой-либо характеристики. В тот момент, когда я дописываю текст, свою законченность приобретает и мелодически-архитектоническая форма произведения, и я не могу уже ничего перекраивать с целью внешнего описания. Но мелодия, музыкальное течение целого организованы таким образом,[†] что необходимые характеристики из-за этого не страдают, что драма, действующие лица и

их переживания находят свое отражение – для этого служит мне оркестр. Инструментовка передает все многообразие мысли и всю противоречивость ощущений, которые дремлют в подсознании, в то время как мелодическая линия следует за словом. Звучание засурдиненной валторны, тихий звон ксилофона или глубокий звук тромбона в неожиданном месте часто создают оркестровую краску, которая, кажется, противоречит поющему слову. Но как раз благодаря этому образуется какая-то таинственная связь развивающихся или еще только формирующихся душевных комплексов; и такого рода двойственность (*Zwielicht* – сумерки, полумрак) необходима» [190, 206]⁷⁸.

И лейтмотив, даже если он выражен рельефной мелодико-гармонической структурой, Шрекер зачастую мыслит не комплексно, а в горизонтальном аспекте, как тему-линию, развивающуюся в разнообразных полифонических соединениях. При этом лейтмотивы почти всегда проходят в оркестре, чрезвычайно редко попадая в вокальную строчку.

Количество лейтмотивов в «Дальнем звоне» довольно велико. Их свыше двадцати, и в большинстве своем они, как отмечалось, связаны с характеристикой не столько персонажей, сколько внутренних символических линий драмы. Это тема «дальнего звона», мотивы «призвания» Фрица, «арфы», «любви» Греты⁷⁹, «смерти» и др. Самостоятельные по значению и роли в драматургии, они, вместе с тем,

⁷⁸ *Schreker F.* Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester. Хотя процитированное высказывание относится не к «Дальному звону», а к «Кладоискателю», сформулированные в нем положения имеют общий характер и могут быть распространены на все творчество Шрекера.

⁷⁹ Тема «дальнего звона» – собственно не тема-структура, а темброво-фактурный комплекс, представленный гармонической фигурацией и тембрами арфы, челесты, струнных. «Арфа» – своего рода синоним «дальнего звона». Впервые в действии оперы (после оркестрового вступления) мотив звучит в 1-ой сцене I акта после слов Фрица: «И я слышу, как нашептывает это, будто звуки арфы, призывая из далекой дали». Мотив «любви» можно было бы назвать первым у Шрекера мотивом «томления», так как он характеризует несбывшуюся надежду Греты и ее тоску по любви.

обнаруживают некое родство в своих образных качествах. Это родство намечает и подчеркивает символическую связь тем. Так, мотивы «призвания» (Пример 15 а) и «смерти» (Пример 15 б) объединяет пунктир и отдаленное сходство мелодических контуров, мотив «любви» (Пример 16 а) кажется свободной инверсией мотива «арфы» (Пример 16 б), из мотива Старухи вырастает тема чардаша, являющаяся одной из ярких характеристик «среды», атмосферы увеселительного заведения *La Casa di maschere*, и целый ряд других тем венецианского акта. Лейтмотивная система «Дальнего звона» по разветвленности и подробности своих внутренних соотношений не уступает вагнеровским образцам. Но особые качества тематического материала порой препятствуют распознаванию таких (весьма детализированных и тонких) соотношений при непосредственном слуховом восприятии.

Этот вопрос очень занимал Шрекера. В цитированном выше эссе 1922 года «Сокровище – его хранители и его оркестр» он замечает:

«По мнению многих людей в оркестре отсутствует всякая мотивная работа; можно констатировать отсутствие определенных лейтмотивов и наличие, в лучшем случае, только мотивов-напоминаний. Но вопрос не стоит так просто» [190, 205].

Четырьмя же годами раньше, в нескольких письмах, адресованных П. Беккеру, композитор подробно излагает свои взгляды на этот предмет:

«Единственное, что меня огорчает: столь многое в тематическом отношении я возложил на симфоническую разработку. Но, кажется, Вы этого не почувствовали? Я охотно бы провел с Вами когда-либо пару часов за клавиром. Если мои мотивы и не имеют родства (его обнаружили бы мои объяснения в анализе), то существуют все же разветвленные связи, развитие, а также изменение тем, при этом такое, какое до настоящего времени не было свойственно опере, даже и у Вагнера. «Мотив-напоминание» в качестве исключительного

обозначения я также допускаю с неохотой. Во многих случаях мотивное развитие <...> отвечает событиям внутренней жизни (*des Empfindungslebens*) или даже, как должен я сказать, событиям, всплывающим в подсознании. Итак, все то, что невозможно передать при помощи текста, я хотел бы <...> видеть осуществленным в музыке посредством тематической работы»⁸⁰.

Для понимания особенностей тематического развития у Шрекера существенным представляется вопрос не только «системообразующей» (идушей от Вагнера как, впрочем, и явление «бесконечной мелодии»), но и *типологической* общности тем. Шрекеровские лейтмотивы – это, в большинстве своем, компактные, довольно краткие построения (1-2 такта), нередко – с волнистым рельефом «арабески», ритмически нестабильные и не всегда несущие в себе ярко индивидуализированную мелодическую идею. Лейтобразы всплывают из сумеречной зоны (*Zwielicht*) подсознания как призрачные тени, подобно смутным, неотчетливым видениям. В этом отношении весьма метким кажется образ Р. Штефана: мелодия у Шрекера – это способ «артикуляции звука», «внешняя его поверхность». Вспомним и характеристику Т. Адорно: тема кажется всего лишь «контрапунктом к собственному сопровождению». Характеру тем отвечает способ их движения в музыкальной форме. Переменность их функций в разворачивании музыкальной ткани точнее всего можно было бы определить при помощи шёнберговских обозначений *Hauptstimme*, *Nebenstimme*, хотя Шрекер не употребляет этих терминов ни в «Дальнем звоне», ни в последующих операх. Мотивы сжимаются, расширяются в своем объеме, варьируя интервалику и ритмический рисунок, опускаются в фон, превращаясь в фигуры побочных голосов. Они изменяются, искажаются, сопоставляются по горизонтали и вертикали, «теряясь» в напластованиях, в сплетениях фоновых пластов фактуры. Иногда их

⁸⁰ Письмо от 9.08.1918 [цит. по: 190, 192].

сопоставления отличаются чрезмерной детализацией, особенно, если они осуществляются на далеких расстояниях. Так, например, трудно непосредственно соотнести мотив «падающей кегли» из 4-й сцены I акта с тематизмом «дальнего звона» из 11-й сцены III акта, тем не менее, они связаны между собой семантикой увеличенного септаккорда (ср. Примеры 12 и 4). В силу всего этого музыкальное становление подчас весьма напоминает «атематический» (или насквозь тематизированный) процесс, характерный для шёнберговской музыки атонального периода.

Но на близком расстоянии такие связи обычно очень выразительны в драматургическом отношении, в контрапункте со словом и действием. Приведем лишь несколько примеров.

В сцене встречи героев в *La Casa di maschere* одним из первых ключевых эпизодов монолога Фрица является рассказ о том, что привело его на венецианский остров (напомним, это был «дальний звон»): «Уже стою я на берегу, с горящим взором и спутанными мыслями. Праздник, много людей,... и звон,... еще я слышу его,... мне так,... я не знаю... Но вижу я прекрасную женщину!» (II д., сц. 8). Слова Фрица сопровождаются проведением в оркестровой партии целого комплекса лейтмотивов. Звучит мотив Старухи (но в партии челесты, характерной для комплекса «дальнего звона!»), мотив «встречи» (у валторн, затем у труб), фигурация «звона» у арфы и, наконец, на р, но в широких дублировках (струнные, деревянные) и в фактурном расширении — мотив «арфы», слитый в одно целое с мотивом «любви» (как центральная мысль, *Hauptstimme*, если вновь обратиться к терминологии Шёнберга) (Пример 17). От этого эпизода посредством мотива «арфы» перекидывается смысловая арка к словам Фрица из его монолога I акта: «И я буду искать мастера, который трогает арфу; и я буду искать арфу, которая порождает звук;... и я удержу этот звук,... и стану я богатым и свободным, художником Божьей милостью!» (I д., сц. 1). Действительно,

прав К. Дальхаус, когда говорит, что Фрицу как герою музыкального действия открывается то, что неведомо ему как персонажу драмы.

Мотив «арфы» в различных сочетаниях с другими темами появляется в диалоге Фрица и доктора Вигелиуса, сопровождая слова: «там нашел ее возлюбленный, и оттолкнул ее» (III д., сц. 13; Вигелиус напоминает Фрицу о встрече с Гретой на острове в венецианском заливе). Он является лейт-идеей большого симфонического антракта III действия, он звучит в «параллельных» эпизодах Греты и Фрица, обрамляющих антракт (текст в партиях героев повторяется почти дословно: «Мне надо к нему, сейчас же! Поцеловать его еще раз и умереть!» – Грета, 8 сцена; «Что мне осталось в жизни? Увидеть ее еще раз, поцеловать, а потом – блаженная смерть» – Фриц, 10 сцена).

Характерные для техники композитора приемы мотивно-тематической работы детально освещены в книге Г. Нойвирта «Гармония в опере Франца Шрекера “Дальний звон”» [265], ставшей для шрекерианы классической. Обращается к ним и Ю. Медведева [97]. В публикациях этих авторов поднимается существенный вопрос о логике соединения лейтмотивов. Опираясь на положения Нойвирта, дополняя их своими наблюдениями, настойчиво апеллируя к имени и учению Зигмунда Фрейда, Ю. Медведева в анализе симфонического антракта из III действия оперы раскрывает ее как логику *сновидения* [97, 155–156]. Основания для этого есть. Сам Шрекер не устает подчеркивать связь мотивного развития в его операх с отражением глубинных психических процессов, «событий подсознания». Музыкальная форма антракта развертывается в особом измерении. Не подчиняясь принципу функциональных сопряжений, законам типовой структуры, она достигает целостности и внутренней связности развития иным путем: раскручивая спираль «бессознательного» в причудливой последовательности лейтмотивов, которые взаимопроникают и

взаимопревращаются. Но подобная логика свойственна не только оркестровым эпизодам, практически каждая сцена «Дальнего звона» содержит весьма красноречивые сочетания мотивов, отображающие «таинственную связь душевных комплексов». Так, в уже упоминавшемся эпизоде встречи героев в 8 сцене II акта мы слышим сразу три варианта лейтмотива «звона» – «иллюзорный», «ложный» (тембр челюсты в мотиве сводни), «реальный» (арфовые фигурации) и «символический» (мотив «арфы»). Они не отвечают непосредственно ни содержанию текста, ни сценической ситуации (даже тема «встречи» изложена здесь таким образом, что она воспринимается как вариант мотива «арфы» в уменьшении); они проступают сквозь канву реального события, подобно тому, как во сне странным образом совмещаются различные объекты.

Драматургические связи лейтмотивов в значительной степени обеспечивают смысловое и конструктивное единство музыкальной формы и процесса ее становления. Но, быть может, в еще большей степени достижению такого единства способствуют взаимосвязи другого плана, названные выше *типологическими*. Их характеристику следует расширить, еще раз подчеркнув особые свойства музыкальной ткани и способы ее развертывания. Речь идет об интеграции горизонтального и вертикального аспектов ткани, о скрепляющей функции остинатных приемов, о свободной повторности, вариантности как о генеральной идее развития на разных уровнях (от синтаксического до композиционного).

В процессуальном и структурном аспектах музыка Шрекера далека от принципов формообразования классико-романтической традиции. Повторы мелких ритмических фигур, звуковысотного рисунка, фактурных элементов, одно-, двухтактовых и более развернутых построений – точные, вариантно преобразованные, в том же высотном положении или с секвентным сдвигом – регулируют движение

материала, встречаются практически на каждой странице партитуры. Иногда они образуют квадратные синтаксические структуры, иногда – подобие строфической или репризной конструкции, но при этом никогда не возникает ни реальной периодичности, ни типовой, обладающей необходимой функциональной полнотой законченной музыкальной формы. Текучесть гармонически неустойчивой, фактурно подвижной, ритмически нерегулярной музыкальной ткани настоятельно требует компенсации. Повторение мелких частиц ткани, синтаксических элементов создает условия для такой компенсации и необходимое равновесие между стабильными и мобильными элементами развития, обеспечивает внутреннюю логику формы, подобной своего рода «бесконечным вариациям».

Характеризуя композиторскую технику Шрекера, Г. Нойвирт выдвигает специфическую интерпретацию понятия «вариант»: «Если вариантная техника Малера, выросшая из фольклора, остается соединенной с узнаваемостью и образным качеством тем, то вариант у Шрекера означает критику тематического как категории формы. Образование варианта у Шрекера связано в первую очередь не с мотивом, но с изменениями *предтематического* [выделено автором – Н.Д.] материала. И только во вторую очередь изменяются мелодические элементы и функции отдельных звуков» [265, 56]. Уровень, называемый Нойвиртом «предтематическим», есть, по сути, уровень структуры текста. Вариантные связи разного типа образуют в нем нечто вроде «кристаллической решетки», на которой оседает музыкальный материал различной степени тематической плотности.

Музыкальный язык, характер тематизма, приемы тематической работы, определившиеся в «Дальнем звоне», в последующих сочинениях Шрекера не претерпевают кардинальных изменений. То же можно сказать и относительно композиционно-драматургических принципов.

В композиции оперы большую роль играют развернутые оркестровые эпизоды. Эта вагнеровская традиция, связанная с симфонизацией оперной формы, как известно, оказалась чрезвычайно востребованной в операх конца XIX–начала XX веков, отозвавшись в индивидуальном преломлении в произведениях таких разных композиторов, как Пуччини, Дебюсси, Берг. Из четырех самостоятельных оркестровых разделов «Дальнего звона» – Вступление, интерлюдия из I акта, вступление ко II акту, интерлюдия между двумя картинами III акта – совершенно исключительное драматургическое значение имеет последний, о чем уже шла речь выше. Интерлюдия-антракт из III акта представляет собой симфоническое обобщение драмы. Собирая в символическую последовательность все важнейшие лейтмотивы оперы, переплетая темы «арфы», «любви» и «смерти», она становится высшей точкой и, одновременно, развязкой в движении внутреннего действия, предваряя реальную развязку, которая наступит в сцене последней встречи героев. Аналогичную роль оркестровые интерлюдии будут играть и в последующих операх Шрекера.

По мысли М. Бжоски, драматургия вокальных характеристик в «Дальнем звоне» несет в себе приметы оперной традиции [28, 114]. Действительно, появление нового действующего лица нередко сопровождается у Шрекера «выходной арией». Но этот принцип распространяется только на второстепенных персонажей: ария провинциального актера, рассказ доктора Вигелиуса (I д.), баллада Графа, песенка Шевалье (II д.). Крупные сольные характеристики главных героев Шрекера отодвигает на дальние расстояния (монолог Греты – II д., сц. 6, монолог Фрица – II д., сц. 8), предварительно развернув экспозицию образов в динамичных ансамблевых сценах, событийных или наполненных сложным эмоциональным движением. Как справедливо утверждает тот же Бжоска, возвращаясь «к довагнеровской опере», Шрекера трансформирует ее «основные

драматургические принципы <...> в духе Вагнера» [28, 114]. Большинство сольных эпизодов «Дальнего звона» выдержаны в характере *рассказа*. По форме же они представляют собой развернутые многоэпизодные построения, подчиняющиеся принципу сквозного развития. Если же речь идет о стилизованной форме «арии» или «песни», то элементы типовой структуры обычно трактуются Шрекером настолько своеобразно (прежде всего, в силу гармонических условий), что возникает, как уже отмечалось, не реальная, а иллюзорная конструкция, *подобие* строфики или репризной трехчастности (песенка Шевалье, ария Актера, первый раздел рассказа Вигелиуса).

Отголоски вагнеровских идей заметны и на уровне общей композиции оперы. Они проявляются в чертах симметрии, в системе арок, скрепляющих форму. Первый и третий акты подобны по структуре; каждый из них включает в себя оркестровую интермедию. Опера начинается и завершается большими диалогическими сценами главных героев. В третьем акте воспроизводится большой фрагмент музыки первого акта (колыбельная леса в финальной сцене III действия); от первых к последним тактам оперы перекидывается тональная и тематическая арка (*Es-dur – es-moll*, тема звона).

Подводя некоторые итоги, надо особо подчеркнуть два обстоятельства. Первое: в области музыкального языка и техники композиции Шрекер в «Дальнем звоне» находится «на полпути» между Дебюсси и Шёнбергом или между импрессионизмом и экспрессионизмом, если воспользоваться традиционными музыкально-историческими дефинициями. На точки соприкосновения между этими стилевыми тенденциями – и именно в интересующем нас структурном аспекте – уже указывали исследователи [см. об этом: 48, 137–138]. Стиль Шрекера словно бы фиксирует момент перехода от одного к другому явлению. Второе: музыкальная драматургия сочинения уже готова

принять в себя новаторскую концепцию символистской драмы, в то время как собственно драматический материал больше склоняется к традиции. Рубикон будет перейден в «Игрушке и Принцессе».

Путь «Дальнего звона» на сцену был тернистым. В ноябре 1909 года в Вене под управлением Оскара Недбала состоялось концертное исполнение интерлюдии из III акта оперы под названием «Ноктюрн». Прием, как свидетельствует дочь композитора, Хайди Шрекер-Бурес, был типичным для произведения новой музыки: «громкие аплодисменты и столь же громкое шиканье» [293, 17]. Безуспешными оказались попытки пристроить «Дальний звон» в Будапештский театр, на сцену Венской придворной оперы. Наконец, произведением заинтересовался Людвиг Роттенберг. 18 августа 1912 года под его управлением во Франкфурте-на-Майне состоялась премьера оперы⁸¹. Ее успех закрепила мюнхенская постановка «Дальнего звона» (1 марта 1914) под управлением Бруно Вальтера, которому и посвящена опера. Уже в 1910-е годы «Дальний звон» стал одним из ведущих спектаклей немецкого оперного репертуара⁸². Велась переписка о его постановке в Париже, в *Opéra-Comique*, однако осуществлению этих планов помешала война. Думается, что если бы парижская премьера оперы состоялась, то европейская судьба музыкально-театрального наследия Шрекера могла бы сложиться иначе. Но и в существующих обстоятельствах «Дальний звон» на протяжении долгого времени оставался той оперой Шрекера, которая привлекала внимание крупных европейских театров. В 1920-е годы ее премьеры состоялись в Праге (20.05.1920, дир. А. Цемлинский),

⁸¹ Приведем в этой связи выдержку из письма А. Шёнберга Ф. Шрекеру от 3 сентября 1912 г.: «Дорогой друг, Ваш успех, который, судя по всему, что я об этом слышал, кажется просто громадным, доставил мне чрезвычайно большую радость. Я ведь предсказывал его Вам, Герцке [директор издательства Universal Edition – Н.Д.] и многим другим. Я сразу же почувствовал это, когда мне сыграли некоторые отрывки, и с этого момента прочно поверил в Ваше произведение. Вам тоже понадобилось долгое время, чтобы подняться наверх – почти такое же долгое, как и мне» [277, 45].

⁸² Из наиболее примечательных послевоенных постановок отметим следующие: Кёльн (02.05.1923, дир. О. Клемперер), Берлин (11.05.1925, дир. Э. Клайбер).

Ленинграде⁸³, Стокгольме (28.09.1927, дир А. Ярнефельт). В творческой же эволюции композитора «Дальний звон» оказался одновременно и первой вершиной, и своего рода прологом, тем сгустком «*таинственно-душевного*», из которого развились впоследствии столь разноречивые и столь далеко уводящие от своего источника замыслы его будущих оперных творений.

⁸³ О ленинградской постановке см. Приложение III.

Метаморфозы оперы-сказки в пространстве модерна.

«Игрушка и Принцесса». «Кладоискатель».

Возрождение сказки в искусстве модерна является одной из характернейших примет нового стиля. Об этом (и, в частности, об увлечении сказочными мотивами художников и графиков немецкого югендстиля) довольно подробно пишет Д. Сарабьянов [125, 182, 183, 268, 269]. В немецкой оперной традиции XIX века интерес к сказочным сюжетам был относительно устойчивым, начиная с веберовского «Вольного стрелка». Они сохраняли свою популярность и на рубеже XIX–XX веков. Но «Игрушка и Принцесса» вряд ли сопоставима с близкими по сюжетным истокам произведениями современников Шрекера. К. Дальхаус в статье «Шрекер и модерн» замечает: «Сказочная опера около 1900-х годов открывала путь, по которому можно было идти, чтобы, частично отталкиваясь от вагнеровских произведений (I и II акты “Зигфрида”), ускользнуть от тягостных притязаний музыкальной драмы» [197, 15]. Своеобразие же шрекеровских сочинений в этом ряду он объясняет (среди других факторов) воздействием нереалистической драматургии позднего XIX века и, прежде всего, драматургии символистской. Ф. Хеллер также отделяет оперы Шрекера от близких по тематике произведений австро-немецких композиторов рубежа XIX–XX веков, заявляя, что они «по сути своей не имеют ничего общего со сказочными операми Хумпердинка, Туилле, Зоммера, а также Биттнера, и уж совсем ничего – с операми Пфизнера» [234, 99]⁸⁴. Основанием для суждения на этот раз служит признание особых, сложных связей

⁸⁴ Имеются в виду такие оперы, как, например, «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка, 1893, «Лобетанц» Л. Туилле, 1898, «Лорелея» Х. Зоммера, 1891, «Музыкант» Ю. Биттнера, 1910, «Роза из сада любви» Г. Пфизнера, 1901.

оперной концепции Шрекера с художественными, эстетическими, моральными идеями времени.

Здесь надо еще раз напомнить о том, что сказочное начало в той или иной степени присуще многим операм Шрекера, поэтому речь идет не только о конкретных произведениях, но об общей тенденции и даже – о свойстве мышления (Дальхаус, к примеру, строит свои рассуждения на основе анализа драматургии «Дальнего звона»). Но самыми своеобразными и самыми далекими от сказочных опер немецких современников оказываются как раз те произведения Шрекера, в которых топос сказки выражен с наибольшей рельефностью – «Игрушка и Принцесса» и «Кладоискатель»⁸⁵.

Сказка об Игрушке и Принцессе рассказана «на языке символов», причем символика корнями своими уходит в мир метафор и образов Ницше, а эпиграф к произведению заимствован из «Заратустры».

«Кладоискатель», последняя венская опера Шрекера, – еще одна примечательная метаморфоза сказочной тематики. Если «Игрушку» можно было бы назвать сказкой «по Ницше», то «Кладоискатель» – это сказка «по Фрейду». Но не только! Направляющие линии интертекстуального диалога в «Кладоискателе», помимо Фрейда, связаны с именами Рихарда Вагнера, Георга Тракля, отчасти Отто Вейнингера. Попытаемся проследить за движением этих линий.

«Игрушка и Принцесса»

«Игрушка и Принцесса» – одно из самых загадочных, таинственных по содержанию произведений Шрекера. Между тем, замысел его возник в ситуации, не таящей в себе никакой загадки. Воображение композитора было захвачено событием, описанным в газетной статье:

⁸⁵ «Гентский кузнец» принадлежит к другому типу оперы-сказки, о чем пойдет речь ниже.

знаменитый скрипач, посетивший родной город и растроганный оказанным ему приемом, до поздней ночи играл перед благодарными и взволнованными слушателями⁸⁶. Этот трогательный, возвышенный, но вполне реальный, «земной» эпизод сознание художника югендстиля преобразило в мистическую картину творения действительности «из духа музыки». Дионисическим духом раннего сочинения Ницше пронизано действие оперы, однако в качестве эпитафии к ней композитор выбрал не строки из «Рождения трагедии», а заключительное двустишие полночной песни Заратустры («Другая плясовая песнь»): «Но всякая радость желает вечности, глубокой, глубокой вечности». Двенадцатью годами ранее к полному тексту этой песни обратился Густав Малер в четвертой части Третьей симфонии. Малеровские реминисценции ощутимы в «Игрушке и Принцессе», но обращены они не к Третьей, а скорее к Четвертой симфонии: мертвец, играющий на скрипке (у Малера – *Freund Hein*), музыка Игрушки, своей «божественной веселостью» (Шрекер) словно бы напоминающая о «безоблачности иного, более возвышенного, чуждого нам мира»⁸⁷. Что же касается содержания самого текста полночной песни, то отношение к нему композиторов предельно различно и истолкование его Шрекером весьма далеко от строгой лирики Малера.

Немецкое слово «*die Lust*» (именно его, а не, скажем, «бетховенско-шиллеровское» «*die Freude*» употребляет Ницше) содержит в себе несколько контрастных значений, среди которых не только «радость», «удовольствие», но и «желание», «охота», «сладострастие». Смысловая многозначность допускает возможность различных интерпретаций, в том числе и в области перевода. Одна из последних «русскоязычных версий» полночной песни, значительно отличающаяся от традиционных

⁸⁶ В заметке шла речь о Пабло Сарасате, который незадолго до своей смерти в сентябре 1908 года посетил Памплону – место своего рождения [подр.см. об этом: 309, 12]. Перевод фрагмента воспоминаний Шрекера об истории возникновения замысла «Игрушки и Принцессы» см. в Приложении II.2.

⁸⁷ Слова Густава Малера о его Четвертой симфонии [95, 556].

вариантов перевода, содержится в отечественном издании классического труда К.Шорске «Вена на рубеже веков»⁸⁸. Приведем полностью эту версию и оригинальный текст Ницше [164, 300–301]:

О человек! О чем	O Mensch! Gib acht!
Глас полночи? –	Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Глубоким сном	«Ich schlief, ich schlief – ,
Я спал – от сна	Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
Глубокого я пробужден.	Die Welt ist tief,
Мир – глубина,	Und tiefer als der Tag gedacht.
Мир глубже мыслей дня о нем.	Tief ist ihr Weh – ,
Скорбь глубока –	Lust – tiefer noch als Herzeleid:
Тоска – глубже, чем скорбь. Она	Weh spricht: Vergeh!
Речет: Прости!	Doch alle Lust will Ewigkeit – ,
Но волит вечности тоска –	– will tiefe, tiefe Ewigkeit!»
О, волит вечности!»	

В этом, далеком от буквализма, переводе, несмотря на некоторые поэтические вольности (а может быть именно благодаря им), заметна не только попытка прикоснуться к глубоким слоям философии Ницше, но и стремление воспроизвести стилистическую прихотливость его афоризмов («темный рапсодический язык» – К. Шорске). «*Die Lust*» передано здесь как «тоска» – слово, которое в обратном переводе может звучать и как «*die Sehnsucht*» (отчасти и в «вагнеровском» смысле). Тоска, жажда радости, томление духа, томление плоти – именно эти мотивы являются определяющими в «Игрушке и Принцессе», эпиграфом к которой служат ницшевские строки.

Шорске помещает текст полночной песни в главу о Густаве Климте, привлекая ее для интерпретации климтовского панно «Философия»

⁸⁸ Перевод оригинальных немецких цитат в данном издании выполнен Е.В.Козловской.

(1900), написанного по заказу Венского университета и вызвавшего в свое время бурю протестов: «Даже собственное объяснение Ницше “Хмельной песни” в ярком финале “Заратустры” читается, словно оно написано для толкования картины Климта» [164, 301]. Ранее, в разделе, посвященном «Музыке II» Климта, созданной в 1898 году для салона мецената Н.Думбы, Шорске указывает на «Рождение трагедии из духа музыки» как на источник концепции картины, в которой «музыка предстает как трагическая муза, наделенная силой преобразования скрытых инстинктов и таинственной космической мощи в гармонию» [164, 291].

В годы работы над «Игрушкой и Принцессой» Шрекер был вхож в круги венского художественного модерна. На *Kunstschau 1908*, с которой связан его первый крупный сценический успех – пантомима «День рождения инфанты» – экспонировался и ряд картин Климта, правда, не 1890-х годов, а более позднего, так называемого «золотого» периода. Мы не располагаем свидетельствами о непосредственном воздействии на Шрекера ранних работ Климта, но в свете сказанного несомненным представляется тот факт, что оба художника – каждый по-своему, с временным разрывом в десятилетие, но параллельно друг другу – следовали «тропами Заратустры». После «Дальнего звона», во многом еще связанного с эстетикой и моральными представлениями романтического искусства, в «Игрушке и Принцессе» Шрекер вступает на путь активного освоения новой территории – исследования инстинктивного, подсознательного и, прежде всего, власти Эроса как основного инстинкта. Высвобождение дионисической стихии разрушает эстетическую целостность романтической картины мира и опрокидывает представления традиционной морали. В этом плане опере Шрекера можно переадресовать слова К. Шорске об отражении в искусстве рубежной эпохи «болезненного, психологизированного интеллектуального мировоззрения» – мировоззрения, «которое

одновременно утверждает желание и страдает от смертельного распада границ между человеческим “я” и миром, к каковому желание и приводит» [164, 301].

В «Игрушке и Принцессе» по-новому (и не без влияния идей Шопенгауэра) трактована роль музыки. В предшествующей опере Шрекера «дальний звон» под занавес обнаруживает свою подлинную природу. В бесплодной погоне за этим фантомом художественного совершенства Фриц, в конце концов, находит его источник, которым оказываются вполне реальные явления – буйный весенний ветер, пение птиц, наконец, любовь Греты. Звучание Игрушки в новой опере с самого начала показано как некое мистическое действие (совсем не случайно второй редакции оперы, которая получила новое название – «Игрушка», Шрекер предпосылает жанровый подзаголовок «мистерия»⁸⁹). Музыка предстает в «Игрушке» в качестве аналога, близнеца мира, зеркала, в которое смотрится мир, порой ужасаясь тому, что он там видит.

Либретто оперы по языку и драматической технике близко символистской драме. Оно полно намеков, недосказанности, «темных» значений: Ни система событий, ни характеры, как они прописаны в литературном тексте, не дают однозначной и законченной картины. Они лишь внешняя оболочка смысла:

Действие оперы происходит в сказочном средневековом королевстве. Место действия: площадь перед убогой хижинкой мастера Флориана, вид на королевский замок в отдалении...

В Прологе четверо мужчин мастерят носилки для умирающего бродяги, найденного в придорожной канаве. Их разговор, смутный, отрывочный, перебиваемый вкраплениями бытовых деталей («Есть у тебя еще гвоздь? – Да, возьми последний»), все же дает представление о предыстории и атмосфере действия.

⁸⁹ Обозначение «мистерия» впервые появилось на мюнхенской премьере второй редакции оперы, состоявшейся в октябре 1920 г. под управлением Бруно Вальтера, и затем перекочевало в партитуру, изданную *Universal Edition* в 1921 г.

Мастер Флориан когда-то создал чудесную игрушку; в ее музыке, раздававшейся на все королевство, слышны были отзвуки божественной гармонии, «голоса неба». Игрушка мастера звучала в ответ на музыку человека, чистого сердцем. Таким человеком был сын мастера, игравший на фиделе так, как никто в стране. Но Вольф, подмастерье Флориана, испортил игрушку, а сына мастера совратила Принцесса, порочная, одержимая демоном сладострастия, и он стал сопровождать своей игрой дикие оргии в королевском замке. Игрушка отвечала ему странным, хаотическим звучанием, в котором был слышен «свист ада». Мастер выгнал из дома сына, а также жену, Грабен-Лизе⁹⁰, обманувшую его с Вольфом. Теперь игрушка молчит, сын исчез из страны, а в королевстве воцарились упадок и запустение: «Здесь дует знойный ветер. Люди стонут здесь во сне. Что живо, хочет умереть. А то, что умерло, не находит покоя». Мастер, всеми ненавидимый, живет отшельником на окраине города; народ считает его колдуном, с помощью игрушки наводящим чары на Принцессу и насылающим порчу на страну.

Вольфу наскучила старая Лизе, теперь он жаждет любви Принцессы и ради обладания ею готов пойти на преступление. Он обещает Принцессе в обмен на ее взаимность уничтожить игрушку.

Принцесса, лишившись возлюбленного, живет только мыслью о смерти. Однако смерть представляется ей в необычном образе вакхического безумия, вселенского танца, вихря испепеляющей страсти. Она отдает приказ о подготовке праздника для жителей города – с процессиями, факельным шествием, музыкой и колокольным звоном. «Откройте сундуки и разбросайте на улицах шелка, сверкающие драгоценности, роскошные одежды» – говорит она Кастеляну замка. «На площадях и во всех переулках зажгите душистые пряности, индийские

⁹⁰ Прозвище «Грабен», производное от немецких слов «das Grab» – могила или «graben» – копать, рыть. «Liese» (dumme Liese) – дурочка.

курильницы и потчуйте народ драгоценным итальянским вином в хрустальных чашах. Пусть дым дурмана стелется над пьяным городом. И все земные звуки – цимбалы, арфы, флейты, скрипки, звон колоколов и людские песни, крик наслаждения и вопль страдания – все станет мощным, бесконечным гимном, и мы узнаем убивающую радость. Жизнь – это пресно. Величие лишь там, где есть тоска, восторг, упоение. Великим будет этот праздник, но только смерть одна дает свершение». В кульминационный момент праздника Принцесса желает явить себя народу обнаженной, одарив его своей ослепительной красотой.

О смерти думает и мастер Флориан, но для него она – покой, забвение, освобождение от желаний. «Оставь, женщина, лежать то, что больше ничего уже не хочет! Оставь, женщина, пропадать то, что уже не годится для жизни!» – говорит он Грабен-Лизе в ответ на ее мольбу открыть двери и дать приют умирающему бродяге – их возвратившемуся сыну.

В королевстве появляется странствующий подмастерье. Он пришел, чтобы исцелить Принцессу. Парень наслышан об игрушке, о мастере Флориане, о чарах и больной Принцессе, но слухи его не пугают: «Она, должно быть, красива и молода, с большими бессонными глазами, которые смотрят вдаль; в ее взгляде – смерть, но это, наверное, сладко. Ведь так блаженно, мастер, умереть». Флейта Парня пробуждает к жизни умолкнувшую игрушку, она отвечает небесными звуками. В разгар праздника, когда с криками «Смерть Принцессе!» врывается обезумевшая толпа, Парень вновь достает свою флейту. Игрушка звенит; постепенно ее музыка наполняется экспрессией и страстью. Магия звуков завораживает толпу, которая начинает кружиться в танце. Парень и Принцесса, крепко обнявшись, уходят по дороге, ведущей к замку.

Хижина мастера Флориана внезапно озаряется магическим светом. Становятся видимыми игрушка и фигура мертвеца, сидящего на

носилках. Широкими, жуткими движениями он водит смычком по струнам фиделя, и странный, тянущийся звук сопровождает танец толпы, дуэт влюбленной пары и музыку игрушки. За сценой слышны крики, дикий рев: «Эй! Зажигай! Сюда факелы, смолу! На колесо старика! Сжигай дотла!». Вольф бросает горящий факел в хижину мастера. Из пламени пожара поднимается черная тень, которая накрывает все вокруг. Коленопреклоненный народ молится о милосердии и ниспослании прощения грехов: «Господи, мы не знаем что делать...». Из города доносится тяжелый, глухой колокольный звон, который не прекращается и после того, как опускается занавес.

Искусство, любовь, смерть – основные темы-символы «Игрушки и Принцессы». Их переплетение образует сложный и запутанный узор: слишком широк и внутренне противоречив спектр экспрессивных значений, стоящих за каждым символом.

«Искусство»

«Игрушка» – аллегория искусства, того магического «зеркала», в которое, узнавая себя, смотрит мир. Мастер Флориан, его сын, Парень – персонажи, олицетворяющие идею «художника-творца». Для мастера Флориана Игрушка есть «дело всей жизни», инструмент, созданный для служения возвышенному и благородному началу, призванный нести в мир добро и красоту. Но высокая художественная идея наталкивается на непреодолимое препятствие – несовершенство человеческой природы. И виновницу своей творческой и личностной катастрофы мастер видит в Принцессе, воплощающей в его глазах все земные пороки: «Словно паук затягивает эта женщина в свои сети и бросается ночью, и спрашивает о том, кто давно забыт – “где он?”, “когда он придет?”, и пьет из меня кровь, и думает о том, другом, что должен придти... и вновь принудить мою игрушку служить ее постыдным желанием». Для Принцессы же Игрушка – причина всех несчастий, поэтому она и хочет ее уничтожить.

Сын мастера Флориана – еще один пример художника, терпящего неудачу. Однако с этим персонажем связана в опере не только идея трагической капитуляции «высокого искусства» перед лицом темных сторон жизни, но и гротескная картина *Danse macabre*, при этом данная не в символическом, но в *quasi*-реальном выражении (не смерть как символ, а мертвец как действующее лицо).

Парень – «наивный» художник. Ему не свойственна рефлексия по поводу Игрушки и ее высокого предназначения. Он гордо называет себя художником, однако его притязания не распространяются на возвышенные, «запредельные» области; они вполне реальны, отдают даже неким прагматизмом, но вместе с тем непосредственны и естественны. «Искусство» для него тесно связано с «любовью».

«Любовь»

Тема «любви» проходит в опере в двух планах действия: во внутреннем – как основа концепции, и во внешнем – как сюжетная линия (Парень и Принцесса). Ее трактовка также двузначна: «любовь» как чувство и «любовь» как инстинкт. Второй аспект персонифицирован в образах Принцессы и Вольфа.

Вольф – первый в череде сравнительно новых для оперной сцены, но типичных для Шрекера персонажей. За ним последуют Альби («Клагоискатель»), рыцарь Зинбранд («Поющий черт»), в какой-то степени близки ему Тамаре («Отмеченные») и Петер («Иррелое»). Выведенные Шрекером за пределы моральных оценок, традиционного противоборства «добра» и «зла», эти персонажи являют собой олицетворенное воплощение грубой витальной силы. Иногда они социально адаптированы и снабжены тонкой оболочкой «культуры» (Тамаре). Но в большинстве случаев это нарочито одномерные, «плоскостные» изображения, своего рода проводники слепой, нерассуждающей воли.

Принцесса, не столь изменчивая и многолика, как другие героини Шрекера, все же достаточно подвижный и, одновременно, очень сложный по рисунку образ. Создавая ее характеристику, Шрекер идет по пути художников венского Сецессиона (условно говоря, «по пути Климта») и приходит к близким результатам: освобождение Эроса «от оков моралистической культуры» (Шорске) рождает целый комплекс психологических проблем, «свобода оборачивается кошмаром ненасытимой страсти» [164, 297]. Свою одержимость Принцесса воспринимает как болезнь, как наваждение, и ее влечение к смерти – всего лишь еще одна попытка освободиться.

Любовь как простое и естественное чувство, которое предлагает Принцессе Парень, казалось бы, предоставляет ей возможность иного выхода. И действительно, в сюжете оперы, развивающемся по законам сказки, встреча героев решена как момент чудесного спасения Принцессы. Если исходить только из логики событий, то развязка коллизии могла бы напомнить об «общих местах» романтического искусства: «любовь побеждает смерть». Но такой трактовке противоречат многие обстоятельства. Любовный дуэт Принцессы и Парня проходит под аккомпанемент скрипки мертвеца, на фоне «блаженного» танца толпы, замороженной звучанием игрушки. Дуэт сменяется безумным криком мастера Флориана («Остановись, о народ! Ты не понимаешь: там внутри, в доме, играет смерть, приглашая всех к танцу!»), пожаром, зловещей тенью, заволакивающей сцену. Финал оперы (начиная с дуэта) сопровождается световыми эффектами, которые вносят дополнительные краски в напряженную атмосферу действия.

Цветовая гамма, подробно выписанная в партитуре, содержит переходы от белого к голубовато-зеленому и к красному цветам, в которые окрашивается замок. Интенсивность красного все время возрастает, отмечая кризисные моменты в развитии событий: мягкий красный свет – Парень и Принцесса исчезают в замке; яркое, ликующее

заревом – мастер Флориан говорит о мертвом скрипаче; замок пылает темным жаром – толпа поджигает домик мастера; ужасный светящийся замок – Вольф понимает, что потерял Принцессу.

«Смерть»

О смерти говорят практически все персонажи оперы. Их высказывания, весьма разноречивые в трактовке символа, образуют контрастные эмоционально-смысловые группы. Иногда же противоположные значения непосредственно сопрягаются: «блаженная смерть», «убивающая радость»... В дополнение к уже цитированным приведем несколько выразительных фрагментов текста, связанных с символикой смерти:

– *Грабен-Лизе*: Дела все хуже и хуже, но я не смею жаловаться: уже приготовлено мне ложе и вырыта моя могила.

– *Вольф*: Зачем вы притащили к дому мертвеца? У нас сегодня праздник, и мертвый на него не приглашен.

– *Первый мужчина*: У старика тоже хоть иногда должна быть радость. Коль он закрыл свой дом для жизни, быть может, впустит он в него мертвеца.

– *Женщины*: Она ведьма! Смерть ей! Разорвем ее на куски и бросим собакам!

– *Принцесса*: Я хочу умереть, ничто не держит меня в этой жизни! Но не так ужасно, не так страшно...

– *Грабен-Лизе*: Она хочет всех сделать несчастными, уничтожить, растоптать, околдовать и убить! Ее царство – царство мертвых!

– *Парень*: Сказка рассказывает об игрушке. О тоске, которую никто не понимает, и о чудесной принцессе, для которой умереть – было бы счастьем.

«Смерть» – наиболее многозначный символ оперы. Смысловая амбивалентность делает его поистине всепроникающим. Образами

«гибели», «конца» отсвечивают темы «искусства» и «любви». Особенно примечателен в этом отношении текст дуэта Парня и Принцессы:

Мы странствуем в синеве светлых дней. Не знаем мы цели и не ищем ее.

Вот солнце заходит, и в сумерках приветствуют нас замок на холме,
Светящийся туман и розовые дали, и тысячи огоньков из вечного царства.

Они укажут нам путь!

Хейя, идем мы в блаженные дали!

Хейя, идем мы в вечернюю зарю!

Ликующие восклицания сменяются несколько неожиданным «послесловием»: «Но наступает утро, скованное льдом пробуждение: ах, ведь мы уже давно мертвы...». Любовный дуэт оборачивается «песней смерти». Подобное решение кажется не только отзвуком *Liebestod* «Тристана», но и наглядной театральной интерпретацией афоризма Заратустры: «Любить и погибнуть – это согласуется от вечности. Хотеть любви это значит хотеть также смерти» [111, 88].

В одном из писем Арнольду Шёнбергу Шрекер отозвался об «Игрушке и Принцессе» как о произведении более «отстоявшемся», «очищенном» (т.е., более ясном) по сравнению с «Дальним звоном» [277, 50]. Вместе с тем, он счел необходимым сопроводить оперу «Предварительными замечаниями автора к сказке об Игрушке и Принцессе»⁹¹, где дал комментарий к ее основным идеям. В комментарии, столь же многозначном и зашифрованном, что и сама опера, особое внимание в связи с символом «смерти» привлекает пассаж, в котором Шрекер почти дословно цитирует фразу из монолога Принцессы: «Великое свершение, за которым не следует ни отрезвление,

⁹¹ Опубликованы в исследовании М. Бжоски «Опера Франца Шрекера “Кладовискатель” [190, 207–208]. Перевод текста см. в Приложении II.3.

ни разочарование, приносит только смерть». В конечном итоге символ «смерти» вбирает в себя и поглощает все остальные символы оперы.

«Игрушку и Принцессу» в определенном смысле можно назвать первой «классической» оперой модерна в творчестве Шрекера. В предшествовавшем ей «Дальнем звоне» его мотивы проступали сквозь иную – позднеромантическую – концепцию и проявлялись достаточно опосредованно. Новая опера окружена целой сетью ассоциаций, текстуальных и иконографических параллелей с художественными явлениями модерна. Нельзя отрицать и того, что подобные черты были свойственны и «Дальному звону», но теперь они, условно говоря, «сменили вектор», и это повлекло за собой изменение культурного контекста.

В первую очередь обращает на себя внимание отказ от любых элементов бытописательского правдоподобия. Тенденция натурализма, достаточно явная в «Дальнем звоне», почти никак не проявляет себя в «Игрушке». Во многом это предопределено особым жанровым модусом произведения. Сам Шрекер, не обинуясь, называет «Игрушку» сказкой. Черты сказки (в построении сюжета, в мотивировке действия) были присущи, как отмечалось, и «Дальному звону». В связи же с новой оперой речь должна идти не об отдельных элементах, а о самой основе замысла, о природе драматургии и характеров.

Можно предположить, что интерес композитора к жанровым возможностям сказки был «подогрет» работой над пантомимой «День рождения инфанты». На эту мысль наталкивает хронология: 1908 год – год премьеры пантомимы и появления замысла оперы. Во всяком случае, «дыхание» атмосферы сказок Уайльда ощутимо в «Игрушке и Принцессе» не только в характере эстетизации жанра, в его символистской трактовке, но даже в элементах стилистики литературного текста (например, в декоративных описаниях праздника:

«пажи в венках из красных роз на черных кудрях», «золотоволосые музыканты с флейтами и скрипками», «разноцветные раковины и ароматы редких цветов», «вуаль, серебряная ткань, искусно вышитые золотые звезды» на платье принцессы и т.д.). Наряду с этим, в лексическом строе либретто (и в репликах персонажей, и, в особенности, в сценических ремарках автора) наличествует слой жестких прозаизмов, жаргона, диалекта, намеренно сниженной лексики, но и этот слой стилизован, вписан в рисунок текста как одна из линий его сложного орнамента. Такое совмещение «натурного» и условного является одним из родовых принципов стиля модерн в разных видах искусства.

Художественный контекст, в который погружена «Игрушка», столь же разноречив, что и само произведение. Исследователи усматривают в опере связи с драматургией Гауптмана («А Пиппа пляшет»), с «Волшебной флейтой» Моцарта⁹². С пьесой Гауптмана Шрекер познакомился около 1906 года и тогда же хотел писать к ней музыку. Замысел не осуществился, но следы увлечения «Пиппой» в «Игрушке» весьма ощутимы. Прежде всего, отметим прямое воздействие жанрового наклона драмы Гауптмана – «сказки о стекольном заводе». Приметы общности заметны в эстетике, в принципах драматургии, в способе построения образов, даже в конкретных выразительных деталях. Это и танец, вводящий в транс, и черты Михаэля Хелльригеля, героя пьесы, в облике Парня. Характеры настолько близки, что гауптмановский Хелльригель кажется непосредственным прообразом шрекеровского персонажа. Попутно отметим, что этот тип героя – «чистого, наивного, детски-доверчивого» (Гауптман) – будет весьма устойчивым в дальнейших операх Шрекера. От драматургии Гауптмана идет и характерная для Шрекера техника соединения реального и символического элементов: размещение главных фигур в символическом поле действия и фотографически-точное, подчас

⁹² См.: *Stephan R.* [301, 113]; *Harders-Wuthenow F.* [228, 8].

натуралистическое изображение «среды», второстепенных персонажей. Безусловно, эта техника гораздо более отчетливо заявляет о себе в «Дальнем звоне» и в ряде других опер Шрекера. В «Игрушке» «реальный» план как таковой практически не прописан, он отнесен на периферию действия и представлен только мимолетными диалогами бюргеров в финальной сцене праздника. Вместе с тем, сама интонация реплик бюргеров, их грубовато-обывательский характер, контраст, который они создают основному действию, позволяют соотнести эти эпизоды с конкретными сценами «Пиппы» (см. сцену в трактире из I действия пьесы).

Что же касается «Волшебной флейты», то, сопоставляя «Игрушку» с творением Моцарта-Шиканедера, Ф. Хардерс-Вутенов замечает: «Здесь, как и там «герой» – это играющий на флейте странствующий юноша, который хочет спасти «принцессу», здесь, как и там антагонистически противопоставлены матриархальный и патриархальный миры, добру препятствует зло, музыка обладает магическим действием» [228, 8]. К отмеченным мотивам можно добавить еще один, побочный, но весьма любопытный – сопоставление юности и старости. У Моцарта прием его введения имеет чисто комический характер (Папагена в образе старухи); у Шрекера он связан с символикой «смерти»: воображаемое превращение Принцессы в дряхлую старуху совершается в «Сне Парня в хижине мастера Флориана» (так озаглавлен автором фрагмент текста, не положенный на музыку и помещенный в партитуре между I и II действиями оперы). Подобная ассоциация не вполне произвольна: и моцартовская сцена, и «Сон Парня» являются частью обряда «инициации» – испытанием, через которое должны пройти герои. Указанные параллели существуют, и не столь важно, сознательно или бессознательно они включены в художественный текст. Существенно другое: в «Игрушке и Принцессе», удачно названной критиком «Волшебной флейтой *fin de siècle*», в

отличие от прообраза совершенно «отсутствует гуманистический, человечески-воспитательный дух» [228, 8]. Его и не могло быть в произведении, концепция которого отмечена ницшеанским имморализмом, и действие которого происходит «по ту сторону добра и зла».

Воздействие идей Ницше в «Игрушке и Принцессе», пожалуй, наиболее глубоко. С ницшеанских позиций ведет композитор и диалог с Шопенгауэром, протекающий то в форме своеобразной дискуссии, то в виде скрытых цитат. Такие «цитаты» содержатся в монологе Грабен-Лизе («Только одно я чувствую, отравленная скорбью: я поплатилась за свои желания»), в разговоре четырех мужчин об умершем бродяге («Теперь он знает точно: на земле нечего взять с того, что они называют “земной радостью”»). Своего рода «цитатой» является и образ мастера Флориана, обрекшего себя на добровольное затворничество и отречение от всех желаний. С другой стороны, Шрекер вступает в полемику с Шопенгауэром, когда в «Замечаниях» говорит: «А что же Принцесса? Ее можно понять как воплощение томления или красоты, или самой любви, или всего этого, вместе взятого. Конечно, она есть то, что на земле стремится к завершению, *но к такому завершению, которое конечную цель всякого существования надеется найти не в аскезе и отречении, а в божественной радости*»⁹³. Однако в опере и путь аскезы, и путь «желаний» ведут к катастрофе; «божественная радость» Принцессы прочитывается как образ праздника, заканчивающегося апокалиптическим видением – пожаром, гибелью Игрушки, танцем смерти. Такие переплетения, переносы и сопряжения смыслов вообще характерны для внутренне противоречивой и «рапсодически темной»

⁹³ Выделено Шрекером [цит. по: 190, 208]. Попутно заметим, что для композитора «*die Lust*» Ницше в эпиграфе к опере есть, безусловно, «радость», но вместе с тем в «Замечаниях» он использует слово «*die Freude*».

(воспользуемся еще раз словами К. Шорске) концепции «Игрушки и Принцессы»⁹⁴.

Дух времени, вызвавшего к жизни искусство югендстиля, рядом с именами Ницше и Шопенгауэра со всей непреложностью требует назвать имя Вагнера. «Длинная тень» (Хардерс-Вутенов), которую Вагнер отбрасывает на творчество практически всех композиторов – современников Шрекера, – это, в первую очередь, тень «Тристана». Примечательно, однако, что в «Игрушке и Принцессе» центром притяжения оказывается не «Тристан», а «Парсифаль». В одном из позднейших писем П. Беккеру композитор признается в том, что последняя опера Вагнера всегда представляла для него весьма сложную проблему⁹⁵. Насколько глубоко творческое сознание Шрекера было затронуто этой проблемой, свидетельствует прозаический этюд «Новый Парсифаль», возникший примерно в то же время, что и замысел «Игрушки», но опубликованный позже, в воспоминаниях дочери композитора. Х. Шрекер-Бурес называет его «сказкой»:

«”Через сострадание станет знающим чистый простак”. Это прекраснее всего на свете, и все глубины кажутся нам мелководными, а бездонное море – журчащим ручейком перед глазами того, кто несет в себе великое сострадание. И каждый великий творящий художник есть в некотором смысле Парсифаль. Уже в дни ранней юности ведет он в незнаемое, неиспытанное, и разум его не может постичь того, что предвидит его гений. Он освещает мрак души мягким, ясным светом и творит волшебство, делая видимым то, что в ночи убого пришло бы в упадок. В лесах, там, где подстерегает болотная лихорадка, он ищет

⁹⁴ Любопытно, что картина праздника в «Игрушке» «списана с натуры». Композитор стал свидетелем паники, охватившей толпу во время празднования в Вене в 1908 году 60-летия правления кайзера Франца Иосифа. Шрекер пишет о своих ощущениях во время этого события в статье «О возникновении моих оперных либретто» (См.: Приложение II.2.).

⁹⁵ «Только “Парсифаль” – я никогда не был в состоянии найти к нему правильный подход». Письмо от 09.08.1918 [цит. по: 190, 192].

волшебный цветок, который должен спасти больное человечество. Смотрите, они несут его на носилках, его лицо бледно и изнурено, и он несет в себе семя смерти. Но цветка он не нашел. Тот цветет где-то в далеком, забытом уголке леса. И вдыхая его тяжелый, дурманящий аромат, грезя с открытыми глазами, сидит там, на корточках, диковинное существо. Искалеченное и безобразное, но с чудесными, таинственно глубокими глазами и с нежными, мягкими, несущими утешение руками. Существо не знает о красоте и уродстве, ему чужды и все горести, и то робкое, преходящее чувство, которое люди называют счастьем. Оно не знает ничего ни о жестокости, ни о сострадании. Оно думает только о себе – о себе и своих вечных снах и о сладком аромате цветущего цветка.

Все они проходят мимо: “спасители”, отправляющиеся в дальние дали, в надежде найти замок Монсальват и святой Грааль; “эстеты” – посмотрят туда бегло и отвернутся, ужаснувшись – не находя соразмерности, спешат они дальше, в погоне за идолом; “мечтатели”, недоверчиво покачивая головой, и “отмеченные” (назовите их “холодными” или “насмешниками”) – с плотно сжатыми губами, отравленные, иронически усмехающиеся.

Только заблудившиеся дети, добрые, не от мира сего, неиспорченные сердца порой находят туда дорогу. Со святыми чувствами целуют они диковинное существо благочестивыми устами, они умирают от аромата волшебного цветка, но не срывают его. Должен придти другой, “новый Парсифаль”, свободный, смелый человек – не ведающий и не знающий сострадания – неуязвимый для любых мыслей о том, чтобы кого-то осчастливить. Действуя только во имя себя самого, следуя только своим внутренним инстинктам, – думая только о своем “я” – освободит он всех. Этот мир ждет великого эгоиста». (20 июля 1909) [293, 16–17].

Сказка «Новый Парсифаль» представляет интерес не только как попытка «ответа» Вагнеру, но и как отражение поисков самого Шрекера. В ней скрыто предчувствие будущих оперных замыслов, намечены прообразы характеров («спасители» – Парень, Элис; «отмеченные» – Карлотта, Альвиано) и даже основная, программная идея творческой концепции – мысль о роли и возможностях искусства в современном мире. Ведь «каждый творящий художник» (опустим слово «великий» – Н.Д.) «есть в некотором смысле Парсифаль», но ему уже не дано найти чудесный цветок, способный исцелить «больное человечество». Ибо (как метко замечает Хардерс-Вутенов по поводу «Игрушки») «трещина, которая проходит через творение, теперь не может быть заделана и при помощи искусства» [228, 8]. В связи с «Игрушкой и Принцессой» любопытно еще одно обстоятельство. Практически дословное совпадение текстов (сказка: Парсифаль «несет в себе семя смерти»; либретто оперы: «в ее взгляде смерть») позволяет разглядеть и в облике Принцессы черты шрекеровского «творящего художника», и уже не кажется столь неожиданной интерпретация ее образа (в «Замечаниях») как «воплощение томления или красоты, или самой любви, или всего этого, вместе взятого».

О «Парсифале» в связи с «Игрушкой и Принцессой» можно говорить только в самом широком мировоззренческом плане. Ни в музыкальном языке, ни в тематизме оперы нет ничего, что отсылало бы непосредственно именно к последнему творению Вагнера. Вместе с тем, основные идеи вагнеровской музыкальной драмы, конечно же, находят в «Игрушке» свое продолжение. Но истолкованы они весьма своеобразно. Особой оригинальностью отличается трактовка проблемы синтеза искусств. В ее решении Шрекер уходит далеко в сторону не только от Вагнера, но и в целом от практики музыкального романтизма, развивая те «мультимедийные» аспекты синтеза, которые определились в

«Дальнем звоне». Уже шла речь о световых эффектах в финале оперы. Этот опыт находится в русле актуальных для времени художественных идей. Напомним лишь некоторые даты и факты: 1910 – «Прометей» Скрябина, 1911 – «Замок герцога Синяя борода» Бартока, 1912 – альманах «Синий всадник» со статьей В. Кандинского «О сценической композиции» и его же «Желтым звуком». Но наиболее яркие ассоциации связывают между собой «Игрушку и Принцессу» и «Счастливую руку» Шёнберга. Оба произведения возникают в одно и то же время; композиторы движутся параллельным курсом, Шёнберг – в содружестве с художниками «Синего всадника», Шрекер – в свободном, автономном плавании. В скобках подчеркнем, что речь идет не о заимствованиях или влияниях, а именно о самостоятельных параллельных поисках: тесные дружеские и творческие контакты между композиторами сложились позже, уже после венской премьеры «Песен Гурре» Шёнберга под управлением Шрекера. Различия заметны в подборе красок, в цветовой гамме. У Шёнберга она более разнообразна (с преобладанием фиолетового и желтого цветов), у Шрекера почти ограничена различными оттенками красного. Вместе с тем, и здесь обнаруживаются черты сходства. Так, привлекает внимание резкий скачок (своего рода «эллипсис») внутри спектра – переход от голубого к красному цвету, встречающийся у Шрекера в начале заключительной сцены, у Шёнберга – неоднократно⁹⁶. Но особенно интересны параллели между обрамляющими эпизодами произведений. «Черной тени», которая накрывает сцену в финале «Игрушки», отвечает «полная темнота» в последних тактах «Счастливой руки»⁹⁷; начальные же ремарки поражают почти буквальным совпадением:

⁹⁶ См., например, предпоследнюю ремарку в «Счастливой руке»: «К серо-голубому свету, падающему на лица, примешивается красный».

⁹⁷ Заключительная ремарка Шёнберга: «Медленно наступает полная темнота, и занавес опускается».

“Die Bühne ist so finster, das es unmöglich ist...” – Шреккер («Сцена настолько темна, что невозможно...»);

“Die Bühne ist ganz finster” – Шёнберг («Сцена совершенно темна»).

Тьма, из которой появляются и в которой исчезают персонажи, подобно черной раме обрамляет действие опер⁹⁸.

Допускают непосредственное сопоставление и приемы работы со светом. И в «Счастливой руке», и в «Игрушке» их можно определить при помощи музыкальных терминов *модуляция*, *diminuendo*, *crescendo*. Шёнберг прямо употребляет музыкальную терминологию (*crescendo des Lichtes*)⁹⁹. Шреккер добивается необходимого результата, подробно указывая смену оттенков и интенсивности цвета. Самым же существенным оказывается то, что свет и в том, и в другом произведении выступает не как вспомогательное, дополнительное средство, а как один из важных факторов драматургии. Символика цвета у Шреккера усиливает экспрессию основных линий действия, развиваясь параллельно музыке и драме. Шёнберг предпочитает контрапункт свободно движущихся самостоятельных элементов, в котором световое оформление должно представлять собой «игру явлениями цвета и формы»¹⁰⁰. Обсуждая с Э. Герцкой возможность создания кинематографической версии «Счастливой руки», он требует «максимальной ирреальности»: «Нигде не должно усматриваться символа или смысла, мысли <...>. Как музыка никогда не обременяет себя неким смыслом – по крайней мере, в своей внешней форме, хотя в сути своей она его имеет, – так и это должно звучать лишь для глаза...»[163, 77]¹⁰¹.

⁹⁸ Отметим, что с аналогичным приемом мы встречаемся и в опере Бартока.

⁹⁹ см.: 3-я картина, ц.125, 149.

¹⁰⁰ См. письмо А. Шёнберга Э. Герцке (не датировано; составителем указана предположительная дата – осень 1913) [163, 77].

¹⁰¹ Цитированное письмо дает возможность упомянуть еще об одной любопытной параллели между рассматриваемыми произведениями. Она касается их культурного контекста. Называя имена художников, которые могли бы, по его мнению, выполнить эскизы основных сцен «Счастливой руки», Шёнберг рядом с

Идея «синтетического» спектакля и в том, и в другом произведении сказывается на внешнем облике текста, который отличается обилием ремарок, сценических указаний. В них подробнейшим образом прописаны не только световая палитра, но и элементы оформления сцены, и рисунок сценического движения. Словом, это не традиционные композиторские ремарки с обозначением темпов и выразительных эффектов. Нотный текст вбирает в себя тщательно разработанную *режиссерскую партитуру*. Художественную необходимость этих требований чрезвычайно точно формулирует Шёнберг в письме к Э.Легалю: «В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям – на то имеется тысяча причин. Иначе ничего не получится. <...> Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. Убежден, что для успеха спектакля эти указания должны быть строго соблюдены.<...> Предметы и местность в моих сценических произведениях *участвуют в действии* [выделено мной – Н.Д.] и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона» [163, 204–205].

Жанр «Счастливой руки» определен Шёнбергом как «драма с музыкой» (*Drama mit Musik*). Шрекеровская «Игрушка и Принцесса» (в первой редакции) – это «опера», но *слово* играет в ее жанровом спектре крайне важную роль. Это еще одна своеобразная черта в трактовке Шрекером идеи *Gesamtkunstwerk*. Речь идет не только о характере взаимоотношения текста и музыки, но о слове «драматическом», *не пропетом* – о выкриках и возгласах толпы, накладывающихся на оркестровую партию в финале оперы, и, прежде всего, об уже упоминавшемся фрагменте «Сон Парня в хижине мастера Флориана». Хотя фрагмент этот специально озаглавлен и выделен из текста

именами О. Кокошки и В. Кандинского называет имя Альфреда Роллера. Именно Роллер был сценографом венской премьеры «Игрушки и Принцессы». Во второй редакции, следуя советам Роллера, Шрекер изменил описание места действия в 1-й сцене оперы.

либретто, по содержанию он представляет собой рассказ персонажа, прямую речь Парня, обращенную к мастеру Флориану¹⁰². В драматургии оперы «Сон» выполняет двойную функцию; он служит программой для развернутого оркестрового вступления ко II акту, но обладает и собственным композиционным значением, ибо не предваряет II акт, подобно эпиграфу (как, к примеру, сделано в «Манон Леско» Пуччини), а разделяет два действия оперы. Шрекер не предусмотрел в составе исполнителей партию спикера, однако, в современных постановках этот текст озвучивается чтецом в качестве самостоятельного раздела основного действия¹⁰³.

Несмотря на обращение Шрекера к жанру оперы-сказки, ему не удалось в «Игрушке и Принцессе» полностью освободиться «от притязаний музыкальной драмы» (К. Дальхаус), по крайней мере, в области музыкальной формы. Надо признать, он к этому и не стремился. Лейтмотивы, сквозное развитие, «бесконечная мелодия» и разомкнутость структуры – все эти процессуальные атрибуты «музыкальной драмы» присутствуют в «Игрушке». Но, разумеется, трактованы они в самостоятельной манере и при этом предстают в своеобразном сочетании с композиционными элементами старой, довагнеровской оперы. Своеобразие заключается, прежде всего, в том, что «номерные» структуры внедряются в процесс формообразования на самом активном этапе развития драмы. Перед нами техника коллажа, знакомая по «Дальному звону» и характерная для последующих опер Шрекера.

Драматургическая кульминация «Игрушки», сцена праздника, после небольшого оркестрового вступления открывается «парадом» хоровых номеров. Хоры пажей, девушек, юных рыцарей, молодых

¹⁰² Перевод текста см. в Приложении II.4.

¹⁰³ См. упоминавшийся CD *сro* 999 958-2 (2003 г.) с записью оперы в постановке оперного театра г. Киля (дир. У. Виндфур).

женщин, пьяных образуют в музыкальной форме II акта довольно масштабную сюиту. Части сюиты непосредственно переходят одна в другую и вместе с тем подчеркнута отделены друг от друга. Этому способствует смена темпа, метра, фактуры, тембрового состава и, не в последнюю очередь, гармонические акценты на гранях разделов: каждая часть заканчивается или начинается чистым, «беспримесным» минорным или мажорным трезвучием (их последовательность: *es-d-D-C*). Музыкальный язык хоров внешне традиционен. Каждый из хоровых номеров наделен плотным, ритмически стабильным, однородным по фактуре тематизмом и устойчивой структурой с ясным синтаксисом и элементами строфики. Фактура хоровых партий элементарна (в большинстве случаев это унисон или аккордовое движение), мелодика напоминает песенную. Гармоническое же движение далеко от такой простоты. Хотя трезвучия, подобно знакам препинания, маркируют грани разделов, хотя вертикаль внутри разделов выстроена, преимущественно, по терцовому принципу, функционально ясные гармонические обороты и их последовательности возникают лишь на кратких участках развития, в целом гармония постоянно выходит из берегов функциональной системы. Подобным же образом организован финальный дуэт Парня и Принцессы, завершающий сцену праздника. Показательна уже его первая фраза, которая, тяготея к структуре предложения, предложением не является (Пример 18). Это живо напоминает «Сон Парня в хижине мастера Флориана». Его текст написан прозой, без рифмы и метра, но графическое оформление создает иллюзию стихотворной структуры: четыре строфы, разделенные паузами. Таким образом, «Сон», не будучи стихотворением, представляет собой *имитацию* стиха. Перечень, возникающее между материалом и структурой, языком и жанром, делает форму иллюзорной, стилизованной. Только в «Кладоискателе», в колыбельной Эльс, Шреккер устранил это переченье, и песенная форма приобрела органику.

естественного, «природного» высказывания. Пока же, в «Игрушке», логика образования художественной формы чрезвычайно ярко обрисовывает направление мысли, характерное для мастеров модерна, согласуется с принципами уподобления и подражания, преобразующего заимствованную модель.

Лейтмотивная система в «Игрушке и Принцессе» представлена достаточно широко. Лейтмотивами характеризуются основные темы-символы оперы – искусство (мотив Игрушки), любовь, смерть, а также главные персонажи. При этом, Принцесса, как это свойственно женским образам Шрекера, не имеет устойчивой лейтмотивной характеристики, зато Парень наделен сразу несколькими (но близкими по характеру и однотипными по значению) лейтмотивами.

Наиболее активен по своей роли в драматургии лейтмотив смерти. Впервые появляясь в Прологе, он звучит в дальнейшем практически в каждой сцене оперы. Синкопированный, в диапазоне большой септимы (в его основе – движение по звукам большого минорного септаккорда), острый по ритмическому и интонационному рисунку мотив (Пример 19) ясно прослушивается в звуковой ткани во всех своих вариантах (ритмическое сжатие и расширение, изменение интервалики, превращение в элемент фигурации). Из некоторых заметных событий в его движении отметим следующие.

Семантика мотива проясняется не сразу. Его первое после Пролога проведение предваряет выход Принцессы и ее сцену с Кастеляном (I д., ц. 48). Мотив заполняет собой краткое оркестровое вступление, затем многократно проводится в оркестре, сопровождая реплики Принцессы, рассказывающей о празднике, который она намерена устроить. С того момента, когда мотив звучит, контрапунктируя фразе «мы узнаем убивающую радость» (*tutti, fff*), он оказывается прочно связанным с темой смерти.

В диалоге Принцессы и Парня (II д., сц.2) мотив смерти становится фигурой фона. Арабесками пассажей окружая тему праздника, он единственный раз в опере меняет регистр (обычно он проходит в низких басах) и приобретает изобразительное значение (Пример 20; текст в партии Принцессы: «когда факелы начнут разбрасывать искры...»), но не утрачивает своей характерности: на кульминации эпизода мотив «выплывает» из фактуры и проводится в плотном *tutti* оркестра как основная линия рельефа.

Мотив неоднократно проходит в сопровождении реплик Лизе, подстрекающей толпу («Смерть принцессе!»); в состав мотива включен ритмический оборот (в уменьшении) из темы мастера Флориана (Пример 21 а, б); в последнем проведении мотив связывает монолог мастера о мертвом скрипаче и дикий выкрик Вольфа («Где Принцесса? Эй, иди ко мне! Жених уже здесь, свадебный факел горит!»), а затем «разрешается» в мотив Игрушки.

Таким образом, мотив смерти движется по основным символическим линиям драмы и включает в орбиту своего движения всех ее фигурантов за исключением Парня. Одновременно он оказывается мотивом-спутником Принцессы, так как все его проведения прямо или косвенно связаны с ее образом.

Другим важнейшим участником тематической игры является мотив любви. По своему интонационному профилю он не вполне характерен для шрекеровского тематизма (Пример 22). Это кантиленная, мелодически яркая и прозрачная по гармоническим функциям тема, вызывающая живые ассоциации с образами романтического искусства (исполненная «грации в духе Массне» [239, 115]).

Тема любви постоянно участвует в действии, наполняет своими проведениями развернутое оркестровое вступление ко II акту оперы, является основой второго эпизода «музыки Игрушки», вступает в символический диалог с другими лейтмотивами (см., например,

контрапункт мотивов любви, Игрушки, Парня в тт. 745-746 II д.). Символика темы и ее внутренняя связь с другими символами драмы наиболее впечатляюще раскрыты композитором в обрамляющих проведениях. Впервые тема любви звучит в диалоге Парня и мастера Флориана (I д., ц. 43) на словах Парня: «Она [Принцесса – Н.Д.], должно быть, красива и молода... в ее взгляде – смерть, но это, наверное, сладко. Ведь так блаженно, мастер, умереть». В последний раз тема проводится в финальной сцене оперы – на фоне ее широкого изложения, разрастающегося до гимнического апофеоза (*tutti, fff*), почти целиком проходит заключительный монолог мастера Флориана: «Проклята моя жизнь! Проклято дело моих рук! Оно зовет к смерти живых и вырывает мертвых из их покоя!... Остановись, о народ! ... Там внутри, в доме, играет смерть, приглашая всех к танцу!».

Свою лепту в ассоциативные отношения основных образов оперы вносит *quasi*-цитатный музыкальный материал. В «Игрушке» угадываются отзвуки малеровских интоном: мотив-группетто, характерный для тематизма малеровских *Adagio* (в медленном вступлении к Прологу), секунда «*Ewig*» (в последних тактах оперы). О Малере заставляет вспомнить и первый хор из сцены праздника (пажи). Звучание детских голосов, тональность *Es-dur* и даже мелодические очертания первой фразы вызывают в памяти начало хора младших ангелов из второй части Восьмой симфонии Малера (Пример 23 а, б). Быть может, не без воздействия малеровских оркестровых решений складывается в «Игрушке» модель многопланового акустического пространства: два изолированно расположенных сценических оркестра (для музыки Игрушки и для музыки праздника), один из которых – на значительном удалении. В музыке «блаженного танца», хоровода толпы мелькают узнаваемые формулы бытового венского вальса, вызывающие в памяти интонационную атмосферу «Кавалера розы» Р. Штрауса

(Пример 24). Но, конечно же, в первую очередь необходимо вновь назвать имя Вагнера, без диалога с которым – не только на языке идей, но и на языке музыки – не обходится почти ни одна опера Шрекера. Указанный выше оборот из темы мастера Флориана напоминает о «мотиве судьбы» из тетралогии (см. Пример 21 а). Напоминание, безусловно, очень косвенное: и по гармонии, и интонационно тема мастера вполне индивидуальна. Тем не менее, вагнеровский прообраз «проступает» сквозь мотив Флориана, и ритмический рисунок (у Шрекера – в уменьшении), темп, тембровая и динамическая характеристика (аккорды медных духовых *p* и *pp*), наконец, семантика мотива в опере Шрекера дают основания для такой параллели. Вторая вагнеровская «цитата» – «мотив томления» в партии Принцессы. Это лейтмотив ее тоски по утраченной любви, по сыну мастера Флориана. Вновь, как и в первом случае, о прямом цитировании говорить не приходится (у Шрекера нет даже *тристан-аккорда*) но атмосфера вагнеровского *Sehnsuchts*-мотива вполне прослушивается и ощущается очень ясно (Пример 25).

Движущаяся мозаика лейтмотивов – «звукопоэтических шифров» (З. Дёринг) – передает внутреннюю символическую структуру драмы на более глубоком уровне, чем словесный текст и сценическое действие. Однако в музыкальной драматургии это уровень микрорельефа. В крупном же плане музыкально-драматургическое развитие осуществляется на уровне взаимодействия двух интонационно контрастных сфер тематизма. Их свойства противоположны: диатоника – хроматика, тональность – атональность, консонантность – диссонантность. Г. Нойвирт замечает: «Первое впечатление от подробного знакомства с музыкой «Игрушки» – ощущение поворота [после “Дальнего звона” – Н.Д.] к простоте и сложности одновременно» [264, 50]. Наблюдение справедливо, но точности ради следует отметить, что гораздо более отчетливо этот «поворот» (во всяком случае, в том,

что касается «простоты») проявится несколько позже, в «Кладоискателе». Пока что, в «Игрушке», «простота» достаточно изысканна, а обе сферы скорее склонны модулировать одна в другую.

Первая сфера связана с образом Парня. Как уже отмечалось, его характеризует целый комплекс тем. В их числе – тема любви и заглавный мотив из первого эпизода музыки Игрушки. Основную же лейтхарактеристику составляют две темы Парня – «спасителя» Принцессы. Обе темы диатоничны и тональны. При этом в момент их экспонирования тональность (*E-dur*) подчеркнута в нотной записи: знаки альтерации единственный раз в тексте оперы (за исключением музыки Игрушки I) выписаны при ключе. Две основные темы Парня контрастно оттеняют друг друга; в первой больше выделено фанфарно-маршевое, во второй – распевное начало. Лейттемы, как обычно у Шрекера, проходят в оркестре, и их первое изложение образует в сквозной оперной сцене подобие двухчастной песенной формы «куплет-припев» (Пример 26). Внутренняя самостоятельность этого оркестрового «номера» усилена тем, что фразы в вокальной партии движутся автономно, синтаксис в оркестре и в голосе не совпадает. Классико-романтическую стилевую модель дополняют стабильность фактуры, ладовая определенность мелодической линии, тональная замкнутость эпизода (причем тоника *E-dur* в начале первой темы подготовлена двумя вступительными тактами на органном пункте доминанты). Кажется, что Шрекер нарочито, как коллажную вставку, выделяет этот материал из окружения, специально подчеркивая в нем «цитатные» черты. Но гармония вносит легкий стилевой диссонанс: свободный параллелизм мажорных трезвучий на соседних ступенях, *quasi*-архаическое голосоведение. (Попутно заметим, что в дальнейшем параллельные трезвучия будут неоднократно выступать в качестве заместителя основных лейтмотивов Парня).

Принцесса не наделена не только собственным лейтмотивом, но и (если можно прибегнуть к подобной формулировке) артикулированным

тематизмом как таковым. Для нее характерен особый музыкальный материал: переливающаяся фигурационная ткань, многослойная, но прозрачная, образованная наложением разнообразных по рисунку фигур, легких «завитков» и арабесок, разбросанных по этажам фактуры – арпеджио, тремоло, извилистые или выпрямленные линии, волнообразное движение. Прозрачности звучания способствует динамика (*p*, *pp* как основная краска) и тембровое решение – челеста, арфы, струнные (с частыми *divisi*, *solo*, флажолетами). Сам темброво-фактурный облик тематизма Принцессы – мерцающая звуковая вуаль – несет в себе символику и *визуальный* акцент. Лежащая в его основе художественная идея, говоря метафорически, «иконична». Ее словесный эквивалент находим в орнаментальной фантазмагории «Сна Парня»: «Я сел и соткал ей платье. / Хей, мастер, это была тонкая работа. / Золотые звезды на серебряном фоне, / искусно расшитая цветами вуаль»¹⁰⁴.

Импрессионистски-зыбкий рисунок фигураций скрывает в себе неожиданно жесткий интервальный каркас. Большая септима, малая секунда, малая нона пронизывают гармоническое пространство по вертикали и горизонтали. Хроматика, политональность, свободные внетональные последовательности образуют красочную гармонию тематизма Принцессы. Характернейшим элементом в ней является большой минорный секундаккорд (напомним, что по звукам большого минорного септаккорда движется мотив смерти). Символическая и конструктивная роль этого аккорда настолько значительна в «Игрушке», что Х. Штуккеншмидт называет его «гармоническим лейтобразом оперы» [307, 48]¹⁰⁵. Любопытно, что характеристика принцессы по своим выразительным свойствам близка не столько музыкальным

¹⁰⁴ См. также ремарку в партитуре в сцене праздника: «Принцесса, идущая из замка, останавливается. <...> Она в удивительном платье из радужных вуалей».

¹⁰⁵ См. об этом также в работе К. Тиде [309, 49f], которая чрезвычайно подробно и тщательно анализирует многие существенные аспекты музыкально-драматургической концепции оперы, в том числе, вопросы гармонии и оркестровки.

портретам персонажей, сколько колористическим темам-символам в операх Шрекера.

Контрастные интонационные сферы Парня и Принцессы в драматургии оперы обнаруживают встречное движение. Между ними существует ряд связующих моментов. Это диатонический слой в фигуративной хроматике Принцессы – краткий, но постоянно повторяющийся мотив параллельных терций в партии вторых скрипок¹⁰⁶. Это «тембр Принцессы», которым временами будет окрашиваться лейттематизм Парня (тремоло и *pizz.* струнных, в то время как его собственный тембровый комплекс составляют флейта, валторны и деревянные духовые). Наконец, это тема любви, гармонически ясная, но богато альтерированная и расцвеченная сложной аккордикой (септ- и нонаккорды).

Все же основной канал взаимодействий проходит через музыку Игрушки. В опере три оркестровых «эпизода Игрушки» (в дальнейшем они будут обозначаться порядковыми римскими цифрами – Игрушка I, II, III).

Музыка Игрушки I (*Lustig, leicht bewegt*. I д., с такта 138) демонстрирует стилизованную «простоту» – характерный вариант диатоники, близкий лейтмотивам Парня. Перед нами та же тональность *E-dur*, параллелизмы вертикалей, тонико-доминантовая педаль, стабильная фактура, тонально устойчивая, завершенная музыкальная форма (Пример 27). Но реально звучащий *E-dur* представлен в нотной записи с ключевыми знаками *A-dur*, фактурные линии движутся параллельными квинтами и септимами, а музыкальная форма, внешне весьма напоминающая период повторного строения, на деле оказывается свободной структурой, составленной из четырех симметричных четырехтактовых блоков $A-B-A^1-B^1$ в тональностях *E-dur – D-dur – E-dur – H-dur* с двутактовым дополнением в *E-dur*.

¹⁰⁶ См. об этом подробнее: [309, 49ff].

Музыка Игрушки II (*Langsam, ausdrucksvoll*. II д., с такта 116) предваряет сцену первой встречи Принцессы и Парня, и в ее основе, как отмечалось, лежит тема любви. На сей раз звуки, которые флейта Парня исторгает из Игрушки, наполнены интонацией томления (ремарка Шрекера: «Игрушка отвечает меланхоличными аккордами»). «Меланхоличная» гармония Игрушки представлена альтерированными комплексами и сложными модуляциями. Сохраняя тональный колорит, тема любви начинает приближаться к хроматизированной сфере тематизма Принцессы.

Музыка Игрушки III (*Ziemlich langsam (sehr frei)*, II д., сцена праздника, с такта 784), включающая в себя раздел «хоровода» и дуэт Принцессы и Парня, сразу вводит в атмосферу хроматики и диссонантных звучаний. Она начинается малосекундовой мелодией флейты, которой контрапунктируют многократно продублированные «терции Принцессы» в партиях челесты, арфы, цимбал и духовых инструментов. В последующем эпизоде «блаженного танца» толпы сценический оркестр разрастается до огромных размеров (здесь хочется подчеркнуть, что «Игрушка и Принцесса», несмотря на большую массовую сцену во II акте, является, в сущности, оперой малой формы – камерной психологической драмой). Оркестр дополнен деревом и медью, усиленным составом струнных, литаврами, тарелками, тамбурином и цимбалами (ср. со «звонящим» оркестром Игрушки I: 3 флейты, 2 кларнета, гармоний, арфа, челеста, 2 гlockenspiel, треугольник).¹⁰⁷ Но, хотя в кульминационных эпизодах звучание приобретает почти «космическую» мощь, в начальном разделе сцены

¹⁰⁷ Во второй редакции оперы Шрекер снял это расширение, быть может, руководствуясь практическими соображениями: с таким составом оркестра опера, конечно же, не могла идти на сценах небольших немецких городов. Но в целом эта редукция трудно объяснима, так как не меньший состав оркестра оставлен композитором в начальной сцене праздника. Не отвергает он в финале второй редакции и идею сценического оркестра как таковую: исключив сценическую музыку в одном месте, он добавляет ее в другом, предписывая звучание «четырёх засурдиненных виолончелей за сценой» для музыки мертвого скрипача.

трактовка оркестра очень дифференцирована – невесомая, «имматериальная» звучность¹⁰⁸.

Итак, в музыке Игрушки III «диатоника» Парня модулирует в «хроматику» Принцессы. По своей же структуре, фактурным и даже жанровым свойствам (вальс хоровода, «песенный» материал дуэта) тематизм этого раздела ближе к характеристике Парня. Таким образом, в процессе развития контрастные интонационные сферы словно бы обмениваются признаками и в результате превращаются в некое единое целое.

В общей драматургии оперы три эпизода Игрушки образуют динамическую линию, направленную к кульминации. Такой кульминацией, притом не только «местной», но генеральной, к которой устремлено и сюжетное, и сценическое, и музыкальное развитие драмы в целом, становится музыка Игрушки III. С этим связана композиционная особенность «Игрушки и Принцессы» – мощное финальное *crescendo* оперной формы. Но композиция оперы сложнее, в ней пересекаются восходящая и дугообразная структурные модели, ибо в центре оперы располагается еще одна кульминационная зона – программная симфоническая поэма в миниатюре, каковой, по сути, является оркестровое вступление ко второму акту. Весьма любопытную картину дает уже количественное – по числу тактов – сопоставление двух медленных оркестровых Прелюдий: *Vorspiel* Пролога – 11 тактов, *Vorspiel* II акта – 67 тактов. Будучи музыкальной проекцией «Сна Парня», *Vorspiel II* формирует тематический «сюжет» II действия. Фрагменты его тематизма Шрекер цитирует в поворотных моментах драмы, отмечая начало действия (9 тактов на словах Парня: «Крепко же я спал!»), появление Парня на празднике Принцессы (перед эпизодом Игрушки III) и наступление заключительной фазы действия

¹⁰⁸ «Нематериальность этого звучания неопишима. Как весть из чужого, сверхчувственного мира!» [239, 116].

(«послесловие» дуэта Принцессы и Парня, монолог мастера Флориана). В последнем случае полностью повторяется довольно протяженный центральный раздел Вступления (19 тактов), основанный на теме любви. Перекидывая арку от «Сна Парня в хижине мастера Флориана» к финальной сцене, Шрекер не только создает композиционное обрамление II акта, но и замыкает круг музыкально-символических событий оперы.

Первое представление «Игрушки и Принцессы» состоялось 15 марта 1913 года, одновременно в Вене (в Придворной опере) и во Франкфурте-на-Майне. Если во Франкфурте оперу встретил «вежливо-прохладный» (Х. Шрекер-Бурес) прием, то в Вене премьера вызвала громкий театральный скандал, и после пяти представлений опера была снята с репертуара. Шрекер крайне болезненно переживал провал «Игрушки», не понимал причин неуспеха и относил его на счет враждебной венской критики, возглавляемой Юлиусом Корнгольдом. Композитор совершенно искренне полагал, что в его опере не было ничего такого, что могло бы «раздразнить» публику (как то явствует из его цитированного выше письма Шёнбергу). «Игрушка и Принцесса» надолго осталась для Шрекера самым дорогим из его созданий, и поэтому неудивительно, что в 1915 году, уже после завершения «Отмеченных», он вернулся к произведению и сделал его вторую редакцию. Изменения коснулись многих сторон. Композиция из двухактной превратилась в одноактную; исчезли Пролог и «Сон Парня в хижине мастера Флориана»; *Vorspiel* II стал Вступлением ко всей опере; были сокращены одни разделы и расширены другие. Это, безусловно, сместило некоторые важные акценты в драматургии целого. Исключение «Сна» и перенос *Vorspiel*'я изменили символику движения тематизма, и *Vorspiel* приобрел традиционную функцию показа основных лейтмотивов оперы. Сокращения более всего затронули

линию действия, связанную с темой смерти: редуцирована партия Грабен-Лизе, изъяты ночная сцена Пролога, сцена сожжения Игрушки и «послесловие» дуэта Парня и Принцессы («ведь мы уже давно мертвы»). Все эти изменения, как и замена хоровых выкриков толпы «певческой» хоровой интонацией, направлены к одной цели. Ярче всего она выражена в новом заключении оперы – колыбельной песне Грабен-Лизе, которую она поет своему умершему сыну. В тексте колыбельной – предвечной песни смерти и рождения – вновь подчеркнут ницшеанский аспект, идея «вечного возвращения»: «Спи, мой мальчик, ах, покойся с миром. <...> Ты жил, любил и страдал, ничего лучшего нам не дано на земле. Лишь только ты умер, вновь ты возвратился, другой закончит то, что начал один...». По характеру музыкального материала песня Лизе, которую критик выделяет как «интереснейший и прекраснейший эпизод партитуры» [301, 111], предвосхищает колыбельную Эльс из «Кладоискателя» – чистая, естественная песенная форма (песня без кавычек, говоря условно). Таким образом, в связи со второй редакцией произведения речь может идти о смягчении концепции, снятии наиболее жестких ее моментов. Вместо апокалипсиса, вселенской катастрофы, предчувствия «гибели мира» «Игрушка» теперь заканчивается просветлением. И можно согласиться с Р. Штефаном, усматривающем в характере переработки оперы воздействие замысла «Кладоискателя», над которым Шрекер работал с 1915 года [301, 111].

«Кладоискатель»

Роль первоначального импульса в возникновении замысла оперы сыграл характерный для Шрекера визуальный образ. Судя по воспоминаниям композитора, его семья в те годы жила в доме, напоминавшем своеобразный музей. Там были комнаты, обставленные в старофранцузском, персидском, турецком стиле, охотничий зал,

украшенный чучелами зверей. Особенно фантастично выглядели помещения, выдержанные в смешанном, крестьянско-рыцарском стиле: огромная печь с каминной скамьей, развешанное на стенах старинное оружие, засохшие початки кукурузы, оловянная посуда, шкафы, набитые пестрыми платьями ярких тонов, пожелтевшими вуалями и свадебными венками, среди которых диковинным блеском сверкали разнообразные украшения. Эта причудливая, театрально-сказочная обстановка послужила декорацией для сцены, которую Шрекер описывает следующим образом:

«Поздним вечером мы сидели вокруг стола. Мерцающий свет свечей в железных подсвечниках придавал атмосфере призрачно-средневековый оттенок. И вдруг вошла юная девушка, наша знакомая, в фантастическом наряде, с лютней, украшенной множеством пестрых лент. Тихим, спокойным голосом она стала напевать старые немецкие народные песни, забытые баллады. Всех нас охватило странное чувство. Сам я видел все сквозь набежавшие слезы, как сквозь кристалл. Девушка – ее звали Эльза – странным образом изменилась. Лютня красовалась теперь в руках прекрасного юноши, алебарды со стен перекочевали в руки оруженосцев, кружки наполнились пенящимся вином, а из шкафа сверкнули неземным великолепием королевские драгоценности. В этот миг передо мной встало все действие моей оперы «Кладоискатель» [цит. по: 293, 23].

Практически все элементы этой картины оживают в «Кладоискателе». Это касается и мельчайших деталей (вроде арабского убранства комнаты героини оперы¹⁰⁹) и, конечно же, самого ее существа – настроения сказки или старинной баллады, духом которой проникнута не только описываемая Шрекером сцена, но и само ее описание.

¹⁰⁹ «Комната обставлена не без претензий на роскошь: дают о себе знать арабо-ориентальные влияния» (из сценической ремарки Шрекера к началу III действия).

Действие оперы вновь (как и в «Игрушке») разыгрывается в сказочном немецком средневековье. Украдено сокровище Королевы – чудесные драгоценности, которые дарят человеку молодость и красоту. Король в отчаянии: некогда прекрасная Королева стареет, не ест, не пьет, чахнет день ото дня. Народ смеется над королевской четой, не способной произвести на свет наследника. Королевский Шут берется помочь горю. Он рассказывает о странствующем певце Элисе, волшебная лютня которого способна отыскать любой клад, любое спрятанное или зарытое в землю сокровище. За свою помощь Шут требует от Короля награду – женщину.

Трактир на лесной дороге. Перед ним борются Эльс, дочь Трактирщика, и Юнкер, ее жених. За этой сценой с жадным возбуждением наблюдает Альби, слуга, странный, дикого вида малый. Красавица Эльс одержима желанием владеть украденным сокровищем Королевы. Альби, влюбленный в хозяйку и безгранично преданный ей, убивает по ее приказанию женихов после того, как они раздобудут одну из частей сокровища. Такая же участь ждет и Юнкера, который должен выкупить последнюю драгоценность – ожерелье с пятью смарагдами, зелеными, как глаза дикой кошки.

На вечеринку по случаю свадьбы Эльс собираются гости. Среди них – Фогт, давний поклонник Эльс. Его любовные излияния прерывает внезапное появление Элиса. Странствующего певца привел в эти края странный сон: серна, преследуемая охотниками, обернувшись разъяренной дикой кошкой с пятью сверкающими зелеными искрами глазами, разрывает охотников на куски. Сон оказался вещим. Ведомый печальным звуком лютни, в глухом, страшном лесу певец находит ожерелье с пятью смарагдами – драгоценности Королевы. При виде их Эльс не может сдержать восторга, и Элис дарит девушке ожерелье. С криком: «Скорее! Несчастье! В лесу лежит убитый, мертвый!» – врывается Альби. Убит Юнкер. Фогт обвиняет в преступлении Элиса и

уводит его с собой. Эльс, в которой любовь к певцу проснулась с первой минуты встречи, в отчаянии: она попала в собственные сети.

Городская площадь с виселицей, приготовленной для Элиса. Шут забрел сюда, сам не зная, зачем. Он не выполнил обещания: певец бродит неведомо где, а «награда» Шута, возлюбленная, о которой он мечтал, как видно, еще не родилась на свет. Внезапно он замечает Эльс, в оцепенении сидящую у виселицы, и из ее слов узнает, что казнить должны не кого иного, как странствующего певца, которого посланцы Короля вот уже несколько месяцев безуспешно разыскивают по всей стране. Ликуя, Шут удаляется. Но близится время казни. Площадь заполняется зеваками, показывается процессия монахов и стражников, ведущих осужденного. Фогт отдает приказ палачу: «К делу, кум, и делай это милосердно!». Желая оттянуть развязку, Эльс готова признаться в содеянном. Но вот уже слышны фанфары и барабанная дробь, и на сцену вступает блестящая кавалькада. Герольд объявляет: именем Короля Элис призван к высокой миссии; Фогту же надлежит напрячь свою проницательность и отыскать истинного виновника, ибо этот – невиновен! Эльс потрясена услышанным: лютня укажет путь, Элис найдет сокровище, и она потеряет возлюбленного. Не видя другого выхода, она приказывает Альби украсть волшебную лютню.

Комната Эльс. В ожидании Элиса она напевает печальную колыбельную, что когда-то пела ей мать. Чтобы сохранить свою любовь, Эльс решает расстаться с сокровищем Королевы. Собираясь отдать его Элису, она просит лишь об одном – никогда не спрашивать, как и откуда оно к ней попало. Элис, чья лютня слышит не только голос кладов, но также страданий и бед человеческих, всегда считал, что его истинное предназначение – спасать людей, а не искать сокровища. Теперь, дав клятву спасти Королеву, он чувствует себя презренным обманщиком. Но когда Эльс, покрытая только легкой вуалью, в сверкающих неземной красотой драгоценностях Королевы, неожиданно предстает перед ним в

светлом сиянии луны, ему открывается истина: подлинное сокровище есть любовь. Эльс кажется ему волшебным видением, символом любви, живым воплощением древней богини, сказочной Ильзе, которой некогда принадлежали чудесные драгоценности.

В королевском дворце, на празднестве в честь спасителя Королевы в действии происходит катастрофический перелом. Элис, новоявленный рыцарь, неожиданно требует вернуть драгоценности той, которая единственно их достойна – Эльс. Всеобщее возмущение сменяется взрывом, когда появляется Фогт с лютней Элиса в руках и объявляет имя преступницы – Эльс. «Сжечь ее на костре» – отдает приказ Король. Но вперед выступает Шут и напоминает об обещанной награде. Эльс – невеста, которую он выбрал. Все покидают Шута и Эльс. Уходит и Элис со своей лютней.

Одинокая келья Шута высоко в горах. Эльс тихо угасает, не в силах пережить утрату то ли возлюбленного, то ли сокровища – в ее бредовых видениях они сливаются в один образ. Шут призывает певца, надеясь на его помощь. Под звуки колыбельной Элиса, рассказывающего о сказочной стране, о стеклянном дворце, куда отправятся Элис и Эльс, оба – вновь дети милостью короля снов, и где найдут они свое счастье, Эльс умирает. «Аминь, да будет так» – произносит Шут, – «Иди с миром, иди туда, ты, нездешний цветок. Там тебя простят».

Либретто, как это характерно для Шрекера, свободно соединяет в себе многообразные, подчас весьма далекие жанрово-стилистические элементы. Вследствие этого оно многослойно и апеллирует к широкому контексту. На поверхности лежат ясно выраженные и даже подчеркнутые связи с жанром сказки. К ней отсылают сюжетные ходы, место действия, образы героев, предметный мир. Но сказка в «Кладоискателе» сама по себе неоднозначна. С одной стороны, в ней ощутима фольклорная основа, с другой стороны, «фольклорное» весьма

рафинировано, претерпевает в либретто значительные смысловые метаморфозы. Народно-сказочное начало дает о себе знать в традиционной, наивно-непритязательной сюжетной формуле – герой, благодаря волшебству или личным качествам, исцеляет страждущую, обычно, королевскую дочь, на которой впоследствии и женится. Но сказочная формула подвергается инверсии: исцеляется не «принцесса» (она, Эльс, погибает), а королева, герой же не получает вознаграждения, а терпит катастрофу. Связь с традицией народной «страшной» сказки ощутима в особом, бесстрастно-объективном показе ужасного. В качестве примера сошлемся на начало I действия, где идет речь об убийствах, но так, как если бы это были некие рядовые события; они вводятся в действие без подготовки и существуют в сюжете только как необходимые условия его продвижения.

Весьма деловито дает Эльс указания Юнкеру, которого посылает на смерть: ей не нужны любые драгоценности, ей необходимо именно это – ожерелье с пятью смарагдами и маленькой короной. Некоторая эмоциональность проявляется лишь в ее обращении к Альби:

Альби: Я нужен?

Эльс: Да, да, ты нужен! Освободи меня еще от одного, от этого! Он ужасен. Я ненавижу его, Альби, больше, больше, чем смерть, еще больше, чем других, убитых. (I д., сц. 3)

При этом героиня вовсе не показана в этих сценах, как некое олицетворение зла, ею движут не алчность, не злоба и даже не отвращение, но всего лишь мечта о счастье и любви. Сокровище необходимо Эльс только как средство осуществления мечты: с каждым днем она будет становиться все прекраснее, и однажды за ней придет принц на снежно-белом коне, чтобы увезти ее в свой королевский замок.

Заметную роль в трактовке сказочного сюжета играют в «Кладоискателе» мотивы романтической поэзии. Странствующий певец Элис – двойник поэта-подмастерья романтиков; это художник, идеалист,

мечтатель. Аллюзия на романтизм подкрепляется соответствующей фразеологией, в тексте всплывает образ Новалиса – «голубой цветок»¹¹⁰. В характере романтической баллады выдержаны два монолога Элиса, в первом и четвертом актах; балладные черты проступают в колыбельной Эльс, повествующей о тайне благородного происхождения героини. Особенно примечательна своим художественным контекстом баллада Элиса о сказочной Ильзе, хозяйке Ильзенштайна, и ее чудесных драгоценностях (IV д.). В драматургии оперы роль этой сцены сходна с ролью «Баллады о пылающей короне» из «Дальнего звона» – она является символическим удвоением поэтической идеи произведения.

В сюжетном отношении баллада Элиса – весьма свободная парафраза некоторых мотивов вагнеровского «Золота Рейна»: уродливый карлик, влюбленный в прекрасную Ильзе и с насмешкой отвергнутый ею, украл сокровище, и Ильзе умерла. Здесь обращает на себя внимание не только сюжетный параллелизм, но также символика обозначений и имен. В тексте баллады карлик поименован двояко – *der Zwerg* и *der Alb*. Фольклорное «альб» – недвусмысленное указание на имя Альбериха и на производное – Альби – имя звероподобного слуги Эльс. Отмеченные связи имеют глубинную, внутреннюю природу, направлены в символическое пространство оперы, ибо сокровище королевы (как и золото Рейна) – это не только и не столько вещь, предмет, сколько воплощение сверхидеи замысла – идеи вечной юности и красоты.

Слой вагнеровских ассоциаций в «Кладоискателе» отличается плотностью и разнообразием. Дело не ограничивается «Тристаном», к которому постоянно апеллирует Шрекер, в ассоциативный круг вовлекаются и другие оперы Вагнера.

¹¹⁰ Реплика Шуга в первой сц. II д: «Мы попусту ищем его по всей стране как голубой цветок».

В образе Элиса сквозь незамысловатый облик простодушного бурша из немецкой народной сказки на момент проступают рыцарские черты – в его мечте о подвиге спасения ощутим слабый отблеск «Лоэнгрин» или «Парсифалья» (по-видимому, не случайно в тексте мелькает слово «*der Tor*»). Есть и прямая отсылка к «Лоэнгрину» – мотив запрета, правда, звучит он в речах Эльс: «*du sollst mich nicht fragen*», «*mich nie zu fragen, wie alles kam.*»¹¹¹.

Х. Штуккеншмидт, говоря об Эльс, характеризует ее как «причудливую смесь Изольды и альрауна». Он же отмечает в тексте «Кладоискателя» тристановское: «*Schlage zusammen, Welt, über uns!*», а также напоминающее о Вельзунгах: «*Dann ströme hin in tosendem Wallen, blühendes, rotes, tobendes Blut!*» [307, 44]. Наблюдения Штуккеншмидта касаются смысловых параллелей, сходства образов и ситуаций. Но в либретто Шрекера есть и прямые цитаты из «Тристана» и «Валькирии», при этом все они размещены в тексте любовного дуэта Элиса и Эльс (III д., сц.4). Для удобства сравнения расположим фрагменты в виде двух колонок:

«Кладоискатель»

*Элис, Эльс: Schlage zusammen,
Welt, über uns!*

Nimm uns auf Nacht!

Ah! Nimm uns auf Nacht!

Пройди сквозь нас, мир,

и сделай нас единым!

Прими нас, ночь! Ах!

«Тристан и Изольда»

*Тристан, Изольда: O sink
hernieder, Nacht der Liebe,*

Gib vergessen, daß ich lebe,

**Nimm mich auf in deinen
Schoß,**

Löse von der Welt mich los!

О ночь любви, опустишь,

Дай забыть, что я живу,

Прими меня в свое лоно,

¹¹¹ Ср., Лоэнгрин: «*Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!* ».

Прими нас, ночь!
(III д., сц.4, любовный
дуэт Элиса и Эльс)

Освободи меня от мира!
(II д., сц.2, любовный
дуэт Тристана и Изольды)

«Кладоискатель»
Эльс: **Ein Lenz lacht**
uns beiden...

«Валькирия»
Зигмунд: **Keiner ging,**
doch einer kam: siehe,
der Lenz lacht in der Saal!

Весна улыбается нам обоим...
(III д., сц.4,
любовный дуэт
Элиса и Эльс)

Никто не шел, но гость
пришел: взгляни, весна
улыбается в зале!
(I д., сц.3, любовный
дуэт Зигмунда и Зиглинды)

Среди других «заимствований» можно отметить даже сходство авторских ремарок перед соответствующими разделами дуэтов:

«Валькирия»: **der Vollmond...wirft sein helles Licht** auf das Paar
(полная луна светлым сиянием озаряет чету).

«Кладоискатель»: **Els steht ...in hellen Licht des Mondes.** (Эльс
стоит в светлом сиянии луны).

«Вагнеровский» ряд хотелось бы завершить еще одной, весьма
примечательной фразой из любовного дуэта «Кладоискателя»:

Эльс: **ein Glühen eint uns, von einer Macht, so leuchtend hehr, daß zum
Leben der Tod ward und Nacht zum Tage** (жар соединяет нас силой,
столь сияюще-священной, что жизнью стала смерть и ночью день).

Столь настойчивое обращение к вагнеровским текстам в дуэте
«Кладоискателя» вряд ли может быть случайным. Таковым, по всей
вероятности, оно и не является. Приведем в обоснование высказанной
точки зрения некоторые аргументы.

«Кладоискателю» уделено большое внимание в переписке Шрекера с П. Беккером, которая велась на протяжении долгих лет и приобрела особую интенсивность после опубликования работы П. Беккера (Franz Schreker, *Studie zur Kritik der modernen Oper*). В письме от 5.06.1918 композитор, направивший Беккеру либретто своей новой оперы и с нетерпением ожидающий ответа, замечает: «Мне очень любопытно, что Вы скажете! Мне кажется, в некотором отношении, это сделано иначе, чем мои прежние вещи – возможно, проще и понятнее? Я этого не знаю. Мне всегда кажется, что я пишу самоочевидные вещи, в том числе и в плане музыки, поэтому меня часто обескураживает то, что я об этом слышу. Но конечно, определенную символику несет в себе и это новое произведение» [цит. по: 190, 20]. Из того же письма становится ясным, что Шрекера волнует вопрос о трактовке женского образа, точнее, о возможных границах и способах воплощения темы Эроса в опере. В этой связи он вспоминает об «Отмеченных», о Карлотте: «Женщина, и при этом исключительное явление, по меньшей мере, для той эпохи, окончательно и бесповоротно побеждена в ней “самкой”. Чисто человеческое в нас может об этом сожалеть, но кто может судить, не достигает ли “Тамаре” цели, когда он с высочайшей вершины бросает Альвиано: “Больше, чем смог бы ты, она сама сделала себя свободной!”. Это ведь взаимоотталкивающиеся мировоззрения, и я сам точно не знаю, какое из них я собственно исповедую» [190, 20].

Возможно, что после скандального сюжета «Отмеченных», Шрекеру необходимо было некое ограничение, опора на прочную художественную традицию, живущую в культурном сознании нации¹¹². Вагнеровские «лексемы» (при этом употребленные в сходных ситуациях) могли служить опознавательными знаками такой традиции.

¹¹² Желание подчеркнуть немецкие черты в новой опере могли внушить Шрекеру и внешние обстоятельства. Итальянский сюжет «Отмеченных», создававшихся в годы первой мировой войны, вызвал, по словам композитора, волну нападков и обвинений в «интернационализме», предательстве национальных культурных идеалов [см. об этом: 293, 22].

«Касание» Вагнера, соединение символики весенней ночи «Валькирии» и ночи любви-смерти «Тристана» (разумеется, вкупе с иными выразительными приемами и средствами, о которых речь пойдет ниже) мифологизирует отношения героев (образ прекрасной пары!) и переводит действие в иной жанровый план. Сказка уходит в область романтико-символистской драмы.

Завершая краткий обзор интертекстуальных связей либретто «Кладоискателя» хотелось бы коснуться еще одного вопроса. Речь идет о символическом ряде имен, который Шрекер выстраивает в опере: Ильзе – Эльс – Элис (*Ilse – Els – Elis*). Символика здесь заключена не в конкретном значении, но именно в способе связи имен. Кажется, что все они произведены одно из другого или же представляют собой одно и то же имя в разных его формах. Эта внутренняя связь реализована в движении сюжета. Эльс (в балладе Элиса) предстает земным воплощением сказочной Ильзе, первая встреча героев, недвусмысленно отсылающая к сцене встречи Зигмунда и Зиглинды (мотив узнавания – Эльс видит перед собой того, кого она подсознательно ожидала всю жизнь), отзывается в словах сказки-колыбельной странствующего певца в эпилоге оперы: «Элис и Эльс, принц и принцесса, вновь дети милостью короля снов» – брат и сестра. Но какое из имен является первичным? Ответа нет, однако это не столь и существенно. Гораздо важнее круг ассоциаций, которые вызывает смысловой ряд имен. Касаясь этого вопроса, М. Бжоска высказывает мнение о том, что Эльс – это уменьшительная форма имени Эльза (напомним, что так звали юную певицу, о которой Шрекер упоминает в связи с возникновением замысла оперы), а имя «Элис» выросло из «Эли», шутливого прозвища Иммануила, юного отпрыска семейства Шрекеров [190, 15]. Наблюдения Бжоски любопытны, но еще более любопытно утверждение Х. Майера, который в статье «Франц Шрекер и литература» прямо заявляет, что имя «Элис» заимствовано из стихотворений Георга Тракля [260, 39].

Элис – сквозной образ творчества Тракля, в каком-то смысле *alter ego* автора. В стихотворениях о нем характерные для Тракля видения смерти, тлена, распада воплощены в особой, неизъяснимо прекрасной и поэтически изысканной форме. Если даже совпадение это случайно и речь не идет о прямом заимствовании, то впечатляет количество сходных деталей, которыми окружен образ Элиса в шрекеровском тексте. Они рассыпаны по всему тексту либретто, но большинство из них сосредоточено в загадочной песне о чудесной стране – колыбельной Элиса из эпилога оперы. Это и цветовая гамма – голубой, зеленый, серебряный, золотой цвета; и прозрачное сияние – хрустальных слез, хрустального лба Элиса (у Тракля), сказочного стеклянного дворца (у Шрекера); и прямая инверсия названия одного из тех стихотворений Тракля, где звучит имя Элиса, – «*Abendland*» (у Тракля) и «*Morgenland*» (у Шрекера). М. Хайдеггер называет Элиса Тракля «пришельцем, позванным в закат». Элис Шрекера тоже пришелец; он чужой в этом мире, и он зовет Эльс в рассветную страну, в страну сновидений и сказок – домой.

Возникает вопрос, насколько сознательны у Шрекера эти аллюзии, заимствования, параллели? Скорее всего, однозначный ответ на этот вопрос невозможен, необходим анализ каждого конкретного случая. Но как раз по поводу одного из таких случаев существует любопытное свидетельство автора. В одном из писем П. Беккер замечает, что эпилог «Кладоискателя» напоминает ему сцену смерти Озе из ибсеновского «Пера Гюнта». В ответном письме Шрекер соглашается: «То, что созвучие эпилога и смерти Озе, к сожалению, имеет место, приходило мне на ум, но я рад, что это Вам не очень мешает. Все же в своей основе это представляет собой нечто другое, вытекающее из естественной последовательности предшествующего развития, из взаимосвязи целого, которое тем самым переводится в сказочную сферу. И мне кажется, что это истинно немецкая и при этом сказочная мысль – этот «дворец в свете

вечерней зари», который является здесь чем-то вроде “Игрушки”, то есть тем, к чему мы все стремимся в глубине души» [190, 21]. Хочется обратить внимание на красноречивую оговорку Шрекера: «*Morgenrot*» оперы (утренняя заря) превращается в письме в «*Abendrot*» (вечернюю зарю); ср. «*Abendland*» Георга Тракля.

Как видим, Шрекера не пугает проблема заимствования или сходства. И словечко «*leider*» («к сожалению») ничего в этой ситуации не меняет. Как истинный художник модерна, он свободно движется в пространстве культуры, вступая в диалог с теми образами, идеями, ситуациями, которые необходимы ему для решения собственных художественных задач. Поэтому неудивительно, что текст «Кладоискателя», этой оперы-сказки, быть может, одного из самых оригинальных созданий Шрекера, предельно открыт для такого диалога.

«Кладоискатель» – это особенная сказка. Как уже было сказано, ее можно назвать «сказкой по Фрейду». Метафорически говоря, Шрекеру первому (и единственному) удалось соединить в оперном жанре сказку и психоанализ¹¹³. И дело не только в воздействии на оперную концепцию символизма (метерлинковского или уайльдовского образца), дело в характере самой символики.

Движение символов в опере осуществляется на разных уровнях – от деталей текста до общей идеи произведения. Свои разъяснения символики «Кладоискателя» Шрекер в эссе «Сокровище – его хранители и его оркестр» начинает следующим образом: «Когда в Эпилоге,

¹¹³ При этом Шрекер вполне мог рассчитывать на адекватное восприятие со стороны самой многочисленной аудитории, ибо учение Фрейда в эти годы получило очень широкое распространение. Вот что пишет Фрейд в 1909 г. в предисловии ко второму изданию «Толкования сновидений» (первое издание вышло в свет в 1900 г.): «Тем, что со дня выхода моей книги еще не прошло десяти лет, а уже появилась потребность во втором ее издании, я обязан отнюдь не интересу специалистов <...>. В виду этого я считаю себя обязанным выразить благодарность тем широким кругам интеллигентных и любознательных лиц, сочувствие которых и вызвало потребность спустя девять лет снова взяться за мой нелегкий и во многих отношениях капитальный труд» [150, 8–9].

лирической вершине оперы, Элис берет лютню, чтобы нежными аккордами сопровождать легенду о небесном странствии, мотив *сокровища впервые звучит в тембре человеческого голоса*¹¹⁴, на словах “пока мы не найдем цели наших стремлений, прекрасный сказочный стеклянный дворец”, ибо сокровище становится достижимым для человека именно только в стремлении, только как мечта о счастье и спасении. И разве это сокровище не есть нечто иное, чем тот основной элемент, которого требует каждое музыкальное произведение для символической связи событий. Если хотите, это всего лишь фикция, но только в том же смысле, что и всякое великое стремление в [реальной – Н.Д.] жизни, которое тоже – всего лишь фикция» [190, 204]. Далее, на примере характеристик персонажей – хранителей сокровища (Элис, Эльс, Шут) Шрекер комментирует эту символическую связь событий. Особенно любопытна здесь характеристика Эльс:

«Эльс, женщина-дитя; в ее образе не без оснований можно усмотреть воздействие идей Вейнингера. В ней есть что-то от Манон; в ней борются между собой и переплетаются две силы – зов пробудившейся чувственности и представление о святости собственного тела. Поэтому, прежде всего, она заботится о своей красоте и охраняет свое целомудрие. И именно для этого стремится она <...> завладеть сокровищем, которое обещает ей вечную юность и красоту, ибо с ужасом думает о том времени, когда ее красота превратится в ничто. Поэтому она не терпит рядом с собой мужчин. Когда она появляется в сказочном сне Элиса в образе серны, истребляющей нелюбимых ею женихов, то это следует понимать как оборону, уничтожение всего того, что не соответствует ее представлениям о чистоте – картинам фантастических детских сновидений, навеянных сказками. Но такое мироощущение сохраняется в ней лишь до встречи с тем, кого она полюбила. В этот момент обращаются в прах все ее предрассудки. Она

¹¹⁴ Выделено Шрекером.

больше уже не думает о вечной красоте и юности, которыми, как она верила, должно было одарить ее сокровище; она все приносит в жертву тому, кого она любит. Художественная одаренность, в определенной степени присущая ее натуре, соединяется с охватившим ее чувством любви, и из этого соединения, а также из ее тоски по сказке, красоте, счастьем рождается новое единство: любовь – истинное предназначение Эльс» [190, 205].

По мнению Б.-С. Филипп, которая чрезвычайно подробно анализирует многослойную систему символов «Кладоискателя», «протагонистами шрекеровских психологических представлений могли послужить Фрейд и, быть может, только в незначительной степени Вейнинггер» [272, 118]. С этим мнением можно согласиться. Хотя Шрекер в своих разъяснениях и ссылается на Вейнингера, характерная для последнего разрушительная антифеминистская тенденция никак не проявлена ни в самой опере, ни в приведенном выше психологическом портрете героини, принадлежащем композитору. Напротив, Эльс, если можно так выразиться, один из самых «гармоничных» женских образов Шрекера (при том, конечно, условии, что речь идет о почти единственно возможном для Шрекера варианте «гармонии», то есть о своего рода «гармонии психологического диссонанса»). А что до отношения к Эльс автора, то трудно отрицать, что оно проникнуто сочувствием и состраданием¹¹⁵.

Фрейдистские мотивы ясно проступают в цитированном выше истолковании образа героини. Эльс – женщина-дитя, чьи представления о мире подобны картинам детских сновидений, навеянных сказками. Инфантильный характер их источника дополнительно подчеркнут содержанием текста ее колыбельной, из которого явствует, что она верит

¹¹⁵ Это удивительным образом напоминает отношение Р. Штрауса к Саломее. Напомним характеристику композитора: «Саломея, которая разбивается о встающее на ее пути чудо великолепного, иного мира, должна вызывать не ужас и отвращение, а сострадание» [цит. по: 170, 187].

в свое высокое происхождение, лелеет мысль о погибшем отце-рыцаре, внушенную ей матерью, и считает Трактирщика неродным отцом. При этом указанные мотивы сюжетно локализованы лишь в одном эпизоде оперы, никак не подготовлены предшествующими событиями и не находят отражения в дальнейшем действии. Необходимость связать их между собой и соотнести с образом героини Шрекер оставляет на долю слушателя, рассчитывая на ассоциативные возможности восприятия. В самом этом приеме угадывается логика символистской драмы.

По модели, почерпнутой в одной из работ Фрейда, выстроен в опере характер Шута (точнее – его *modus operandi*).

В статье 1910 года «Об особом типе “выбора объекта” у мужчины» Фрейд дает перечень условий такого выбора, условий, «сочетание которых непонятно и даже странно» [149, 146], но вместе с тем допускает простое психологическое объяснение. Первое условие определяется как условие «пострадавшего третьего»; суть его состоит в том, что лицо, о котором идет речь, «никогда не избирает объектом своей любви» свободную женщину, а всегда «неприменно такую, на которую предъявляет права другой мужчина: супруг, жених или друг» [149, 146]. Второе условие – в качестве объекта любви выбирается «женщина, внушающая подозрение, верность и порядочность которой вызывают сомнение» [149, 146]. Третье условие – влюбленный такого типа отдается любви «всеми силами своей души, со страстью, поглощающей все другие интересы жизни» [149, 147]. И, наконец, четвертое условие – стремление спасти возлюбленную.

Все это не требует комментариев, ибо параллели со шрекеровским образом практически «дословны», а совпадения настолько прозрачны, что почти исключают возможность иной трактовки.

В некоторых случаях почти непосредственно апеллирует к Фрейду символика «Кладоискателя». В третьей главе «Толкования сновидений» Фрейд перечисляет наиболее употребительные символы сновидений,

предварительно оговорив то обстоятельство, что эта «символика относится не к самим сновидениям, а к бессознательным представлениям народа и может быть констатирована гораздо полнее в фольклоре, мифах, сагах, языке, пословицах и поговорках» [150, 290]. Первыми в ряду этих символов автор называет короля и королеву – они обычно изображают родителей спящего, в то время как принц или принцесса обозначают его самого. То, что шрекеровские Король и Королева не только сказочные персонажи, но символические образы отца и матери, истолкованные в духе Фрейда, доказывает их соотношение с главными героями оперы, а также характер связанных с ними фрагментов текста, насыщенного символами определенного плана. Так, в диалоге Короля и Шута из Пролога оперы выясняется, что пропажа сокровища – причина бесплодия королевской четы¹¹⁶. Королева в «Кладоискателе» – персонаж «без речей». Ее безмолвие – символ несостоявшегося материнства. В опере встречается и характерное отождествление матери и возлюбленной. В начале 5-й сцены II действия разыгрывается следующий эпизод:

Эльс: Элис!

Элис [погруженный в свои мысли; в ожидании казни, у виселицы – Н.Д.]: Мама!

Эльс: Нет, не твоя матушка, но та, которая любит тебя так же, нет – больше, еще больше!

¹¹⁶ Впрочем, сама ситуация и фразы вроде следующей: «Наследник, долгожданный, желанный, так и не появляется на свет. И мудрые, седые советники с трясущимися от старости бородами, говорят: народ смеется», – могли быть истолкованы и как политический намек, ибо после убийства в 1914 году в Сараево эрцгерцога Франца Фердинанда в общественном мнении вновь обострилось внимание к проблеме престолонаследия Габсбургской династии [см. об этом: 190, 32] В этом отношении любопытен параллелизм в выборе темы (и даже ее жанровом решении) в творчестве Шрекера и Р. Штрауса, чья опера «Женщина без тени» (1918) появляется в те же годы, что и «Кладоискатель».

Обращение Элиса вновь никак не подготовлено, мотивировано в опере только движением символов и может быть расшифровано только через их перекрестные связи.

Следует особо подчеркнуть то внимание, какое Шрекер уделяет мелким деталям текста, деталям повторяющимся, образующим продуманный «план». Это, казалось бы, не совсем обычное качество для художника, чей творческий процесс (даже в его собственной оценке) отличается предельно спонтанным характером (напомним его высказывание: «я пишу без плана»). Но следует также уточнить, что большинство таких деталей принадлежит именно символическому слою текста. Вот еще один пример. Эльс – хранительницу сокровища олицетворяют в вещем сне Элиса два символа: серна, преследуемая охотниками, и кошка-убийца (иными словами, жертва и палач). Утешая умирающую Эльс, певец говорит ей: «Ах, глупышка, любовь моя, кто без греха? Ты защищалась, боролась, ты сражалась с нуждой. Думай только о сказке, сказке о серне». Повторение символов образует арку, но эта арка охватывает слишком широкое пространство (I д., сц. 6–Эпилог, сц. 2). Арка подкреплена тонально-тембровыми ассоциациями (*Dis-es*, тембр валторны), однако возникает вопрос: насколько реальна возможность услышать и осознать эти сложные связи при непосредственном восприятии? Возможно, именно это обстоятельство могло побудить композитора к написанию заметок, содержащих разъяснения символики оперы.

И, во всяком случае, следует признать, что символический план текста либретто был для Шрекера предметом особой, тщательной проработки. Более того, возможно он имел для него бóльшее значение, чем та реальная система событий, которая организует сюжет. В подтверждение сказанного приведем любопытный факт. В варианте либретто, посланном Беккеру, лютня окончательно исчезала из действия уже в III акте. Беккер пишет композитору: «мне мешает полное

исчезновение лютни; цель [ради которой введен этот образ – Н.Д.] кажется Вам достигнутой уже тем, что она украдена. По моему мнению, это не очень хорошо, когда мотив, бывший чрезвычайно важным в первой части, в дальнейшем совершенно выпадает только потому, что Вы в нем больше не нуждаетесь» [190, 21]. Шрекер поначалу даже не понимает сути замечания – настолько существен для него символический смысл образа (исчезновение лютни – необходимое условие жертвы, которую приносит Эльс) и не существен реальный. И только после вторичного разъяснения Беккера он соглашается с критиком и даже принимает предложенный им вариант развития событий: Фогт находит лютню у Альби и благодаря этому раскрывает преступление.

Итак, система символов в либретто «Кладоискателя» (с чрезмерной, надо признать, скромностью обозначенная автором в цитированном письме к Беккеру как «определенная символика») отличается значительной разветвленностью. Ряд символов, как было показано выше, окрашен фрейдистскими ассоциациями. Воздействие Фрейда, однако, гораздо глубже и, безусловно, не ограничивается тяготением к определенному типу символов. С ним связан характерный интерес к сфере подсознания, стремление исследовать эту сферу художественными средствами, проявившееся с первых шагов Шрекера-драматурга. В «Кладоискателе» это стремление сопровождается особенным вниманием к теме сновидений, которая является сквозной для оперы. Более двадцати раз повторяется слово «сон» (*der Traum*) в тексте либретто (и еще около двадцати раз звучат родственные ему слова «спи», «засни», «снится»), а картины сновидений встречаются едва ли не в каждом акте. Теме сна сопутствует в «Кладоискателе» жанр колыбельной. Но как фольклорные сказочные мотивы в опере Шрекера оказываются на поверку материалом для построения сложных символических конструкций, так и жанр колыбельной выступает здесь

не в своем прямом значении. Если сказать точнее, композитор обозначает и даже подчеркивает одни жанровые свойства и намеренно опускает другие, замещая их чертами, несвойственными колыбельной, а подчас и противоречащими ее жанровой природе. Так, в песне Эльс (как уже отмечалось) текст носит ясно выраженный характер романтической баллады: повествовательное начало, сюжет, отмеченный драматизмом, мрачный колорит («страшная сказка» на ночь: речь идет о буре на море, о гибели отца, который никогда не увидит своего ребенка, о страданиях матери). При этом указание на жанр колыбельной содержится в тексте либретто (напомним, Эльс вспоминает колыбельную песню, которую пела ей мать), а музыкальный материал вполне соответствует характеру жанра. Иначе обстоит дело со сказкой Элиса. Она, собственно говоря, колыбельной и не является, но выступает в ее функции. Связь с колыбельной определяется почти исключительно ситуацией. Рассказу певца о сказочной стране предшествует обширная вводная реплика: «поспи еще <...>. И пусть приснится тебе прекрасный сон! О городе с высокими стройными башнями. О вечно голубом небе. О темных, глубоких лесах и шумящих источниках, о цветущих лугах и одинокой роще, где баюкает тебя тихий певучий шепот, где окутывает тебя сонная дремота. Туда отправимся мы завтра рано утром...». Рассказ Элиса весьма пространен, наполнен сменяющимися картинками и разнообразен по составу и характеру музыкального материала, но в этом, внутренне контрастном, повествовании время от времени мелькают «баюкающие» интонации, ритмо-мелодические обороты колыбельной. Таким образом, смешивая разнонаправленные жанровые элементы, Шреккер создает в двух указанных случаях удивительный гибрид. Колыбельная трактована здесь не только как традиционная, устойчивая жанровая форма, но и как своеобразный «код», музыкальная метафора сна, способ передачи смутных видений, тайных движений психики, скрытых в глубинах подсознания. И вновь на горизонте возникает тень Зигмунда Фрейда,

ибо сама мысль о возможности подобной трактовки жанра кажется непосредственно внушенной его учением и, в частности, положением, которое он сам считал одним из важнейших своих открытий: «сновидение – осуществленное желание».

Сказка и «психоанализ» – две взаимосвязанные, но и относительно самостоятельные линии оперы. Подобное этому соотношение «пересекающихся параллелей», образующих неевклидову геометрию художественного пространства «Кладоискателя», представляет время действия в его связях с музыкальным материалом и образами действующих лиц. В отличие от «Отмеченных» и «Поющего черта», где историческая эпоха, заявленная в сюжете, находит некоторое отражение не только во внешних реалиях, сценических деталях, но и в музыкальной атмосфере, средневековье «Кладоискателя» являет собой пример практически чистой условности. Правда в сцене несостоявшейся казни Элиса, в хоре монахов звучит хорал, поданный как цитата (канонический латинский текст, хоровой унисон, силлабика, псалмодическая речитация на одном тоне; Пример 28), но этим, по сути, и ограничивается музыкальный *couleur locale*. Либретто предоставляет несколько больший материал: помимо сценических указаний (впрочем, довольно скудных), это характерная лексика в обрисовке портрета Элиса (в партии Шута) – вагант, школяр; это персонажи – в основном, второго плана либо участники массовки (Канцлер, Герольд, рыцари, палач и т.п.). Но дело здесь не в чувстве колорита. Под маской средневековья скрывается в «Кладоискателе» австрийская действительность начала XX века при этом поданная как объект социальной критики. Особо примечательна в данном отношении фигура Шута, вызывающая ряд сложных ассоциаций. В его образе скрещиваются черты, идущие от литературной традиции, от шекспировского театра, и новые элементы, в определенной степени предвосхищающие бродяг Карла Орфа из

«Умницы». В диалоге с Королем (Пролог) он выступает как комментатор-скептик, раскрывающий истинную подоплеку событий и отношений. Его речь (в Прологе и во II акте) пересыпана довольно прозрачными политическими намеками. Чего стоит, к примеру, его реплика из сцены с Эльс (II д., сц. 1), в которой он обещает спасти странствующего певца: «Будь спокойна, дитя, он выйдет свободным, даже если он убил!» – косвенная характеристика системы правосудия. Достаточно красноречив и фрагмент диалога из начала оперы:

Король и Шут разглядывают новые драгоценности, которые должны быть преподнесены Королеве взамен украденных, восхищаясь великолепной работой, огранкой, шлифовкой.

Король: Что скажешь ты на это?

Шут: Хм, да...

Король: Из Индии, шут, достойные кайзера!

Шут: Так назовитесь кайзером!

М. Бжоска усматривает в приведенном фрагменте прямой намек на Франца-Иосифа [190, 32]. Немецкие исследователи (М. Бжоска, Б.-С. Филипп) весьма подробно освещают этот смысловой аспект «Кладоискателя» в своих работах. Быть может, не стоит превращать оперу в социальную сатиру (тем более что указанная тема отнюдь не является ведущей в ее концепции), но определенная тенденция этого рода в ней присутствует. На этом пути символистская сказка Шрекера парадоксальным образом сближается с жанром, весьма далеким от нее по своим эстетическим и идейным задачам – с венской опереттой. Австрийский культуролог М. Чаки, размышляя об огромном резонансе «Веселой вдовы» Ф. Легара; объясняет его «отчасти тем, что в ней было сформулировано нечто уже наличествовавшее в сознании людей» и, не в последнюю очередь, «высмеиванием фактов политической реальности». Этот резонанс был показателем «скептического либо отрицательного отношения средних городских слоев [основная часть публики театров

оперетты – Н.Д.] к этой реальности» [159, 97]. И надо заметить, что природа сказки, уже в силу родовых особенностей жанра, предоставляла богатые возможности для такого отображения реальности.

Но в «средневековой современности» «Кладоискателя» есть еще один чрезвычайно любопытный слой, отражающий нечто другое, также «наличествующее в сознании людей», но уже принадлежащее иному – элитарно-художественному уровню общественного сознания. Речь идет о мировосприятии венского модерна, черты которого оживают в музыке любовного дуэта главных героев оперы. Третий акт оперы, посвященный их взаимоотношениям, почти целиком выпадает из исторического, да и из сказочного времени действия. Любовная сцена, занимающая две трети общей композиции акта, временами кажется продолжением ноктюрна Карлотты из «Отмеченных». В оркестровый фон вплетены вокальные голоса (8-голосный хор за сценой, интонирующий слог «Ah»), символически трактованные как пение «далеких островов, блаженной обители неземного счастья». Значительную часть любовной сцены занимает оркестровая интермедия, в музыке которой слышны отголоски «Тристана» и слабый «отзвук» малеровских *Adagio*. Особенно впечатляет явление вагнеровского мотива томления: на переломе сцены, перед тем как Эльс, снимая с себя драгоценность за драгоценностью, начинает прощаться с сокровищем королевы. Он звучит в «цитатном» изложении – без *тристан-аккорда* (но с увеличенным терцквартаккордом, в который у Вагнера переходит *тристан-аккорд*: *f-h-dis¹-a¹* у Вагнера, *Es- g -cis¹- a¹* у Шрекера), в другой, чем во вступлении к «Тристану», высотной позиции, но с отчетливо прорисованным движением крайних голосов (гобой и виолончели; Пример 29). В начале интермедии в состав оркестра включены вокальные партии. Три женских голоса – меццо-сопрано и два альты – едва слышно (на *ppp*), подобно эхо, озвучивают мотив запрета, прозвучавший в партии Эльс. Комментируя смысл этого эпизода,

Шрекер замечает: «Когда в интермедии третьего акта “Кладоискателя” трубы произносят мотив запрета, он приобретает мистически-затуманенную окраску из-за звучания трех человеческих голосов, совсем неотчетливых, только обозначающих звук. В “Женщине без тени” Штрауса из оркестра тоже звучат человеческие голоса, но это голоса призраков [действующих лиц оперы – Н.Д.] с понятным текстом, а не голоса *подсознания*» [190, 206; выделено мной – Н.Д.].

Любовная сцена «Кладоискателя» – у Шрекера единственная в своем роде; ничего подобного он до этого не писал. Ее своеобразие в первую очередь объясняется тем, что отношения героев предстают здесь в некоем идеальном измерении, они не отягощены ни внешними, ни внутренними обстоятельствами, выведены за рамки сюжетных мотивировок и уже сложившихся характеристик персонажей. Правда, Элис к указанному моменту действия еще может претендовать на роль «идеального героя»; труднее воспринять в таком качестве героиню оперы. Иными словами, предметом изображения становится здесь «любовь» как таковая, беспримесное чувство, чистый аффект. Быть может, именно поэтому значительная часть сцены решена только инструментальными средствами – упоминавшаяся выше интермедия, собственно говоря, интермедией не является, а представляет собой кульминацию и центральный раздел любовного дуэта. В музыкально-поэтическом разворачивании сцены чередуются разные лики Эроса – экстатические нарастания (грозная мощь бессознательного!) и мгновения чистой тишины. Есть здесь и декоративный слой, дающий о себе знать в изысканных орнаментах оркестровой ткани, в гедонизме пейзажа и настроения. Ремарка Шрекера к началу III действия кажется описанием какого-нибудь живописного полотна эпохи *fin de siècle*: вид на цветущий сад через распахнутое окно, вечерняя заря, комната в восточном стиле. По тексту сцены рассыпаны характерные образы-символы: далекие острова, клубящийся туман, аромат роз – слегка

наивный Эдем модерна, внутренне гармоничный и омраченный лишь сюжетным контекстом, ситуацией, в которую он помещен. Невольно вспоминается одна из ранних картин Густава Климта «Любовь» (1895 год, последняя из серии «Аллегии и символы»): целующаяся юная пара, туманное ночное небо, парящие над влюбленными таинственные – зловещие и ангельски-прекрасные – лики.

Смысловая и жанровая многозначность «Кладоискателя» не стала препятствием для понимания оперы. Напротив, возможно именно это балансирование на грани смыслов, переплетение разных культурных кодов сделало ее внятной для различных слоев публики и обеспечило ее широкое распространение (в отличие от «Женщины без тени», символика которой оказалась чересчур эзотеричной). «Кладоискатель» стал самой популярной из опер Шрекера. Из 385 представлений оперы за период 1920-32 наибольшее количество (354) пришлось на 1920-25 годы, в связи с чем М. Бжоска справедливо называет «Кладоискателя» последней успешной оперой модерна [190, 146].

Фразу Шрекера о том, что «Кладоискатель» будет «проще и понятнее», чем его предшествующие произведения, можно отнести не только к замыслу оперы-сказки, но и к ее музыкальному языку. Действительно, в новой опере продолжает развиваться тенденция прояснения стиля, наметившаяся в «Отмеченных». Ярче всего она проявляет себя в области гармонии – в тональной определенности гармонического развития и логике тональных связей, в укреплении гармонической функциональности и упрощении структуры аккордов. Однако это всего лишь тенденция, и она не определяет собой общего стиливого колорита произведения. Тематический материал «Кладоискателя» разворачивается в двух стилистических плоскостях. Одна из них демонстрирует характерный для Шрекера гармонически сложный, «на грани тональности», нефункциональный процесс, с

подвижным, изменчивым фактурным рисунком, с текучей, нестабильной структурой. Это основное стилистическое русло, и о нем речь пойдет ниже. Другой стилистический пласт оперы достаточно необычен для Шрекера и представляет, условно говоря, чистую диатонику. Тематизм этого плана связан, преимущественно, с характеристикой главных героев и появляется обычно в тот момент, когда действие оперы поворачивает в повествовательное русло. Впервые подобный материал звучит в Прологе, в рассказе Шута о странствующем певце, при этом Шрекер маркирует его проведение ремаркой «*balladesk*» («в тоне баллады»). «Диатонический» тематизм оперы производит впечатление цитатного материала. Это лексика сказки, омузыкаленный «язык братьев Гримм», на который временами сбивается речь персонажей. Для него характерна ясная гармоническая структура, четкий синтаксический план с симметрией элементов, с периодичной повторностью фраз и мотивов, стабильная и относительно простая, лишенная орнаментальности фактура, интонационно рельефная песенная мелодика (Пример 30). Проведения такого материала подчас достаточно пространны, тогда они создают в сквозной композиции сцены относительно автономную и завершенную музыкальную форму; но по большей части дело ограничивается пределами одного-двух тактов. Эти фрагменты пунктиром рассыпаны по всему пространству оперы, но они не образуют самостоятельного лексического поля, ибо выступают как знаки, приметы, ключевые слова, коллажные вставки, внедренные в контрастную интонационную среду. Однако в опере есть момент, когда все импульсы диатоники, как лучи в фокусе, собираются в одно целое. Это колыбельная Эльс. Она являет собой редкостный, пожалуй, даже уникальный случай в творчестве Шрекера. Ее язык не адаптирован к стилевой системе композитора, подчеркнута стилизован, близок традиции австро-немецкой романтической *Lied* и, отчасти, характеру народной песни («*Im Volkston*» – ремарка автора). Колыбельная замкнута

по форме, вступлением и заключением отграничена от окружающего и может, подобно традиционной оперной арии, достаточно полноценно существовать и вне сценического контекста. Крайне необычны для Шрекера и другие параметры колыбельной Эльс. Музыкальная форма песни, хотя и осложнена структурной двуплановостью, вполне соответствует типовым образцам. В ней взаимодействуют вариантно-строфический и трехчастный принципы. Три строфы песни, тождественные по структуре и вариантно-подобные по мелодическому материалу, образуют репризную трехчастную форму, благодаря интенсивному модуляционному движению во второй строфе, тонально-гармонической подготовке репризы (тоники-доминантовый органнй пункт в основной тональности *As-dur*) и практически точному возвращению в репризе материала первой строфы. Предельно проста в крайних разделах гармония: длительное выдерживание тонического органного пункта с кратковременными отклонениями в тональности первой степени родства, ясные гармонические обороты, ограниченные функциями *T-S-D*, консонантность, аккордика терцового строения. Во второй строфе модуляции довольно неожиданны (к примеру, переход из *As-dur* в *A-dur* через *F-dur*), но вполне могут быть объяснены функциональными отношениями мажоро-минорной системы. Характерный индивидуальный почерк Шрекера обнаруживает себя только в области оркестровой фактуры. Колыбельная звучит прозрачно, почти камерно. Из оркестра исключены ударные (кроме литавр и тарелок), тяжелая медь. Основа оркестровки – струнная группа, которая используется полным составом, почти без пауз, на протяжении всей песни. Во второй строфе оркестровка расцветивается *solo* духовых; в третьей – на первый план выдвигаются две арфы и челеста. Оркестровая прогрессия не приводит к уплотнению звучания: расширяется диапазон, но звуковая ткань остается легкой и прозрачной, наполненной

воздухом¹¹⁷. Инструментовка привлекает разнообразием и тонкостью колористических приемов, однако композитор не упускает возможности при помощи оркестровых средств расставить и смысловые акценты. В этом плане обращает на себя внимание следующий эпизод. В мягкой по очертаниям поступенной мелодии колыбельной выделяется неожиданно активный фанфарно-маршевый ход. Им, после колыбельного «зачина»: «*спи, дитя, спи*», начинается сюжетный раздел текста. В первой строфе на словах: «*над морем дует злой ветер*» этот оборот звучит в сопровождении струнной группы (с валторновой педалью) и не выделяется из контекста. В третьей же строфе на словах «*твой отец был могущественным графом*» фанфара получает соответствующее мелодическому образу тембровое воплощение – трубы, валторны, литавры и тарелки. Правда, звучанию при этом придан особый, несколько призрачный характер – духовые с сурдинами на *pp*, ударные на слабой доле такта на *ppp*.

Все же, самое удивительное в этой простой и внешне традиционной оркестровой фактуре – изысканное плетение голосов, выдающее руку мастера югендстиля. На всем протяжении колыбельной нарастает тенденция орнаментализации ткани, достигающая кульминации в репризе. Линии орнамента не столь извилисты, ибо составлены из аккордовых звуков (основа орнамента – гармоническая фигурация), но вызывает восхищение фантазия композитора, способного из ограниченного набора тонов создавать все новые и неожиданные по рисунку комбинации. При этом линии, условно говоря, стилизованы и зачастую движутся «поперек» традиционных формул голосоведения. Даже «золотой ход» валторн, которым оформлена упомянутая выше

¹¹⁷ Примечательна ремарка Шрекера в партии челесты, которой поручена широкая фигурация *тридцатьвторыми*: «При наличии хорошего инструмента с легким звукоизвлечением (но такие редко встречаются) можно удвоить партию октавой выше».

фанфара, не выписан прямо, а «изогнут», скрыт в переплетении голосов (Пример 31).

Итак, колыбельная Эльс, этот маленький шедевр Шрекера, камерная вокальная миниатюра (своего рода «вставной номер» в оправе оперной сцены) рельефно представляет новую для композитора тенденцию, связанную с обращением к традиции, к стилевым нормам музыки романтической эпохи. Но это не стилевой перелом, а образец стилизации, что вполне укладывается в рамки эстетики модерна, для которого стилизация была одним из основополагающих принципов в разных видах искусства.

Другой стилистический план «Кладоискателя», как уже отмечалось, демонстрирует шрекеровскую индивидуально-характерную манеру письма. Контраст между планами обнаруживается не только в сфере гармонии. И консонантность как существенный фактор вертикали, и стремление к закреплению тональности, и даже тональная семантика свойственны музыкальному языку оперы в целом. При этом тональный центр обычно бывает представлен трезвучием – чистейшим консонансом, без примесей, без добавлений неаккордовых звуков. С символикой мотива сокровища связаны тональности *d-moll*, *H-dur* и *Cis-dur*. *D-moll* выражает идею возмездия. В этой тональности выдержаны: рассказ о болезни Королевы, начало оркестрового вступления к II действию, основанное на мотиве суда (при этом последующие проведения темы суда во II действии сохраняют тональную краску *d-moll*), сцена смерти Эльс (в тональности *d-moll* заканчивается и опера в целом). *H-dur* и *Cis-dur* – двойники-антагонисты в символическом поле оперы. В самом начале Пролога (15-й такт) эти тональности даны как единый комплекс; они появляются в одновременном звучании, в наложении двух трезвучий. Далее этот комплекс расщепляется. *H-dur* становится олицетворением иллюзорной магии сокровища и жажды обладания им, *Cis-dur* – тональностью лейтмотива сокровища (в его

первом проведении) и знаком реальных отношений (*Cis-dur* появляется в тех эпизодах, которые маркируют этапы движения сюжета). Символика соотношения этих тональностей с особой яркостью проявляется в сцене прощания Эльс с сокровищем. Такты, снабженные ремаркой «первый розовый луч утреннего солнца заставляет сокровище сверкать чудным блеском», оформлены в партитуре следующим образом: подготовленное предшествующим *crescendo* и растянутое на целый такт трезвучие *H-dur* в мощном звучании полного оркестра на *fff*, в следующем такте сменяется *Cis-dur*'ным трезвучием (2 такта до ц. 580). Шрекер очень выразительно комментирует смысл эпизода: «когда сияющий солнечный луч падает на сокровище, [становится ясным – Н.Д.] чисто внешний, ничтожный, преходящий характер этой мишуры» [190, 206].

Отмеченные моменты манифестации тональной семантики отнюдь не всегда возникают в зоне действия принципов функциональной гармонии. Напротив, трезвучие чаще всего выступает как краска, как определенный звуковой образ; в соединении же аккордов (даже и терцового строения) преобладают колористические отношения, которые замещают собой функциональные связи. По этой линии и по линии оркестровой фактуры как раз и пролегает граница стилистических планов «Кладоискателя». Процессы, происходящие по обе ее стороны, отражаются на способах представления тематизма и характере тематической работы.

Тематическая работа в «Кладоискателе» осуществляется в форме, характерной и для других опер Шрекера, но в ней можно отметить и некоторые новые черты. Речь, прежде всего, идет об особенностях трактовки лейтмотивного принципа. Иногда композитор на значительном расстоянии почти буквально повторяет краткие фрагменты музыкального текста (3-4-такта). При этом с небольшими вариантами воспроизводится мелодический рельеф, гармоническая

структура, темброво-фактурный рисунок, тональность и звуковысотная позиция.

В качестве примера можно привести тему Элиса-кладоискателя и тему болезни Королевы. Тема Элиса, как уже отмечалось, впервые звучит в Прологе, в балладе Шута. После этого она лишь дважды проводится в опере: в сцене Шута и Эльс в начале II действия и в монологе Элиса, в сцене казни в конце II действия. Третье проведение темы производит впечатление репризы: возвращается тональность (E-dur), звуковой диапазон, характерные ритмические детали, фактура и тембровое решение (основа – струнная группа). Тема болезни Королевы в опере звучит всего два раза: в рассказе Короля из Пролога и в рассказе Элиса из начала III действия. Ее проведения также объединены принципом варьированной репризы: сохраняются тональность (d-moll), гармония, фактура, оркестровка (скрипки, гобой в первом проведении, альты, гобой, фагот во втором проведении; Пример 32 а, б). Хотя сами темы очень компактны, а их проведения крайне редки и отделены друг от друга широким музыкальным пространством, темы узнаваемы и ясно различимы при непосредственном восприятии, так как обе они принадлежат сфере тональности, диатоники, «языку сказки», сфере «твердого» в области музыкальной формы. Их лейтмотивная функция может быть определена при помощи упоминаемого Шрекером в переписке с П. Беккером обозначения «мотивы-напоминания».

Почти весь прочий лейтмотивный материал формулируется, развивается и живет в опере по другим законам. Как уже говорилось, в тематической и в собственно лейтмотивной функции могут выступить тембр, фактура, другой элемент музыкальной ткани. Так, лютня Элиса, играющая столь важную роль в сюжете оперы, не имеет закрепленного лейтмотива, но почти каждое упоминание о ней в тексте сопровождается тембровым комплексом, в котором выделяются краски арфы и челесты, а иногда к этому присоединяется то повторяющаяся гармоническая

последовательность, то характерный фактурный рисунок (орнаментальные арпеджированные пассажи). Впрочем, таким же образом Шрекер поступает и в других своих операх: в характеристике звуковых символов – «дальний звон», «игрушка» мастера Флориана – определяющим моментом является для него не постоянство и устойчивость, а изменчивость, подвижность, несколько даже ирреальная зыбкость образа.

Темброво-фактурная вариантность обеспечивает не только развитие сквозных линий интонационной драматургии, но и взаимосвязь повторяющихся, но разведенных во времени сюжетно-сценических моментов. Реплика из 5-й сцены I действия гласит: *«Стакан Эльс разбивается и, звеня, падает к ее ногам»*; реплика из 1-й сцены IV действия обрисовывает аналогичную ситуацию: *«Элис резким движением бросает свой бокал на землю»*. Хотя в звуковом воплощении указанных эпизодов присутствует изобразительное начало, не следует думать о рецидиве натурализма: как и звук падающей кегли в «Дальнем звоне» эти образы несут в себе символическое значение. Они являются знаками перелома, надвигающихся перемен во внутренней жизни персонажей (вновь своего рода «голоса подсознания»). В первом акте этот момент предшествует появлению Элиса, первой встрече героев, в четвертом акте – символизирует нарастающий протест и открытый вызов Элиса (требование вернуть Эльс сокровище Королевы). Оба эпизода отличаются чрезвычайной краткостью (в музыкальном измерении – всего по два такта), но Шрекер подчеркивает их значение, наделяя узнаваемой темброво-фактурной характеристикой: аккорд – пассажный шлейф в обоих вариантах; струнные у подставки, гlockenspiel, арфа, челеста, валторны с сурдиной в I действии, арфа, валторны «закрытым звуком», фагот в IV действии (Пример 33 а, б).

Иногда в качестве инварианта, основы для связи тематически значимых элементов музыкальной ткани на дальнем расстоянии,

выступает ритм. Так, в 6-й сцене II действия в партии Герольда звучит фраза, обращенная к Элису: «Но если вы не добудете для нас сокровище Королевы, вам грозит позор: как обманщик вы будете изгнаны из страны, объявлены вне закона, висечены розгами». В 7-й сцене фрагмент этого текста воспроизводится в реплике Эльс. При точном повторении текста меняется вся музыкальная ткань в партии оркестра, звуковысотный рельеф и метр в вокальной партии, но почти целиком сохраняется ритмический рисунок (что только до известной степени, но отнюдь не абсолютно, обусловлено вербальным ритмом). (Пример 34 а, б).

Все же главное русло тематической работы в опере пролегает через мелодическое взаимодействие тем и их вариантов. Большинство лейтмотивов «Кладоискателя» развивается не в связном комплексе выразительных средств, но, преимущественно, в горизонтальной форме, в виде линий. Линии растут, укорачиваются, распадаются на элементы, переплетаются, порождают новые варианты, меняют свое значение в фактуре (*Hauptstimme*, *Nebenstimme*, если воспользоваться вновь шёнберговскими терминами).

Эти процессы можно показать на примере одной из ведущих и наиболее часто употребляемых лейттем – темы сокровища. Впервые она появляется в 29-м такте оперы, сопровождая фразу Шута об украденных драгоценностях (Пример 35). В первоначальном варианте тема представляет собой сцепление нескольких мелодических элементов. Ядром ее является заглавный оборот (восходящая терция – нисходящая кварта в пунктирном ритме), еще одна важная выразительная деталь – мотив-группетто, возникающий в продолжении темы. В своем движении тема то излагается в первоначальном виде, то разрастается, ритмически расширяя свои звенья, то укорачивается до первого мотива. Она (как часто у Шрекера) то выходит на передний план звучания, то прячется в фактуре, почти утрачивая тематическое значение, превращаясь в

побочную линию или в строительный элемент музыкальной ткани. Из темы сокровища вырастает мотив убийства – неточный ракоход ее заглавного оборота (Пример 36). Мотив-группетто, отделившись от темы в оркестровой интермедии III действия, вплетается в тему любви, становится элементом ее развития.

Аналогичным образом ведет себя тема любви – еще один важнейший «персонаж» в интонационном сюжете оперы (Пример 37). Ее элементы постепенно формируются на протяжении дуэта главных героев, и в оркестровой интермедии III действия – лирической кульминации дуэта – она становится основой широкого развития. В дальнейшем движении, в Эпilogе, тема утрачивает единство линии, распадается на отдельные обороты, которые распределяются по разным этажам фактуры, оседают в фигурации, вплетаются в другой мелодический рисунок, не заостряя на себе внимания (Пример 38).

Лейтмотивная система в «Кладоискателе» хотя и не столь разветвленная как, к примеру, в «Отмеченных», представлена все же достаточно большим количеством элементов. Эта техника, сформировавшаяся в предшествующих произведениях Шрекера в условиях языка, не переступающего порога тональности, но далекого от функциональных отношений тонально-гармонической системы, в «Кладоискателе» сохраняет свои позиции, несмотря на расширение сферы тональности, диатоники и заметную дифференциацию стилистических пластов.

Общая композиция «Кладоискателя» устойчива, пропорциональна и наделена чертами симметрии. Ее создает повествовательное обрамление (Пролог и Эпilog), а также характер взаимодействия динамичных, наполненных быстрой сменой событий, I, II и IV действий. Крайние акты выстроены по одной сюжетно-драматургической модели: празднество – катастрофа, II акт дает ее инверсию. На III акт, лишенный

событийности, сосредоточенный в сфере внутреннего действия и при этом расположенный в зоне «золотого сечения» музыкальной формы, падает кульминация музыкальной драматургии.

Как обычно у Шрекера, опера населена большим количеством второстепенных персонажей. Одни из них включены в основные сюжетные линии и наделены индивидуализированной характеристикой (Фогт, Альби). Другие появляются лишь эпизодически, в пределах одного действия. Для каждого акта характерен свой круг персонажей: в I акте это друзья Трактирщика, собравшиеся на вечеринку по поводу свадьбы Эльс; во II акте – народ, вновь показанный как толпа, как сборище зевак, пришедших поглазеть на казнь; в IV акте – придворные, дамы, рыцари на празднестве в королевском дворце. Эти персонажи получают обобщенную, «суммарную» характеристику, сцены с их участием – всего лишь фон для основного действия, но этот фон, живописный и почти всегда окрашенный иронией, создает определенную атмосферу в каждом из названных актов; а порой композитор выдвигает из массовки какой-либо персонаж и создает колоритную фигуру «второго плана». Самый яркий эпизод этого рода – диалог двух старых дев, обсуждающих приговоренного к казни Элиса (II д., сц. 3)¹¹⁸:

Первая: Вы так рано, девица Эвсебия ?

Вторая: Ах, да, мне хотелось при этом присутствовать. Воздух так мягок, а такое зрелище столь редко в наше время.

Первая: Такой прекрасный человек!

¹¹⁸ Шрекер сам выделяет этот эпизод в своих комментариях. Говоря о способе создания пародийного образа, он замечает, что сатирического эффекта зачастую пытается достичь, не прибегая к собственно пародии, а отбирая специфические, «перечашие» смыслу, оркестровые краски. Так, фразе «и разве нельзя это сделать из любви к ближнему» аккомпанирует «блаженно-трогательная мелодия» у малой флейты; второй мотив интонируют валторны закрытым звуком. «Тем самым сцена получает свою пародийную окраску»[190, 207].

Вторая: Так молод, да еще и певец! От этого всего сжимается сердце, вы совершенно правы.

Первая: Я скажу вам, девица Эвсебия, если бы существовал еще обычай, как тогда, в старые времена, я освободила бы его от виселицы. Ей Богу, я бы сделала это!

Вторая (испуганно): О святой Себастьян! Вас еще не оставили греховные порывы! В ваши то годы!

Первая: Я просила бы вас!

Вторая: Но он ведь убийца!

Первая: Ах, ну и что же, это далеко не самое плохое! (елейно) И разве нельзя это сделать из любви к ближнему и по долгу христианки?

Вторая: Ах, так, ...да,...да...

Первая: Такой прекрасный человек!

Весь этот эпизод выдержан в легкой скерцозной манере, с многочисленными соло духовых, стаккатным штрихом и *pizzicato* струнных, но не очень ярк по своему тематизму. В целом все персонажи второго плана представляют скорее драматический, чем музыкальный интерес. Это относится и к области музыкальной формы. В «Кладоискателе» нет традиционных ансамблевых или хоровых сцен, дело почти везде ограничивается диалогом или отдельными репликами. Тем не менее, широкое представительство второстепенных персонажей вызывает мысль о сознательном следовании *оперной* традиции: эпизоды с их участием воспринимаются как редуцированные и включенные в новые сценические и музыкально-стилевые условия жанровые или массовые сцены оперы XIX века.

Оперный модус весьма отчетливо заявляет о себе в «Кладоискателе». В отличие от «Дального звона», «Игрушки» или «Отмеченных», где господствует диалогический принцип, здесь на первый план музыкальной драматургии выходят сольные характеристики, при этом выдержанные не в свободно построенной

форме монолога или сцены, а в форме законченного песенного высказывания. Более того, почти все главные действующие лица оперы имеют своеобразные «выходные арии». Ею наделен даже Юнкер, который сходит со сцены в самом начале I акта. Исключение сделано только для Эльс, основная сольная характеристика которой отодвинута в начало III действия¹¹⁹. Примечательно также, что тематизм ряда сольных «номеров» имеет ясно выраженную жанровую, песенную или танцевальную, основу. Обилие баллад и рассказов сближает «Кладоискателя» не просто с оперной традицией XIX века, но даже с конкретными образцами. И в первую очередь на память приходят «Трубадур» и «Сила судьбы» Верди. В этой связи крайне любопытным выглядит замечание Шрекера в одном из писем П. Беккеру (от 9.08.1918): «То, что Вы пишете о моем возвращении к старой форме оперы, точь-в-точь соответствует моим внутренним представлениям. «Кармен», многие оперы Верди, «Голландец» могли вызывать мое восхищение на определенной стадии моего развития (а может быть, еще и сегодня). Мальчиком я, разумеется, был совершенно пленен Вагнером (труднейший жанр)» [190, 192]. Шрекер, как видим, не дифференцирует в этом высказывании оперу и музыкальную драму, объединяя под определением «старая форма оперы» сочинения Бизе, Верди и Вагнера (не только «Голландца»).

От Вагнера в «Кладоискателе» не только цитаты (скрытые и явные), но и большие оркестровые фрагменты в функции самостоятельных этапов действия (вступления ко II и IV актам, интермедия III акта), но и черты музыкальной драматургии и многое из того, что принял в наследство от вагнеровского искусства музыкальный театр XX столетия. Однако «оперные», не-вагнеровские, элементы музыкально-драматической формы, характерные и для предшествующих

¹¹⁹ Это вновь связано с особым отношением композитора к самой сущности образа женщины. Только показав героиню в разных ситуациях, он дает в сольной характеристике более определенную грань образа.

произведений Шрекера, обострены, подчеркнуты в «Кладоискателе» рафинированной стилизацией, возвратом к оперной лексике, идиомам романтического музыкального языка. И эта ретроспекция вновь выводит нас в художественное пространство модерна.

Идея юности и красоты, являясь одной из генеральных составляющих модерна, несет в себе надежду на обновление жизни и веру в его возможность. В «Кладоискателе», как и в других произведениях Шрекера, эта идея терпит крах – и в своем реальном воплощении (в сюжете оперы), и в качестве метафоры художественной деятельности, искусства как вечного символа прекрасного. Более того, ее протагонисты, носители идеи, весьма сомнительны в этическом отношении. Элис, нашедший, наконец, свое сокровище – любовь Эльс – добровольно отказывается от него; Эльс выбирает путь, ведущий ее к гибели. И только Шут морально безупречен, но плата за это – утрата молодости, безмятежности и иллюзий¹²⁰.

Завершая разговор о «Кладоискателе», необходимо еще раз коснуться вопроса о том, насколько общая концепция оперы, ее идейная парадигма, соответствует художественным, эстетическим, культурно-социальным параметрам модерна. На первый взгляд, историко-культурный пессимизм Шрекера далек от устремлений этого искусства. Однако явленный в нем образ мира таит в себе и другие измерения. Х.Холландер, рассуждая о парадоксах югендстиля, сложившегося на переломе эпох и содержавшего в себе как жест поворота от «умирающего общественного порядка», так и попытку удержать его, заклиная идеей красоты, замечает: «"Юность", эмансипация и

¹²⁰ Приведем красноречивый обмен репликами из начала Эпилога оперы:

Элис: Я бы не узнал вас. Вы стали седым.

Шут: Видишь ли, господин, я так долго носил шапку, шутовской колпак и платье с бубенчиками, что с улыбкой и насмешкой выскальзывал из всех скорбей, всех страданий этого мира. Мое платье было моей сущностью, мое Я было мертво. И это сохраняло меня молодым. Но теперь,... этот год, один год, прожитый с ней...

обновление соответствовали эйфории, которая в действительности основывалась на настроениях заката» [242, 14].

В «Кладоискателе», над которым композитор работал в годы войны и первые послевоенные годы, не могли не отразиться «настроения заката». Но для Шрекера в этой опере, возникшей на излете не только времени модерна, но и экспрессионизма, мир красоты, который он сам, казалось бы, разрушает или, по крайней мере, ставит под сомнение, все же реален. Он существует так, как существует «дальный звон», «игрушка» мастера Флориана, как существует Элизиум в «Отмеченных» – в виде возможности, в виде цели, одухотворяющей творческий порыв. Прощание с ним состоится позже, в следующей опере композитора. Художественная реальность «полнокровного» шрекеровского югендстиля скроется в пламени пожара, которым будет охвачен замок Иррелое.

Реминисценции романтической оперной эстетики:
исторические сюжеты в зеркале модерна.

«Отмеченные». «Иррелое»

Отразившись в зеркале модерна, история становится мифом. Реальность – историческая или социальная – не стихия модерна, мифологизм является основополагающим принципом его отношения к миру. Да и сама «история» в искусстве модерна связана, преимущественно, с библейскими или мифологическими образами. Оперный югендстиль чаще, чем живописный, обращается к собственно историческим сюжетам. Возможно, в какой-то степени это инерционный процесс, наследующий широкой оперной традиции романтического XIX века. Но и в опере историческая тема обычно оказывается поводом для аллюзий, ее материал стилизуется, а интерпретация мифологизируется. «Исторические» оперы Шрекера реализуют именно такой вариант жанра. В «Отмеченных» представлен миф о красоте, судьбе художника и его творения (в каком-то смысле это и миф о модерне), в «Иррелое» – экспрессионистский миф о разрушении старого и о рождении нового мира. С еще одной мифологией истории встречаемся в «Поющем черте», опере, проблематика которой будет рассмотрена в следующей главе работы.

«Отмеченные»

Либретто оперы напоминает романтическую драму XIX века. Об этом недвусмысленно заявляет система событий, строение сюжета, любовный треугольник, который лежит в его основе. Временами автор увлекается и чрезмерно заостряет аффект, сгущая действие до

мелодрамы. Однако жанровый профиль либретто не столь однозначен, как можно понять из сказанного. Сюжетная канва в «Отмеченных» обильно расшита символическими узорами. Символикой наполнен предметный мир оперы (Элизиум, подземный грот и т.д.), но основной канал, в котором она формируется, связан не столько с конкретными деталями текста, сквозными мотивами-символами (как это характерно для опер-сказок Шрекера), сколько с психологическим, внутренним слоем действия – трактовкой образов, характерами героев.

Действие оперы происходит в Генуе XVI века. Молодой аристократ Альвиано Сальваго отмечен судьбой: он горбат и безобразен. Наделенный неистовой жаждой красоты и любви, он воспринимает свое уродство как непреодолимое препятствие, знак изначального отчуждения от прекрасного. Свое томление по красоте он воплощает в создании Элизиума, волшебного острова-сада. Элизиум, этот художественный шедевр, своего рода *Gesamtkunstwerk* ренессансной эпохи, в котором гармония целого создается средствами архитектуры, скульптуры, музыки, ландшафтно-декоративного искусства, рожден фантазией поклонника античности, пронизан духом Эроса, напряжением любовной игры. Сердце Элизиума – тайный подземный грот, задуманный как храм любви, как воплощение любовных грез, являющихся в сновидениях, навеянных языческими мифами и сказками Востока.

Но внутренняя дисгармония требует от Альвиано более решительного самоутверждения. «Красота – добыча сильного» – внушает он своим друзьям, молодым бездельникам, отпрыскам благородных родов Генуи. Для самого Альвиано это, скорее, интеллектуальный тезис и психологическая компенсация, но для его друзей, предводительствуемых молодым красавцем, графом Вителоццо Тамаре, это становится девизом, руководством к действию. При помощи бандита Пьетро они похищают дочерей из почтенных семейств, жен

уважаемых горожан и устраивают в подземном гроте Элизиума дикие оргии.

«Отмеченной» является и героиня оперы Карлотта, прекрасная и своенравная дочь генуэзского подесты. У нее большое сердце, в ее красоте есть нечто болезненное, отмеченное печатью угасания. Карлотта – одаренная художница, но основной сюжет ее картин весьма далек от живописи Ренессанса. Она пишет руки – как символ страдания, угрозы, немой мольбы о счастье, как символ страха перед жизнью. Увидев однажды Альвиано на прогулке, она поражена той мощной силой, той свободой, с какой он, забывший на миг о своем уродстве, приветствует восход солнца. Поэзию этого мгновения, в котором, как представляется Карлотте, выразилась истинная сущность Альвиано, она запечатлела на полотне. Для завершения картины ей необходим сеанс работы в мастерской, и она просит Альвиано позировать ей. Диалог в ателье Карлотты перерастает в любовную сцену. Альвиано, ошеломленный любовным признанием Карлотты, подозревает, что над ним издеваются, преодолев сомнения, он отдается порыву страсти, но в последний момент овладевает собой. Эротически-напряженная, откровенная сцена заканчивается целомудренным объятием влюбленных.

Альвиано, движимый чувством вины, решает передать Элизиум в дар народу Генуи, несмотря на противодействие молодых дворян, боящихся разоблачения, и покровительствующего им герцога Адорно. На празднике в Элизиуме Карлотта, очарованная волшебной красотой райского сада, внезапно видит Альвиано его же глазами: «безобразное чудовище на клумбе прекрасных цветов». Мучимая раскаянием и угрызениями совести, она сознает, что ее любовь прошла. Тамаре, давно домогавшийся Карлотты, отвергнутый ею, теперь торжествует победу. Она покоряется напору его brutальной силы и после недолгого сопротивления уходит с Тамаре в подземный грот.

В момент кульминации праздника, когда оргиастическое исступление охватывает не только участников костюмированных эротических сценок – нимф, фавнов, вакханок, но и гостей Элизиума – добропорядочных горожан, когда сама атмосфера летней ночи кажется пропитанной пылающей чувственностью, в действии наступает перелом. Члены «святой восьмерки» именем герцога Адорно обвиняют Альвиано в совершении чудовищных преступлений: он был предводителем банды насильников, он похищал и бесчестил невинных девушек, он околдовал народ Генуи. Элизиум, как измышление его извращенной фантазии, должен быть предан огню. Альвиано не отвечает на обвинения. Тщетно искавший Карлотту по всему острову, он внезапно прозревает ужасную истину: его невеста стала добычей Тамаре. В отчаянии он ведет всю толпу в подземный грот.

Последняя сцена оперы – диалог-поединок Альвиано и Тамаре. Сознание Альвиано отвергает мысль о том, что Карлотта по доброй воле пошла навстречу Тамаре, что она сама искала наслаждения; он считает ее невинной жертвой. Тамаре напоминает ему его девиз: «красота – добыча сильного». Альвиано закалывает Тамаре и устремляется к Карлотте, лежащей здесь же, бесчувственной, безмолвной. Исступление страсти убивает ее, но перед смертью, придя в себя, она, отталкивая Альвиано, зовет Тамаре. Рассудок Альвиано, отвергнутого, уничтоженного, не выдерживает этого последнего испытания. Он воображает себя шутком, играющим на паперти за подаяние. Спотыкаясь о труп Тамаре, он ищет свой колпак, красивый красный колпак с серебряными бубенчиками, свой фидель. Толпа (горожане, солдаты, сенаторы) безмолвно расступается перед ним.

Сюжеты из истории средневековой или ренессансной Италии – не редкость в оперном искусстве. Они оказались притягательными и для немецких современников Шрекера. «Мона Лиза» М. Шиллингса (1915),

«Палестрина» Г. Пфифнера (1917), «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского (1917) — произведения, созданные в непосредственном соседстве с «Отмеченными». Столь бурная вспышка интереса отчасти спровоцирована проблемой поиска не-вагнеровской тематики, которая в 1910-е годы еще сохраняла свою актуальность для немецкого оперного театра. К тому же сам историко-художественный материал эпохи Возрождения таил в себе немалые возможности для построения иной, чем в музыкальной драме Вагнера, концепции жанра, создания оперы-спектакля с упругой, динамичной интригой, ярко театральным и зрелищным, насыщенным событиями и сценической игрой. Хотя в этом ощутимы отмеченные выше связи с музыкально-театральной традицией XIX века, менее всего немецкие «ренессансные» оперы напоминают попытку реконструкции романтической оперы на историческую тему — французской «большой» или итальянской. Исторический материал служит в них «полигоном» для экспериментов, связанных с философскими, морально-психологическими и эстетическими идеями своего времени. Заметнее всего в них (исключая стоящую особняком оперу-легенду «Палестрина», предвосхищающую интеллектуальную музыкальную драму XX века) контакты с европейским драматическим театром конца XIX — начала XX веков, в особенности, с символистской драматургией.

Интертекстуальный диалог, в «Отмеченных» более активный, чем в любой другой опере Шрекера, характеризуется редкой разветвленностью. Текст оперы в единстве его музыкальной и литературной сторон содержит многочисленные аллюзии, отсылающие к смысловым объектам разного уровня и объема: от общих идей, категорий содержания — до конкретных образов и элементов стиля. Эти «отсылки» не всегда заставляют думать о сознательном, намеренном цитировании. Нерельефность, размытость их рисунка усугубляется тем, что они зачастую проходят в окружении родственных или контрастных

мотивов, осложняющих их содержание. Тем не менее, значение реплик Шрекера в его диалоге с культурной традицией вполне различимо.

В центральной сцене II акта, сцене в ателье Карлотты, Альвиано говорит о себе как о человеке, «который себя ненавидит, который приказал убрать из своего дома все зеркала». Тема «зеркала», невыносимой тяжести истинного знания о себе, как уже отмечалось, непосредственно связывает замысел оперы с «Портретом Дориана Грея» и со сказкой Уайльда об Инфанте. Но круг ассоциаций с творчеством английского эстета более обширен. Атмосфера «Отмеченных» напоминает итальянские драмы Уайльда. Имя одного из героев оперы – Вителоццо – как считает В. Молков, могло быть заимствовано из его пьесы «Герцогиня Падуанская» [262, 46].

В интерпретации темы Ренессанса Шрекер обыгрывает весьма разноречивые художественные идеи. Ряд прообразов непосредственно восходит к романтической опере XIX века. Как напоминание о Верди прочитывается не только соотношение фигур Альвиано/Риголетто – Тамаре/Герцог Мантуанский, но и набор имен персонажей «Отмеченных», словно бы перенесенных в оперу прямо из вердиевского «Симона Бокканегры»: герцог Адорно, бандит Пьетро, молодые аристократы Паоло и Фиески. Первая картина II акта (сцена герцога Адорно и Тамаре) и подбором голосов (бас – баритон), и сумрачным колоритом напоминает диалоги Фиеско и Бокканегры.

Особенно многозначной оказывается в «Отмеченных» трактовка одного из ведущих «ренессансных» мотивов – темы искусства как символа эпохи Возрождения. Представление о роскоши и изобилии художественного мира Ренессанса формирует саму атмосферу авторского замысла (*Geheimnisvoll-seelisches*). Пожалуй, ни в какой другой опере Шрекера нет такого густого, насыщенного, красочно-живописного тона. Праздничная, богато выписанная среда создает ярко театральный, «костюмный» фон для основного действия оперы.

В III акте «Отмеченных» – сцене празднества в Элизиуме – тема искусства облачена в живописный наряд ренессансных представлений: в качестве идеала прекрасного здесь выступает образ античности. Сцена в Элизиуме решена как сложный контрапункт нескольких линий действия. Одна из этих линий – цепь разбросанных по всему пространству акта костюмированных сценок, разыгрываемых персонажами древнегреческой мифологии для увеселения приглашенных на праздник горожан, – увенчивается блестящим апофеозом Аполлона и муз. Образ Аполлона ассоциируется с ярким солнечным светом, ослепительным сиянием дня, однако празднество в Элизиуме окутано мягким сумраком ночи. Впечатляющая кульминация III действия – волшебный ноктюрн (Карлотта, ансамбль, хор), гимн колдовскому опьяняющему таинству ночи, предваряющий явление Аполлона, – кажется цитатой из «Тристана» Вагнера. Восходящие к Вагнеру смысловые мотивы образуют скрытый план драматургии «Отмеченных». Вот еще одна примечательная «цитата» – параллель между гротом Венеры из «Тангейзера» и подземным гротом Элизиума, подкрепленная и визуальным рядом. В сценической ремарке к началу III действия Шрекер набрасывает пейзаж со своей «горой Венеры», в которой скрыт подземный грот: «Справа от зрителей сцена мягко поднимается вверх, переходя ближе к заднику в высокие, обрывистые скалистые уступы. Через них ведет тропинка, за которой – переливающаяся сочными красками плотная изгородь из розовых кустов».

Символика мифологических сцен «Отмеченных» отвечает ницшеанскими мотивами. Идиллия начала III акта – фавн, играющий на свирели-сиринге, стайки наяд, пробегающих через сцену, гармония пейзажа и настроения – сменяется нарастанием оргиастического напряжения. Вакх оттесняет Аполлона, дионисический жест становится все более отчетливым, управляя не только течением праздника, но и

поведением действующих лиц (примечательно, что дионисическая кульминация акта, дикий хоровод вакханок, непосредственно переходит в диалог Карлотты и Тамаре – сцену «грехопадения» героини). Впрочем, аполлоническое в «Отмеченных» с самого начала подвергается сомнению – слишком дразнящий, вызывающе откровенный характер носит эротика мифологических сцен. Карнавальный, гротескный тон, постепенно усиливаясь, достигает своего апогея в сцене выхода Венеры, окруженной пестрой толпой масок – античных, ренессансных, сказочных персонажей «1001 ночи».

Свои коррективы в многозначные интертекстуальные связи вносит семантика музыкального материала. Образы дионисического опьянения, карнавальной эротики в ренессансно-мифологических сценах связаны в «Отмеченных» с наиболее «традиционным» – устойчивым и определенным в жанровом отношении тематическим пластом оперы – с тематизмом, стилизованным в манере тарантеллы. (Пример 39). «Тристановский» ноктюрн III акта решен импрессионистскими музыкальными средствами: остинатные пласты фактуры, красочные гармонические фоны, диатонические трихорды и целотоновые последовательности, но самое любопытное – цитатное сходство с одной из тем «Моря» Дебюсси¹²¹ (Пример 40 а, б).

Ренессансно-мифологический пласт, ничем не обнаруживая себя на протяжении I и II актов, выдвигается на заметное место в драматургии III акта, где он становится контрастным фоном для напряженной психологической интриги и развязки конфликта. Свойственная ему многозначность символики отнюдь не лишает его своеобразной «вещественности», «осязаемости». В общей драматургии оперы он словно бы воссоздает картинно-нарядную, яркую «плоть» ренессансной культуры.

¹²¹ Наблюдение В. Молкова [262, 48].

Но не менее (если не более) важен для Шрекера-драматурга другой слой значений ренессансной темы, тот, где она, выступая как символ «духа эпохи», служит своего рода резонатором, усиливающим индивидуальные психологические характеристики героев, выявляющим их личностные свойства. «Ренессанс» в «Отмеченных» – время произвола, насилия, отсутствия моральных «табу», эпоха «сильной личности». Персонификацией этих свойств предстает в опере образ Тамаре. Шрекер не оригинален в подобной трактовке эпохи Возрождения. Здесь вновь ощутимы отзвуки театральной традиции (и романтической, и нового времени) и ницшеанские мотивы. Но примечательным (и типично шрекеровским) является фрейдистское истолкование характеров и их взаимоотношений в структуре конфликта оперы.

Х. Кюн в статье «Почему изуродован Альвиано Сальваго?», рассматривая сюжет «Отмеченных» сквозь призму комплекса нарциссизма, указывает на психоаналитическую модель, лежащую в основе каждого из трех ведущих образов оперы [255, 102–109]. Представляется, однако, что этот тип характеристики не исчерпывает всего содержания образов, что Шрекер и здесь (как это ему вообще свойственно) соединяет и комбинирует внутри художественного целого разнородные элементы.

Прежде чем приступить к анализу этой проблемы, необходимо сделать предварительное замечание. Слово и музыка находятся в «Отмеченных» в сложном сопряжении. Между литературным и музыкальным текстом оперы зачастую возникает стилевой контраст, расщепляющий психологическую целостность образа. Иногда контраст этот настолько значителен, что музыкальный и вербальный пласты характеристики дают два различных и не всегда совпадающих изображения. В силу этого, оба таких пласта в необходимых случаях должны быть проанализированы отдельно. В первую очередь это

относится к образу Тамаре, который очерчен наиболее выпукло и отчетливо. В сюжетно-текстовом плане оперы он выписан Шреккером жесткими линиями, почти без полутонов. Тамаре психологически непротиворечив и прямолинеен в своих поступках. Только однажды, в единственном повороте сюжета он отступает от прямой и последовательной линии действия: уязвленный реакцией Карлотты на его признание в любви, он – человек инстинкта, поддается рефлексии и, принося в жертву гордость аристократа, решается предложить ей, простолюдинке, руку и сердце. Но вторично отвергнутый Карлоттой, он возвращается к своему подлинному «я» и действует в рамках единственно органичного для него принципа: любовь для него – насилие-обладание-наслаждение (*Lust*). Среди предшественников Тамаре иногда называют герцога из «Риголетто», но шреккеровский персонаж почти совершенно лишен той чувственной грации, какой в избытке наделяет своего героя Верди. Скорее в нем предугадываются отдаленные черты Тамбурмажора из «Воццека» Берга.

Однако в музыкальной характеристике Тамаре итальянские корни все же заметны; более того, они даже подчеркнуты Шреккером. Лейтмотив Тамаре, при отсутствии прямого цитатного сходства, напоминает кантиленные темы веристов и Пуччини. «Собранный» из типичнейших ритмо-мелодических оборотов, он предстает как ярчайшая и недвусмысленная «цитата стиля». В одном из кульминационных проведений лейтмотива – в сцене вакханалии – Шреккер акцентирует это значение при помощи ремарки: «В итальянской манере» (Пример 41 а, ср. с 41 б, в).

В противоположность Тамаре, главный герой оперы – Альвиано – обрисован Шреккером с некоторой неопределенностью, размытостью психологических контуров. «Фрейдистское» ядро образа окружено сетью психологически-контрастных мотивов. Альвиано свойственна скрытая агрессия, направленная не столько во вне, сколько внутрь, в

глубины психики, связанная с комплексом неполноценности и выражающаяся во внезапных вспышках самоуничижения. Одна такая вспышка происходит в его диалоге с друзьями. Альвиано упрекает их в том, что они пользуются всеми радостями любовного наслаждения в созданном им Элизиуме, в то время как для него недоступными оказываются даже жалкие удовольствия продажной любви: «Для вас это игра, приправа к тому, что услужливо предлагает вам жизнь. А для меня! Жажущего! Для того, кто почти умирает от жажды, измученного издевками, затравленного, с которого словно бы живьем содрали кожу – ах! Дьявол! За что дала мне природа – с этой жуткой гримасой, с этим горбом – такие чувства, такую жажду!» (I д., сц. 1).

Мстительная энергия саморазрушения выплескивается наружу в двух диалогах Альвиано и Карлотты. В первом из них (I д., сц. 6) Альвиано, уязвленный до глубины души, воспринявший как насмешку предложение стать моделью художницы, обрушивает на Карлотту поток сбивчивых гневных фраз. В этой кульминации, внезапной, ничем не подготовленной, рвущей ткань мирной беседы, протекавшей до этого в непринужденном, даже слегка игривом тоне, впервые возникает символический мотив шута – горбатого калеки в шапке с бубенчиками.

Во втором диалоге (II д., сцена в ателье Карлотты) реплики Альвиано исполнены горечи, смягчены надеждой на возможность счастья: «Любви?... Мне... мне, тому, кто ненавидит себя, кто бежит от себя, кто приказал убрать из своего дома все зеркала!»

Искусство и любовь – две сферы притяжения для Альвиано, и в обеих он оказывается несостоятельным. Темы «любви» и «искусства» сплетаются в одно целое в образе Элизиума. Но и он, как и все, что окружает Альвиано, крайне противоречив как во внутреннем, так и во внешнем, декоративно-фоновом слое. Напомним, насколько важным для Шрекера является визуальный ряд действия. Зрительный образ подземного грота Элизиума может быть прочитан как метафора

унижения любви, ибо он выстроен по модели венецианского публичного дома «*La Casa di maschere*» из «Дальнего звона»; в описаниях его интерьера Шрекер почти цитирует самого себя:

«Подземный грот со сводчатым потолком. Многочисленные ниши, из которых струятся потоки света разных оттенков. Повсюду цветочные гирлянды, звериные шкуры. Курильницы, дым которых заволакивает помещение...» («Отмеченные»).

«В зале – кушетки, повсюду пуховые подушки, звериные шкуры, ковры, маленькие столики с курительными принадлежностями, курильницы, распространяющие дурманящий аромат...» («Дальний звон»).

Альвиано вплоть до момента столкновения с Тамаре (последняя сцена оперы) не переступал порога подземного грота. Свободный без ограничений в фантазии, он не свободен в поступках. Причина этой несвободы – не только сознание своего уродства. В сцене с Карлоттой (II д.) его удерживают от последнего шага совсем другие мотивы: он ищет любви, а не наслаждения. С этого момента в дело вступают моральные факторы, ранее не игравшие в развитии действия практически никакой роли. Второстепенные прежде штрихи в психологической характеристике Альвиано постепенно выходят на первый план, изменяя конфигурацию образа. Из-под фрейдистской маски эгоиста-неудачника начинают проступать черты идеального романтического героя.

Меняется и структура конфликта. Если в экспозиционной фазе он носил чисто внутренний характер, а местом действия противоборствующих сил были «ландшафты души» Альвиано, то теперь, на этапе кульминации полюса конфликта разведены, персонифицированы в образах Альвиано и Тамаре, при этом персонажи, прежде размещенные в едином духовном поле (ибо Тамаре – зеркальное отражение, олицетворенное *credo* Альвиано «Красота – добыча сильного») теперь становятся антагонистами. Их диалог принимает

форму своеобразного морального диспута, в котором Альвиано выступает как защитник человечности, традиционных для культуры романтизма представлений о достоинстве любви. «Я – человек, а ты... – заявляет он, отвергая обвинения в трусости и непоследовательности в решающий миг, – я вижу глубины, которые тебе недоступны».

Примечательно, что вплоть до заключительной сцены пути Альвиано и Тамаре в сюжете оперы не пересекались, двигались по параллельным линиям; связующим началом в их взаимоотношениях была Карлотта. Первая и единственная встреча героев в финале оперы приводит их к взаимоуничтожению: смерть Тамаре и безумие Альвиано.

Неустойчивость образа Альвиано, напластование в нем различных психологических смыслов делает его чрезвычайно подвижным, подводит к границам той «ренессансной» картины, что создана Шреккером в «Отмеченных».

И совсем за пределами этой картины оказывается героиня оперы. Карлотта – персонаж из другого мира, другого времени. Это образ искусства эпохи модерн, порождение современной Шреккеру культуры. Она воплощает тип «эмансипированной женщины». Подеста, представляя свою дочь Альвиано, говорит: «Я боюсь, синьор, что вы можете найти ее образ мыслей чересчур свободным. Она считает – мне, право, очень жаль, – что общепринятые нормы не имеют значения». Поведение Карлотты, ее манера вести диалог отличаются крайней экзальтацией. Сцена в ателье, одна из центральных в характеристике Карлотты – «портрет художницы в интерьере мастерской» – вполне мыслима в контексте оперы на тему из жизни современной Шреккеру художественной элиты (позже композитор напишет такую оперу – это посвященный Шёнбергу «Христофор»). И предмет беседы Карлотты и Альвиано, и сама ее атмосфера вызывают живые ассоциации с авангардными явлениями искусства этого периода.

«Наше время полно странных вещей...» – начинает Карлотта свой монолог. К этим «странным вещам» принадлежат и ее картины, и одна из них получает весьма подробное описание: «рука, бледная, восковая как у мертвеца, с жуткими, длинными сухими пальцами, судорожно сжимавшими что-то невидимое. Только слабое пурпурное свечение просачивалось сквозь призрачные пальцы, но это свечение казалось немой жалобой, сдавленным стоном, рыданием, криком, сдерживаемом в смертном страхе, замирающим криком о спасении».

«Страх перед счастьем» – интерпретирует Альвиано смысл картин художницы; «страдание – источник творчества», – говорит она о себе. Крайне своеобразно (в контексте сюжета из эпохи Возрождения) звучит и другое высказывание Карлотты: «Я пишу картины. Зверей и людей, деревья и озера, небеса, свет..., но больше всего я люблю писать души». Кажется весьма убедительной трактовка образа Карлотты в статье М. Бжоски: «по использованию мотивов и методов портретной живописи, как и по своим притязаниям на право «писать души», Карлотта – это художник-экспрессионист» [28, 119].

«Экспрессионистская» живопись, вмонтированная в картину ренессансной Италии, – причудливое, но весьма характерное для Шрекера сочетание. Столь же причудливо-своеобразен и образ Карлотты в психологическом отношении. Ее творческая способность истолкована Шрекером в подчеркнуто фрейдистском духе, представлена как сублимация эротического влечения. Не случайно, сразу же после завершения портрета ее страсть к Альвиано угасает.

Подобно другим героиням Шрекера, она совмещает в себе противоположные свойства. В облике Карлотты, безусловно, присутствуют черты «роковой» женщины, но больше подчеркнута в ней обреченность, жертвенное начало. Эрос и Танатос – для нее равно значимые и взаимосвязанные способы реализации своего «я»; они могут быть отделены друг от друга только в художественной

действительности, в реальном мире они тождественны. Ее влечение к Тамаре – это влечение к смерти.

Характерная для Карлотты амбивалентность образа в литературном тексте «Отмеченных» стилизована в духе традиционной романтической антитезы «ангельское-дьявольское». В музыкальной же характеристике Карлотты смешаны краски с палитры Р. Штрауса и Дебюсси; они то сгущаются до осязаемой вещественности эмоции, то растворяются в зыбкой неопределенности выражения.

Итак, перед нами три персонажа: Тамаре – «машина желаний» с налетом веристской патетики, Карлотта – героиня символистской или экспрессионистской драмы, словно шагнувшая в Ренессанс прямо из салона артистической богемы начала XX века (в ореоле его атмосферы), и Альвиано – образ, модулирующий из мира авангардных устремлений в мир традиции, невротик, почти освободившийся от своих комплексов под воздействием высокого романтического переживания, но терпящий в итоге трагическую неудачу.

Но попробуем слегка сместить акценты, выделив те стороны характеров и ситуаций, которые до этого находились на втором плане. Если исходить не столько из непосредственной реальности текста (прежде всего, словесного) с его индивидуальным лексическим строем, своеобразным ритмом фразы и т.п., сколько из «чистой» психологии действия, поведенческих мотивов, если, опуская прямой смысл высказываемого, искать его внутренний смысл, рассматривая текст как психограмму, то соотношение ведущих фигур в «Отмеченных» видится иным.

«Тамаре представляет социально-характерный элемент итальянской оперы, он ищет непосредственной связи, прямого конфликта: Тамаре – традиционный тип (на это, подобно сигналу, указывает его тема), Карлотта и Альвиано – современные, натуралистически-

экспрессионистские характеры. Они встречаются только на почве искусства, их общение ограничено сферой художественного, что в данном случае значит: неестественного. Ибо искусство не дает им того элементарного, в чем они нуждаются, оно отказывает им в той спасительной силе, которую они надеялись в нем найти», – такова точка зрения В. Молкова [263, 85].

Х. Кюн (в упоминавшейся статье) видит во всех трех ведущих персонажах оперы героев современной психологической драмы. Карлотта в его представлении – фигура *fin de siècle*. Кюн приводит отрывок из стихотворения австрийского поэта-декадента Феликса Дёрмана, которое вызывает очень яркие ассоциации с образом героини «Отмеченных»:

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müden Gesicht,
Aus welchem in flammenden Zeichen,
Verzehrende Sinnenglut spricht.

Я люблю блеклость и бледность,
Женщин с усталым лицом,
С которого в пламенеющих знаках
Говорит изнуряющий чувственный жар¹²².

¹²² В данном контексте необыкновенно красноречив не только процитированный отрывок, но все стихотворение целиком. Приводим его в переводе Р. Дубровкина [цит по: 56, 166–167]:

Мне дорог болезненно-хрупкий
нарцисс с окровавленным ртом,
ранимого сердца уступки,
печали о пережитом.

Мне дороги чахлые лица
изысканно-бледных детей
и женские очи, где длится
годами пыланье страстей.

Мне дороги пятна, отливы
прохладной и гладкой змеи,
напев сиротливо-пугливый
о вечном ночном забытьи.

Мне дороги желтые дюны,
где волны вздохнут и замрут,
и блеск опьяняюще лунный,
и тинистый изумруд.

Что мне дорого
Мне дорог мучительно-жгучий,
полуднем расплавленный зной,
и молнии в бездне тягучей,
и тучи над серой волной.

Мне дорого все, что вовеки
любить не удастся другим:
изломанное в человеке
зову для себя дорогим.

Карлотта и Альвиано для Кюна – характеры патологические. Их физические недуги являются отражением деформированной психики. Ответ на вопрос, вынесенный в заглавие статьи, как раз и заключен в этой своеобразной «отрицательной гармонии»: уродство внешнее – символ уродства внутреннего. Исследователь отказывает Альвиано даже в праве на моральные сомнения, ибо он построил подземный грот – патологический символ сладострастия. Особенно примечателен заглавный тезис статьи, в котором намечается перспектива дальнейшего анализа: «вначале думается, что успех опере обеспечила захватывающая тема распутства, но вскоре констатируешь, что эта тема является только орнаментом, в центре которого движется главная тема – психологическое развитие двух патологических характеров: больной художницы и калеки аристократа; в конце концов, однако, и эта картина сменяется представлением о символической борьбе между сверх-человеком, графом Тамаре и недо-человеком, богатым, но уродливым аристократом Альвиано Сальваго» [255, 102–103].

В такой трактовке проблематика «Отмеченных» оказывается далеко в стороне от оперных традиций; она слишком резонирует с «духом эпохи», современной Шрекеру. С близких позиций анализируют оперу Х.Й. фон Кондратович [252], Р. Эрмен [207] и авторы некоторых других работ 1970-80-х годов, в то время как в работах современников Шрекера преобладал более традиционный взгляд на «Отмеченных» как на реалистическую драму. Эрмен обнаруживает в «Отмеченных» прямую связь с теорией Отто Вейнингера, изложенной в работе «Пол и характер» (1903), с его концепцией «эротического» и «сексуального». При этом, анализируя сцену в ателье, исследователь отмечает своеобразную «игру» с моделью: мотивы Вейнингера здесь предстают в

зеркальном отражении, в роли «мужчины», наделенного эротически-творческим началом, выступает Карлотта [207, 53]¹²³.

Разноречивость оценок тематики, характеров, структуры конфликта «Отмеченных» связана не только с полифонией смыслов, присущих этому произведению и окружающих его избытком ассоциаций. Дело также и в особых качествах персонажей. Они представляют собой своего рода «открытые системы» с подвижным, не закрепленным внутренним строением, со способностью расти, видоизменяться, переакцентировать значение составляющих элементов или, как прекрасно сформулировал Х. Кюн, давая «рецепт» для режиссеров, с необходимостью постоянно находиться «в поиске самих себя» [255, 109]. В этом отношении, как справедливо полагает Кюн, «Отмеченные» могли бы стать весьма интересным объектом для экспериментов современной режиссуры¹²⁴.

Персонажи второго плана — герцог Адорно, Подеста, молодые аристократы — друзья Альвиано и др. — не обладают такой подвижностью и обрисованы в более традиционной манере. Их характеристики устойчивы и не всегда ярко индивидуализированы в интонационном отношении. Исключением являются два персонажа из этого ряда — Пьетро и Мартучча (экономка Альвиано). Несмотря на то, что они появляются лишь в двух эпизодах оперы (I д., сц. 5; III д., сц.4),

¹²³ С этим утверждением можно поспорить, так как в теории Вейнингера прописано подобное соотношение, и Карлотта «скроена» по модели его «эмансипированной женщины», женщины с мужскими чертами. Другое дело, что ее образ в опере модулирует: Карлотта не выдерживает испытания «мужественностью».

¹²⁴ Именно такой подход демонстрирует последняя по времени постановка «Отмеченных», показанная летом 2005 г. в рамках Зальцбургского фестиваля (дирижер К. Нагано, режиссер Н. Ленхофф). Комментируя замысел спектакля, режиссер замечает: «Телесное уродство Альвиано, о котором говорится в либретто, не имеет для меня значения. Параллель с Риголетто не предполагается. Дело идет об искривлении души, о подавлении инстинктов, которые ищут выхода в эрзаце иллюзорного мира. Тем самым судьба Альвиано становится выражением всеобщего принципа. За масками и переодеванием скрывается подлинная идентичность; это — ролевая игра со смертельным исходом. Альвиано и Карлотта являются “отмеченными” в целом, это расколотые характеры, они становятся жертвами собственных навязчивых идей» [256, 35].

образы их, выдержанные в комедийно-гротескной манере, запоминаются и останавливают на себе внимание. Текст диалогов-перебранок Пьетро и Мартуччи насыщен разговорными оборотами, элементами сниженной лексики, а музыка пародирует интонационно-стилевые средства оперы-*buffa*. Кроме того, Пьетро — бандит, наемный убийца — является носителем криминальной линии в развитии сюжета «Отмеченных», что создает особый эффект. Рельефная обрисовка этого (в сущности, третьестепенного) образа способствует выделению в жанровом миксте «Отмеченных» еще одной краски: в психологическую драму модернистского толка проникают черты детектива¹²⁵.

Создание метких «моментальных» портретов персонажей второго плана — характерная черта музыкально-драматической техники Шрекера, определившаяся еще в «Дальнем звоне». Она вызывает отдаленные ассоциации с приемами драматургии «Луизы» Шарпантье, «Плаща» Пуччини. Особенностью этой техники у Шрекера является то, что фоновые сцены обычно не сгруппированы в пространстве картины или акта (как у Пуччини или Шарпантье), а рассредоточены по всей опере¹²⁶. Поэтому они не отстраняют и не замедляют течения основного действия, входя в него наподобие «стоп-кадров», мгновенных включений «крупного плана». Музыкально-игровая среда фонового слоя драматургии «Отмеченных» очень динамична и организована гибким соотношением разнообразных принципов характеристики, таких как создание группового портрета (сенаторы, горожане, друзья Альвиано), моментальная зарисовка «фигуры из фона» (быстро пролетающие диалоги горожан — Отец, Мать, Ребенок; реплики сенаторов на

¹²⁵ Близкие этому приемы «снижения» жанра заметны и в других австро-немецких «ренессансных» операх начала века. Элементы детектива отчетливо просматриваются в «Моне Лизе» М. Шиллингса, намечены в «Флорентийской трагедии» А. Цемлинского.

¹²⁶ Речь здесь идет, прежде всего, о I-II актах «Отмеченных»; соотношение рельефа и фона в драматургии III акта подчинено особым принципам, о чем будет сказано ниже.

празднике в Элизиуме и т.д.). Природа этой техники, условно говоря, «кинематографична»; вмонтированные в действие эпизоды-кадры фиксируют внимание на себе и одновременно комментируют происходящее. В «Отмеченных» такой комментарий в большинстве случаев предельно ироничен (еще один способ снижения жанрового тонуса «высокой драмы», очень характерный для Шрекера). Приведем в качестве примера текст одного из подобных диалогов:

Горожане на празднестве [среди великолепия Элизиума; ошеломленно наблюдая за эротическими играми фавнов и наяд – Н.Д.]:

1-й горожанин: Как у мощей святого Андрея...

2-й горожанин (с молитвенно сложенными руками): Это вызывает глубочайшее благоговение.

1-й горожанин: Если бы не эти распутные духи, я мог бы сказать: «Это – рай».

Маленький мальчик: Отец, скажи, это не ангелы ли там?

Отец: Ха, ангелы! Глупый мальчишка! (Мать толкает его, он исправляется) Конечно же, это ангелы.

Мать: Старый, скажи, при звуках *Angelus* не оробел ли ты? Эти рогатые парни...

3-й горожанин (важно): Да, женщина, тебе этого не понять. Это – «Искусство!» (III д., сц. 1)

Из числа фоновых фигур в «Отмеченных» выделяются два персонажа, роль которых не ограничивается рамками ситуаций с их участием. Несмотря на свою эпизодичность, эти персонажи вписаны в концепцию оперы, в структуру ее конфликта и тем самым обретают особую психологическую нагрузку¹²⁷. Их можно связать с одним из центральных мотивов оперы — мотивом «зеркала», отражения, ибо они

¹²⁷ С подобной организацией драматургии мы встречаемся в «Воццеке», (1-й, 2-й Подмастерья; II д., 4-я картина).

воспринимаются как вариации на темы «Любви» и «Искусства», как парафразы образа Альвиано.

Одна из таких парафраз — пародийная фигура Художника в сцене явления Аполлона — решена средствами пантомимы, сценический рисунок которой очень подробно выписан в партитуре (III д., сц. 15). Приводим этот текст с некоторыми сокращениями:

«Медленный выезд Аполлона как символа славы в колеснице Солнца. Окружающее его ослепительное сияние с его приближением становится все сильнее и ярче. В его свите — музы и известные художники ренессансной эпохи. Художник [из толпы горожан, приглашенных на праздник — Н.Д.], очарованный явлением Аполлона, бросается к нему. Подружка обнимает его, пытается вновь отвести в хоровод. Художник вырывается, защищаясь, все больше приближается к Аполлону. Фавны вновь затаскивают его, сопротивляющегося, в безумный хоровод. Колесница Аполлона выезжает на авансцену. Художник, освободившись сильным движением, с почтением преклоняет перед ней колени. Аполлон поднимает его на колесницу. Музы возлагают венок на его чело.... Группа Аполлона удаляется в торжественном порядке. Художник, серьезный и задумчивый, стоит, выпрямившись, на колеснице».

«Репризу», выворачивающую ситуацию наизнанку, наблюдаем в 17-й сцене III действия: благодарный народ увенчивает сопротивляющегося Альвиано венком из роз.

В противоположность вариации на тему «Искусство», дающей гротескное смешение иллюзии и реальности, вариация на тему «Любовь» носит серьезный, экстатически-страстный характер. Ее персонажем является Юноша, выступающий в двух эпизодах III действия. Психологически он близок Альвиано, представляя собой еще более ярко выраженный нарциссический тип. При первом появлении (III д., сц. 2) он лишь на мгновение останавливает на себе внимание. Это

«стоп-кадр», лицо, случайно выхваченное из толпы. Однако произносимые им несколько фраз создают запоминающийся моментальный портрет изгоя, страдающего от унижения и мучительно стремящегося к обладанию тем, в чем ему отказано судьбой: «Мне нужно мужество, чтобы забыть о своем убожестве. В таком месте, как это, необходима роскошная одежда, праздничное настроение. Ах! ничего этого нет...»

При втором появлении этот персонаж выведен на первый план действия. Его диалог с Девушкой, занимающий значительную часть 14-й сцены III действия, выдержан в предельно экзотичных тонах (почти сплошное *ff* и *fff*, ремарки *Appassionato*, *Mit ungeheurem Temperament* и т.п.). Особый колорит этому взрыву эмоций придает характер литературного текста — смешанная лексика, чередование обыденно-разговорных и патетически-приподнятых оборотов:

Юноша (горячо): Стойте, красавица! Смотрите, я лежу у ваших ног! Выслушайте меня!

Девушка: Нет, вы слишком смелы, синьор!

Юноша: Послушайте!

Девушка: Нет, нет! Я не могу! Оставьте меня, синьор!

Юноша (вне себя): Я убью себя, если вы меня оттолкнете! Разве я не красив? Мои волосы – вы только потрогайте – они мягкие, как шелк.

Девушка (жестко): Ха, ха! Вы красивы? Вы оборванец, вот истинная правда! Вы словно нищий. Мне было бы стыдно, если бы меня с вами увидели.

Юноша (вскакивает на ноги, экзотически): Нет, не стыдитесь! (вынимает кинжал) Я с радостью умру... Пурпурная кровь станет сверкающим одеянием!

Девушка (дрожа, падает ему в объятия, отнимает кинжал): Ради Мадонны! Что вы делаете! Остановитесь! Ах...Ах!...вы...простите меня! Пойдемте! Пойдемте!

Юноша и девушка (ликуя; вместе с хором): Ах... Какая ночь! (обнявшись, исчезают в ночи).

Представленный в двух небольших эпизодах, образ Юноши, конечно же, не претендует на полноту и законченность выражения — это всего лишь беглый набросок, эскиз, но эскиз, на который возложена важная функция в драматургии целого. В структуре конфликта оперы он выполняет роль посредствующего звена между образами Альвиано и Тамаре. Юноша из 2-й сцены III действия — двойник Альвиано, Юноша из 14-й сцены — двойник Тамаре. Диалог Юноши и Девушки из этой сцены по тексту является свободной репризой первого диалога Тамаре и Карлотты¹²⁸, а по развитию ситуации — сюжетной моделью их взаимоотношений.

Как и центральные образы оперы, образ Юноши нагружен символикой. Эмоциональные фазы в его развитии настолько разорваны, отделены друг от друга и сжаты в своем внутреннем движении, что словно бы абстрагируются от своего носителя. Возникает впечатление «чистой эмоции», оторванной от конкретного персонажа. Подобно героям экспрессионистской драмы, Юноша и Девушка лишены имен собственных. Это образы «нарицательные», персонификация всеобщего, как и персонажи Кайзера (Отец, Сын), Кокошки (Мужчина, Женщина), Шёнберга (в «Ожидании», «Счастливой руке»). Но диалог Юноши и Девушки помещен Шреккером в центр хорового ноктюрна — лирической кульминации III действия, и это смягчает жесткость ситуации, романтизирует и поэтически приподнимает высказывание (добавим, что в музыкальной характеристике Юноши мелькают интонационные

¹²⁸ См., например: *Тамаре*: Das Leben gäb ich gern für euch hin ... (Я жизнь отдал бы охотно за вас; I д. сц. 4); *Юноша*: Gern will ich sterben... (Я с радостью умру; III д., сц. 14).

обороты ноктюрна)¹²⁹. А возникающий в диалоге мотив смерти замыкает круг тристановских ассоциаций: ночь—любовь—смерть.

В музыкальной драматургии «Отмеченных» важнейшую роль играет лейтмотивное развитие, и лейтмотивная техника здесь более тесно связана с традицией, чем в других операх Шрекера. В частности, на принцип лейттематизма Шрекер опирается в создании музыкальных характеристик каждого из трех главных героев оперы. Взаимодействие лейтмотивов образует в «Отмеченных» интонационный сюжет, развертывающийся параллельно сюжету драмы. Попробуем проследить узловые моменты этого процесса.

Ведущими «персонажами» в интонационном сюжете являются три темы — лейтмотив Тамаре, тема «томления» (общая для Альвиано и Карлотты) и тема «рока». Все эти темы экспонируются в большом оркестровом вступлении к опере. Лейтмотив Тамаре (см. Пример 41а) и тема «томления» (см. пример 5) изложены в широких, развернутых построениях. Они активно развиваются на протяжении всей оперы, гибко варьируют свое эмоциональное содержание, порождают новые (в том числе и лейтмотивные) структуры. Тема «рока» выступает как изначально заданный, неподвижный интонационный тезис (Пример 42). Это — тема-символ. Ее проведения зачастую пресекают интонационное движение: возникая на гребне волны, стремящейся к кульминации, они останавливают развитие или переводят его в другое русло. Тема всегда подчеркнуто выделена в разветвленной полифонической ткани темброво-фактурными средствами (часто — посредством тембра медной группы). Практически во всех своих проведениях она претендует на

¹²⁹ Чрезвычайно существенна ремарка в примечании Шрекера к 14-й сцене III действия: «Было бы ошибкой поручить эту маленькую, но бесконечно важную роль певцу второго или третьего ранга. Я настоятельно прошу, чтобы ее исполнял достаточно способный актер с красивым сильным голосом» [выделено мной — Н.Д.].

роль *Hauptstimme*. Темой «рока» в громогласном *tutti* оркестра на *fff* (в «веристской» манере) заканчивается опера.

Лейтмотив Тамаре является ядром его музыкальной характеристики. Он проводится во всех сценах с участием Тамаре, звучит при упоминании его имени и в ситуациях, вызванных его действиями, словом, представляет собой яркий образец темы-персонажа. Но, выступая в качестве центрального элемента партии Тамаре, лейтмотив отнюдь не определяет целиком ее интонационного содержания. Напротив, свободный, не-лейтмотивный тематизм Тамаре контрастен этой пуччиниевской *quasi*-цитате. Приемы работы с ней вызывают ассоциации с техникой коллажа. Мотив монтируется в интонационно чуждую среду, создавая эффект стилистического перечня. Свойственные ему тональная определенность, гармоническая функциональность, устойчивость рельефного рисунка противоречат текучему, структурно аморфному, тяготеющему к свободной атональности тематизму оперы.

Характеризуя тему «томления», В. Молков отмечает ее очевидное родство с тематизмом вступления к «Тристану»: «восходящая секста $a-f^1$ могла бы считаться цитатой *Sehnsuchts*-мотива» [263, 85]. «Цитату» можно было бы продолжить, добавив к сексте $a-f^1$ нисходящий ход es^1-d^1 (у Вагнера, как известно: $e^1-dis^1-d^1$). На первый взгляд, такое сравнение может показаться не вполне корректным: слишком далеки друг от друга ритмо-интонационные, фактурные и гармонические условия, в которые помещен мотив томления у Вагнера и у Шрекера. Некоторая аналогия в строении тем (секвенция; в «Отмеченных» — неточная и проходящая только в мелодии на оstinатном фактурно-гармоническом фоне) еще больше подчеркивают различие гармонии, ритмического и фактурного оформления. Но правомерность сравнения подтверждается драматургической ролью темы томления в «Отмеченных». Касаясь этого вопроса, В. Молков прибегает к красивой

литературной аналогии: «Противоположность между Тамаре и Карлоттой/Альвиано, в сущности, соответствует соотношению [образов – Н.Д.], намеченному Томасом Манном в новелле “Тристан” — с тем различием, что Шрекер не перенимает слегка тривиальной антиномии «бюргер/художник». С одной стороны — Клотериан, носитель пошлой, банальной витальности, с другой — оба туберкулезных больных, лишенных жизненной силы, но эстетически утонченных, опьяняющихся музыкой и только через нее ощущающих возможность контакта. *Sehnsuchtssthemata* вагнеровского “Тристана” наделяется у Томаса Манна функцией чувства, на которое сами персонажи более уже не способны» [263, 85]. Следует согласиться с В. Молковым: заглавная тема «Отмеченных» являет собой характерный пример «музыки о музыке».

Первый раздел (*Langsam*) оркестрового вступления к «Отмеченным», излагающий тему «томления», также является своего рода «цитатой». Он обыгрывает строение *Vorspiel*'я «Тристана»: три фазы развития единого материала — три мелодически самостоятельных его варианта (практически – три самостоятельных темы), широкое движение к кульминации (в которой основная тема становится контрапунктом к теме «рока») и довольно быстрый спад, приводящий к первоначальному мотиву вступления. Вспоминается вагнеровское: «Тщетно! Бессильно никнет сердце, чтобы снова изнывать в томительной тоске...» [33, 65]. Три медленных темы вступления составляют, по существу, некую единую «бесконечную мелодию», три разных проекции одного интонационного комплекса, но их функции в развитии тематизма оперы различны. Наиболее активную роль в нем играет заглавная тема, вторая и третья темы в своем первоначальном виде появляются в опере лишь однажды — при повторении материала вступления в любовном дуэте Альвиано и Карлотты из II действия. При этом оркестровое проведение второй темы сопровождается в партии Альвиано словами: «Я должен бы пасть к твоим ногам... я так

несказанно, так безумно счастлив» (по аналогии с «Тристаном» эту тему можно было бы назвать «*Liebesjauchzen*» — «восторг любви»; Пример 43).

В отличие от лейтмотива Тамаре, представляющего собой своего рода интонационный «анклав», тема томления своими мотивами буквально пронизывает тематическое пространство оперы. Впервые после оркестрового вступления появляясь в 4-й сцене I действия — в момент первой встречи Альвиано и Карлотты — она становится источником и основой тематического развития во всех сценах оперы, связанных с движением драматического конфликта. Порой кажется, что тематизм ключевых сцен по-шёнберговски развертывает бесконечную цепь рассредоточенных вариаций. В этом сплошном потоке обороты *Sehnsuchts*-комплекса деиндивидуализируются, теряют рельефность, растворяются в общем движении. Такой принцип развития (весьма частый у Шрекера) здесь проистекает из колористической природы материала. Ярче всего колористические, сонорные свойства тематизма проявляют себя у Шрекера в темах — звуковых символах (мотивы «дального звона», «игрушки», лютни в «Кладоискателе»), но богатая тембровая фантазия побуждает его насыщать красочными звуковыми пятнами и тематизм лирико-драматического плана. В развитии темы томления в «Отмеченных» колористическое начало все же отодвигается на второй план, отступает перед конструктивной функцией темы-линии.

Из интонационного комплекса вступления выделяется несколько оборотов, приобретающих лейтмотивное значение и представляющих от *Sehnsuchts*-идеи. Помимо первой темы (собственно темы «томления») в этой роли наиболее часто выступают ее начальный мотив и вычлененный из второй темы пунктирный оборот с восходящей септимой (еще одна инверсия мотивов «Тристана»), связанный, в основном, с характеристикой Карлотты.

Каждый из трех ведущих лейтмотивов выступает в опере в своем амплуа. Если лейтмотив «рока» — это тема-символ, лейтмотив Тамаре — тема-персонаж, то лейтмотив «томления» можно было бы назвать темой-аффектом. Тема и мотивные элементы *Sehnsuchts*-комплекса не столько вторгаются в события или управляют действием, сколько создают его атмосферу, психологическую настройку.

Среди многочисленных выразительных моментов интонационного сюжета отметим следующие:

Тема «рока»

Ее оркестровые проведения неоднократно сопровождаются в вокальной партии текстом, проясняющим внутренний смысл конфликта и взаимодействия персонажей (тема звучит в контрапункте с выделенными словами).

Альвиано: Grimаса, искривившая ее ярко накрашенные губы, отразила мое уродство во всей его неприкрытой наготe. (I д., сц. 1. Монолог Альвиано, рассказывающего о своей попытке купить любовь уличной девки. Первое проведение темы после вступления).

Карлотта: Ты должен быть хорошим со мной, Альвиано, и очень нежным, мой любимый. Потому что я — очень хрупкая игрушка. (II д., 2-я картина. Любовный дуэт Альвиано и Карлотты).

Альвиано: Чего вы хотите? Замолчите! Я не король. Я шут, калека. Нищий, чудовище! (III д., сц. 17. Народ чествует Альвиано — создателя Элизиума).

Тамаре: Тебе улыбнулась радость, но ты уклонился, дрожащий, трусливый. Ты видел только темноту, тени, опасность и грех. Во всем сурово отмеченный судьбой, ты несвободен, надломлен, уныл. (III д., сц. 20. Диалог Тамаре и Альвиано).

Тема Тамаре

Одно из самых драматически-ярких явлений этой темы-персонажа связано с лирической кульминацией оперы. Любовная сцена Карлотты и Альвиано (II д.) внезапно прерывается приходом герцога Адорно. Ответ на вопрос Карлотты: «герцог... чего он хочет?», звучит в оркестре: тема Тамаре (герцог пришел просить для друга руки Карлотты).

Помимо представления персонажа, лейтмотив Тамаре во многих сценах выступает и как тема его любви к Карлотте. Иногда в подобных случаях в соотношении текста и музыки возникает не только контрапункт контрастных стиливых средств, но и подчеркнутый смысловой диссонанс:

Тамаре: Послушай, герцог... я хочу ее забыть... я хочу ее забыть.... Но до того она станет моей <...>, до того эта женщина, если она не хочет быть моей женой, станет моей девкой! (II д., сц.2. Диалог Тамаре и герцога Адорно).

Тема «томления»

Проведения темы «томления» демонстрируют бесчисленное разнообразие оттенков, усиливающих и расширяющих первоначальное значение образа: от робкой надежды — до страсти и отчаяния. Из большого числа примеров выберем один, в котором сам порядок появления тем комментирует содержание текста:

Альвиано: И ведь я держал ее, ведь она была моей! (мотив из второй темы томления, «*Liebesjauchzen*»)... Или это была не она? (первая тема томления, III д., сц. 16).

Яркий театральный эффект возникает в тех случаях, когда проведение лейтмотива координируется не образами литературного текста, а ходом драматической ситуации. Тогда лейтмотивная работа становится ведущим фактором драматургии, а сама тема обретает весомость и осязаемость реальной «сценической фигуры». Так, итогом

развития любовной сцены Карлотты и Альвиано оказывается краткое оркестровое послесловие, в котором проходят в контрапункте и сменяют друг друга темы Тамаре (*ff*, минорный вариант, угрожающее звучание) и «рока» (*fff*). Проведение лейтмотива Тамаре подобно здесь появлению на сцене нового персонажа в критический, переломный момент действия.

В оркестровой интермедии между 19-й и 20-й сценами III действия сливаются в едином скорбно-торжественном звучании обороты *Sehnsuchts*-комплекса и тема «рока». Интермедия воспринимается одновременно как картина реального (Альвиано ведет толпу в подземный грот) и символического шествия («шествие на Голгофу»), вызывает ассоциации с траурными пассакалиями композиторов XX века (хотя в музыке интермедии признаки пассакалии выявлены нечетко; это вновь намек на жанр, второй план образа). Драматургическое значение этого эпизода очень велико. В нем фактически завершается развитие темы «томления» как самостоятельной драматургической идеи. Тема «рока» поглощает ее. В последней сцене оперы мелькают только отдельные обороты, краткие мотивы-напоминания *Sehnsuchts*-комплекса.

Осевая линия интонационного сюжета, представленная движением трех главных лейтмотивов, отнюдь не исчерпывает всего многообразия сюжетно-тематических взаимосвязей музыкального материала. Лейтмотивная система оперы чрезвычайно разветвлена, и столь же разветвленными оказываются событийно-смысловые пересечения лейтмотивов.

Так, среди тем, которыми наделена Карлотта (ее лейтхарактеристика почти столь же изобильна, что и у штраусовских Саломеи и Электры), можно выделить:

– лейтмотив, с которым Карлотта впервые появляется в действии – «сонорный», импрессионистски-зыбкий образ, связанный одновременно

с несколькими контрастными линиями интонационного сюжета (музыкой вакханалии, ноктюрном, *Sehnsuchts*-комплексом (Пример 44);

– тему «картины» — призрачно-искаженную модификацию лейтмотива Тамаре (Пример 45);

– тему «светской беседы» из сцены в ателье (II д., любовный дуэт Карлотты и Альвиано), производную от мотивов *Sehnsuchts*-комплекса, но кардинально меняющую их образное значение — тема-«ретро», вызывающая неожиданные ассоциации с музыкой «Кавалера розы» Р. Штрауса (Пример 46).

Свою символическую линию прочерчивает в сюжете оперы тема «грота». Ее источником является вокальная фраза «Красота — добыча сильного» (Пример № 47). Впервые она звучит во 2-й сцене I действия в партии Паоло (одного из друзей Альвиано). Соотношение текста и музыки здесь вновь демонстрирует характерный смысловой диссонанс: пароль и команда (текст) распеты в лирической песенной мелодии («образ мечты»; довольно редкий в опере пример вокальной кантилены). Несмотря на свою краткость (неполных 2 такта), эта фраза всегда останавливает на себе внимание и столь же отчетливо выделяется из интонационного окружения, что и лейтмотив Тамаре. Дальнейший путь темы «грота» таков: во II действии, в сцене Тамаре и герцога Адорно ее сопровождение обретает характерный темброво-фактурный облик темы — звукового символа (арфа, струнные, переливающиеся арпеджио фортепиано; рассказ Тамаре о гроте); в таком варианте она трижды проводится в III действии как музыка «из-за сцены» (два фрагмента любовного дуэта Тамаре и Карлотты, вклинивающиеся в основное действие, и «музыка из грота» в оркестровой интермедии перед последней сценой). В близком к первоначальному виде тема «грота» звучит в сцене смерти Тамаре, вновь в вокальной партии (Тамаре), с теми же словами «Красота — добыча сильного». Символика темы «грота» вовлекает в свою орбиту взаимоотношения всех трех ключевых

фигур «Отмеченных». Появляясь в узловых фазах развития конфликта (завязка — I д., Альвиано; кульминация — III д., Альвиано — Тамаре/Карлотта; развязка — последняя сцена, Альвиано — Тамаре), она, вне непосредственной зависимости от своего реального звукового облика, драматургически уподобляется теме «рока».

Среди лейтмотивов оперы есть темы, обслуживающие побочные линии или отдельные фазы в развитии сюжета. К ним, в частности, относятся темы сената и вакханалии. Тематизм этого рода участвует в создании живописного фоновой слоя музыкальной драматургии, контрастирующего интонационной атмосфере драмы своим тяготением к характеристичности. Лейтмотив сената стилизован в духе архаической *quasi*-линейной темы. Тема вакханалии, как уже отмечалось, несет в себе яркие приметы тарантеллы.

Ориентация на жанровую модель присуща сценам двух комедийных персонажей — бандита Пьетро и его «дамы сердца» Мартуччи. Как уже отмечалось, их диалоги решены в стилистике оперы-*buffa* (стремительный темп, скороговорка в вокальных партиях, краткие скерцозные мотивы в оркестре). Однако это не прямое воспроизведение модели. Буффонная интонация в сценах Пьетро и Мартуччи гротескно деформирована, искажена, приобретает истерически взвинченный оттенок. Парадоксально, но именно эти комические интермедии в «Отмеченных» более всего отдают экспрессионистским колоритом.

Взаимодействие лейтмотивов, многообразие ассоциативных связей между ними образует только один план музыкальной драматургии. Музыка оперы реагирует на малейшие эмоционально-смысловые повороты, на нюансы текста и действия. Этот процесс находит непосредственное отражение в строении формы. Она то дробится на мелкие композиционно-тематические блоки, то объединяется волнами широкого тематического развития. Драматургические «приливы» и

«отливы» тематизма отражаются в крайне прихотливом композиционном ритме целого и частей. Об этом пойдет речь в следующем разделе работы.

Музыкальное развитие внутри сцен обычно не образует каких-либо ясно различимых форм; это типичный для Шрекера «атематический» процесс — бесконечное движение, в котором мелькают узнаваемые лейтмотивные обороты. Временами в музыке проступает иллюстративный план, и она начинает напоминать звуковую дорожку кинофильма: настолько неожиданно и нерегулярно меняет свой ритмический, темброво-фактурный, мелодический облик музыкальная ткань (с той поправкой, что эти смены иллюстрируют не визуальный, сценический ряд действия, а эмоциональный и изобразительный ряд текста).

Приведем некоторые примеры. В 4-й сцене I действия Подеста жалуется Альвиано на тяготы жизни горожан, притеснения, налоги. Этот текст звучит на фоне устойчивого по тематическому рисунку 12-тактового построения в оркестре. Следующие же фразы Подесты сопровождаются чуть ли не потактовой сменой тематизма: «Но мы почти всегда переносили это терпеливо, редко роптали» — в оркестре сдержанное движение, «столбы» аккордов (3 такта); «оплотом для нас оставалась святость семьи и вера в Мадонну» — хоральная фактура с глубокими басами, напоминающая по рисунку тему сената (2 такта); «но рушится и это; как волк в стаде... похищают наших жен, дерзко крадут наших дочерей» — резкое ускорение темпа, движение шестнадцатыми (4 такта и далее). Аналогичный пример наблюдаем в рассказе Тамаре о гроте (II д., сц. 2): «Когда тыходишь в грот, тебя окружает голубое сияние. Тебя одурманивает тяжелый аромат» — в оркестре гармоническая фигурация причудливого ритмического рисунка (триоли,

септоли), прочерченная пунктиром мелодических линий (3 такта); «блуждающие огоньки заманивают тебя своим дрожащим светом» — россыпь секстолей стаккато (1 такт); «далекая музыка и тихое пение ведут тебя все глубже и глубже» — тема грота в вокальной партии, в оркестре — переливающееся, мерцающее звучание (арпеджио, тремоло на *pp* — 4 такта; Пример 48). Напомним, что эти примеры не единичны; они демонстрируют характерный для Шрекера тип разворачивания музыкальной ткани, связанный с непрерывной сменой материала и порождающий дробность синтаксиса.

Вместе с тем, композитор заботится и о создании целостного впечатления от сцены или ее законченного раздела, добиваясь этого различными способами. Уже отмечалось, что *Sehnsuchts*-комплекс определяет интонационную атмосферу драматических кульминаций оперы. Его обороты постоянно всплывают в интонационно обновляющемся потоке, создавая рассредоточенный тематический рельеф в «сонорном» пространстве сцены. Так организованы заключительная сцена оперы, оба дуэта Карлотты и Альвиано (в I и во II д.). Во втором дуэте концентрации сцены способствует введение дополнительной тематической линии, интонационно контрастной *Sehnsuchts*-комплексу: всякий раз, когда Карлотта, управляющая течением диалога, переводит его в русло легкого, незначительного разговора, возникает тема «светской беседы».

Но наиболее постоянным принципом организации движения является характерная для Шрекера свободная повторность, осуществляемая на разных уровнях музыкальной формы.

Насквозь остинатен в ритмо-фактурном отношении тематизм вакханалии (тарантелла). Набор из кратких ритмических ячеек (, , ) в разных комбинациях пронизывает всю 5-ю сцену I действия (Пьетро и Мартучча). Такая повторность скрепляет текучий

тематический материал, обеспечивает его структурирование, и в этом плане она является необходимым и устойчивым фактором формообразования, но иногда многотактовые проведения моноритмического рисунка приводят к монотонии ритма.

Принцип повторности Шрекер применяет и на более высоких структурных уровнях. Так, монолог Альвиано в 1-й сцене I действия обрамлен проведениями его лейтмотива, заключающего развернутую *durchkomponierte Form* в рамки «репризной» конструкции. Повтор словесного текста влечет за собой музыкальную реминисценцию: в 10-й сцене III действия (Карлотта вспоминает фразу Альвиано о чудовище на клумбе прекрасных цветов) со сдвигом на $\frac{1}{2}$ тона и в новом ритмо-фактурном облике повторяются 6 тактов музыки из 2-й картины II действия, при этом цитирование охватывает и вокальную партию, что у Шрекера встречается крайне редко. В любовном дуэте Альвиано и Карлотты почти целиком повторяется первый раздел оркестрового вступления к опере (*Sehnsuchts*-комплекс). Точная тематическая реприза объединяет второй раздел вступления (тема вакханалии) и 15-ю сцену III действия (выход Аполлона, Венеры, шествие вакханок). Впечатляющая, драматургически сильная реминисценция перекидывает арку от конца вступления к заключительным тактам оперы — тема рока звучит в этих эпизодах в обрамлении мерцающего, переливающегося фона темы томления, заместив в ее фактуре рельеф мелодической линии (отметим, что Шрекер не только дословно воспроизводит музыкальный материал, но повторяет и ремарку, предписывающую темп и характер исполнения: «*Traumhaft leise, verloren*»).

Распределение сцен внутри трех актов оперы несимметрично и подчинено разным принципам организации. Первый и второй акты построены достаточно традиционно: сцена в них аналогична явлению, членение на сцены определяется, в основном, ритмом смены

действующих лиц. Лишь 4-я сцена I действия выделяется двуплановой структурой: в беседу Альвиано и сенаторов внезапно вторгается объяснение Тамаре и Карлотты; вклиниваясь в пространный рассказ Подесты, оно обрывает его и переводит на фоновый уровень (монолог «свертывается» в реплику).

Третий же акт организован весьма необычно. Особенности его композиции отражают логику развития конфликта и подчеркивают центральное значение акта в драматургии оперы. По сути, именно здесь конфликт обретает свою зримую театральную форму, в то время как содержание первых двух действий ретроспективно оценивается как его подготовка, психологическое обоснование и предыстория.

Драма в третьем акте разыгрывается на фоне праздника, выписанного широко и подробно. Фоновые сцены, ранее включавшиеся в действие преимущественно в качестве оттеняющих интермедий, теперь становятся одним из ведущих факторов драматургии. Они образуют самостоятельный и разветвленный драматургический план, переплетающийся с основным и одновременно с ним достигающий кульминации.

Коллизия «трагическая развязка на фоне праздника» принадлежит к числу типичнейших в оперной драматургии. Шрекер, с его склонностью к «цитированию», мог бы воспользоваться в качестве образца классическими примерами, однако его решение сугубо оригинально. Свою оригинальность оно ярче всего обнаруживает в контексте новой поэтики оперного жанра: драма в Элизиуме из «Отмеченных» наряду с венецианским актом «Дальнего звона» в концентрированном виде демонстрирует драматургическую технику шрекеровского «тотального театра». Поэтому к вопросам организации III акта «Отмеченных» следует присмотреться подробнее.

Третий акт поначалу кажется странно непропорциональным и неоправданно дробным в общей композиции оперы. Его 20 сцен неравномерно распределены по двум картинам: 19+1 (ср. с шестью сценами I д. и тремя сценами II д.). Но это впечатление обманчиво: масштабы и структурная дробность продиктованы насыщенностью событийного ряда; драматургически же акт организован так, что все его композиционные элементы образуют некое сверх-единство, гигантскую гипер-сцену сквозного действия.

В композиции акта можно выделить четыре больших раздела. Первый, охватывающий оркестровое вступление и две начальные сцены, представляет собой своего рода программную симфоническую картину с балетом и пением. Главным «действующим лицом» здесь является оркестр, пестрыми красками живописующий пейзаж, звуковую среду, настроение праздника. Ему «аккомпанирует» сценическое действие – пантомима (фавны, наяды, вакханки), продолжающаяся на протяжении оркестрового вступления и первой сцены, и вокальные диалоги (гости праздника: группа горожан, Юноша и его друг – первая и вторая сцены). Примечательно соотношение элементов театрально-музыкального целого: оркестровая картина выступает в функции своеобразной звучащей декорации, пантомима – движущаяся часть пейзажа – также оказывается своего рода пластической декорацией, действие же, как таковое (вокальные диалоги), сводится к комментарию, представляя реакцию персонажей на изображаемое.

Экспозиция акта достаточно активна в музыкально-драматургическом плане, ибо накапливает элементы сквозного тематизма (тарантелла, ведущая к вакханалии, и лирический тематизм, достигающий вершины развития в ноктюрне), в сюжетном же отношении она намеренно статична. Внутреннее движение сообщает ей разнообразие жанровых средств и темброво-акустических приемов. В оркестровом вступлении, свободно чередуясь, мелькают в карнавальном

беспорядке фрагменты танца, лирической кантилены, звучат пасторальные зовы и наигрыши, доносится издали колокольный звон. С появлением на сцене действующих лиц в дело вступает пародийно-буффонная интонация: краткие реплики горожан – то высокопарно напыщенные, то грубовато-комические (плебейский юмор) – выдержаны в манере модернизированного *secco*. Все эти разнохарактерные элементы объединяются при помощи монтажной техники, путем сопоставления контрастного материала по горизонтали и вертикали. Уже в первой сцене такого рода вертикальное соединение приводит к образованию контрастной полифонии музыкально-драматургических пластов: «пейзаж», «звуковая среда» и комические бытовые диалоги горожан резко противопоставлены. Многоплановость драматургии станет принципом оформления на протяжении всего III действия.

В организации звукового пространства Шрекер активно пользуется приемом «музыки из-за сцены». Партитура пестрит детальными указаниями звукорежиссерского характера: «музыка из города» (тарантелла, *Angelus*, колокольный звон), «музыка за сценой» (вокальный ансамбль без слов, сигналы тромбонов), «музыка на сцене» (вакханки с тамбуринами и цимбалами), «издалека», «очень далеко», «едва слышно». Композитор выстраивает сложнейший звуковой баланс, то чередуя различные источники звука, то добиваясь иллюзии удаленного или близкого звучания темброво-динамическими и фактурными средствами (ремарки *hervortretend*, *quasi f*; рельеф-линия у инструмента-*solo*, выделенная в сонорно-фигуративной ткани; тончайшая нюансировка силы звука, колеблющаяся, при наличии нескольких ярких кульминаций, в диапазоне от *p* до *pppp*).

Второй раздел акта охватывает сцены с 3-й по 14-ю. Его событийный ряд возникает на пересечении всех основных сюжетных линий оперы и отличается значительной подвижностью. В отборе событий трудно усмотреть логическую последовательность, строгую

авторскую волю, направляющую развитие к кульминации и развязке конфликта. Напротив, чередование разномасштабных, контрастных по содержанию сцен демонстрирует постоянные отклонения от стержневого русла драмы, неожиданные переключения и повороты сюжета, кажущийся случайным набор ситуаций.

Так, значительную часть этого раздела занимает необыкновенно пространственный диалог Карлотты и герцога Адорно. Его содержание крайне важно для понимания последующих событий: в мучительной исповеди Карлотта пытается объяснить себе причины произошедшей в ней перемены, понять, почему она больше не любит Альвиано и почему ее так страстно влечет к Тамаре. Между тем, столь существенный этап действия не только не сконцентрирован во времени (диалог кажется бесконечным, заполняя собой целые пять сцен¹³⁰), но и дважды перебивается вторжением посторонних, не связанных с его содержанием эпизодов¹³¹. При появлении эпизодических персонажей основное действие не прекращается, а уходит на второй план. Карлотта и Адорно почти все время остаются в пределах видимости, а иногда до слушателей доносятся и их отдельные реплики. Таким образом, хотя в музыкальной драматургии диалог Карлотты и Адорно оказывается рассредоточенным, прерывным, сценически он непрерывен, но часть его протекает словно бы «за кадром» музыкального действия.

Подобным же образом построены следующие четыре сцены (с 11-й по 14-ю), но непрерывным, связующим началом является здесь не сценический ряд действия, а сквозное развитие музыкального материала. Лирический тематизм ноктюрна звучит, не прерываясь, на протяжении всех четырех сцен сначала в партии Карлотты (как сольный монолог), затем в партиях ансамбля и хора. На фоне ноктюрна проходят

¹³⁰ Сц. 6–10

¹³¹ Диалоги друзей Альвиано (сц. 7 и 9), связанные с мотивами тайного грота и угрозы разоблачения

три интермедии – комические сценки горожан¹³² и патетическое объяснение Юноши и Девушки¹³³. Поскольку ноктюрн звучит, в основном, как «музыка за сценой», лирическая кульминация акта вынесена за пределы сценического пространства, решена как «закадровая музыка», а собственно сценическое действие вновь, как в экспозиции акта, представлено только фоновыми эпизодами.

Представляется, что своеобразный замысел этих сцен подчинен особой задаче, аналогичной той, что сформулирована Шрекером в пояснении ко II акту «Дальнего звона». Напомним: в венецианском акте «Дальнего звона» Шрекером движет стремление поместить слушателя в центр звуковой атмосферы действия, создать иллюзию «присутствия». В «Отмеченных» подобная задача поставлена в ином ракурсе. Средства, призванные создавать эффект «присутствия», связаны здесь не со звуковым, а с визуально-постановочным планом, при этом организация сценического ряда вновь вызывает неожиданные ассоциации с современными кинематографическими приемами, с техникой «скрытой камеры».

Действительно, сцена словно бы мыслится композитором не как театрально-условное, разомкнутое и безграничное пространство, а как пространство безусловное, замкнутое и ограниченное в визуально-акустическом отношении – то есть как некое реальное место действия, при этом созерцаемое с определенной точки. Персонажи появляются в нем не по ходу событий, а в силу того, что они попадают в поле зрения. Разыгрываемые ими эпизоды кажутся зарисовками с натуры, зафиксированными в их естественной, непредсказуемой и необязательной для данного сюжета последовательности. Ведомый инстинктом драматурга, прошедшего школу «натурализма», желанием

¹³² Перебранка отца и матери, потерявших в толпе ребенка (сц. 12); проход сенаторов, возмущенных непристойным характером карнавального действия (сц. 13).

¹³³ Сц. 14.

воссоздать «среду», запечатлеть движение реальности в многообразии ее случайных поворотов, Шрекер сочетает приемы, найденные им в бытовых сценах «Дальнего звона», с материалом, эстетически крайне далеким от натурализма, символистским, историко-романтическим, внебытовым. И в этом сочетании ярко обнаруживается диапазон возможностей его «видения оперы»: из категории эстетики и психологической структуры, каковой оно, безусловно, является (*Gestalt*, симультаный образ), оно превращается в явление техники, в драматургический прием.

В самом деле, музыкальное решение в этих сценах выводится из воображаемого сценического рисунка, из «видения» картинки, диспозиции кадра. *Слышимое* порождается *видимым* и в известной степени подчиняется ему. В таком, действительно новом, взаимодействии музыкального, сюжетного и сценического уровней драматургии заключается суть «тотального театра» Шрекера. Этот его опыт является одновременно и отрицанием, и продолжением вагнеровского театра. Отрицанием – ибо в соотношение оперы и драмы включается как важнейший компонент сценическое, зрелищное начало. Продолжением – ибо шрекеровское «видение оперы» есть ни что иное, как воплощение идеи *Gesamtkunstwerk*, но в новом, принципиально невагнеровском преломлении.

В третьем разделе акта (сц. 15–19) сюжетная «разбросанность» сменяется концентрацией; это наиболее динамичная, напряженно развивающаяся фаза драмы. Все ситуации здесь максимально заострены, все сюжетные линии достигают своей вершины. В движении сюжета преобладает линейная логика, последовательное развитие; плотность событий существенно возрастает. Если раньше одна ситуация растягивалась на несколько сцен, то теперь одна сцена вмещает в себя целый ряд ситуаций.

Вместе с тем, динамика сюжетно-сценического развития поначалу не находит прямого отражения в музыкальной драматургии – в ней господствует принцип законченной музыкальной формы. Шествие-пантомима (вакханалия), дуэт Тамаре и Карлотты (сц. 15), монолог Альвиано (сц. 16) образуют цепь внутренне завершенных эпизодов, своеобразных «номеров», наделенных самостоятельным, контрастным окружению тематизмом. Композитор мог бы закончить этот «оперный» ряд большой массовой сценой в духе Мейербера или Верди, рельефно обозначив наметившиеся связи с романтическим музыкальным театром XIX века. И действительно, в кульминации вступает хор, впервые в опере трактованный не как декоративный или фоновый элемент, а как реальная сценическая сила: в 17-й сцене толпа чествует Альвиано – «друга народа», «короля праздника», в 18-й требует суда над «оборотнями», похитителями женщин, в 19-й служанки сообщают об исчезновении Карлотты. Но именно в момент вступления хора Шреккер резко меняет композиционный ритм действия. Говоря метафорически, «опера» уступает место «драме», логика большой музыкальной формы – композиционным принципам театральной пьесы.

Этому в значительной степени способствует крайне своеобразная трактовка хора. Текст 17–19-й сцен почти сплошь информативен, направлен на действие, не содержит никаких лирических отступлений. Его музыкальное прочтение подчинено ритму драмы; оркестровые «отыгрыши» и «связки» крайне редки; события протекают во времени, близком реальному. Хоровые включения отличаются предельной краткостью – 2, 4, 8, 11 тактов (самый протяженный эпизод – 14 тактов – находится в последней 20-й сцене III действия). По своей композиционно-драматургической функции они напоминают хоры-*turbae* в баховских Страстях. Это, в большинстве случаев, реплики в диалоге, непосредственная реакция на происходящее. Внутреннее строение хоровых эпизодов также диалогично, а звучание пронизано

речевыми оборотами. Шрекер дробит хоровую массу на 7–8 голосов, развертывая музыкальную ткань посредством сквозных имитаций, неточных в звуковысотном и точных (как правило) в ритмическом отношении. Интервальный рельеф хоровых партий сглажен, преобладает секундовое движение и декламация на одном звуке, но общий диапазон очень широк (до 2-х октав). Все это создает яркий сонорный эффект – впечатление суммарного звучания, неясного гула, ропота, возникающего из разноголосицы отдельных реплик. Сонорным целям служат даже приемы распева – *quasi glissandi* в диапазоне до септимы и до ноны и от *mp* до *fff*, разбросанные по разным этажам хоровой фактуры. Весьма примечательны и ремарки Шрекера в партитуре: «Хор удаляется с ревом и воем» (сц. 19), «Угрожающий, все усиливающийся ропот» (сц. 20).

Соотношение партий в диалогах солиста и хора напоминает разговор глухих: партнеры не слышат друг друга. Ликующая толпа в ответ на полубезумную речь Альвиано: «Чего вы хотите от меня? Зачем вы издеваетесь надо мной? Видели ли вы Карлотту? <...> Где моя невеста? Отдайте мне ее!», вновь, как ни в чем не бывало, раздражается приветственными кликами: «Слава Альвиано, Аполлону! Другу муз! Венчайте его розами!».

Выписанный такими красками «образ народа» – по сути, образ коллективной истерии – характерен для представлений Шрекера, но чрезвычайно далек от традиций оперы XIX века. Он развернут в будущее. Не случайно, Х. Кюн, говоря об этих сценах «Отмеченных», вспоминает о «Кардильяке» П. Хиндемита [255, 105]. Народ в «Отмеченных» – это толпа, возбудимая, легко поддающаяся внушению, агрессивная во всех своих проявлениях, будь то гнев или ликование. Кажется, что Шрекер слышит в немецкой действительности 1910-х годов те голоса, что зазвучат в ней в полную силу двумя десятилетиями позже.

Переходом к последнему, четвертому разделу акта, состоящему из одной сцены-картины, служит оркестровая интермедия. Она, безусловно, является «сценической музыкой» с рельефно прописанным картинно-изобразительным планом (тема «шествия», музыка из грота). Однако главное ее назначение – в другом. После сильной драматической кульминации она призвана создать симфоническое обобщение¹³⁴. Образуя вторую кульминационную вершину акта, интермедия поворачивает развитие в сторону внутреннего действия, в сторону камерной психологической драмы. Таким образом, на протяжении одного только акта Шрекер смешивает и совмещает черты контрастных, разноплановых музыкально-театральных моделей: в свободном чередовании, сменяя друг друга, мелькают композиционно-жанровые элементы балета-пантомимы, оперы-*buffa*, большой романтической и камерной оперы.

В замысле «Отмеченных» заключительной сцене отведена очень важная роль. Развязка драмы совпадает с моментом первой встречи героев; в их первом и единственном диалоге окончательно проясняются личностные мотивы конфликта, а характеры обретают необходимую полноту и завершенность. Именно здесь конфликт оперы получает прямое сценическое выражение. Однако внешнее действие, непосредственное столкновение теперь менее всего интересуют Шрекера. В драматургии заключительной сцены ведущим становится внутренний план. Лишь два драматически эффектных момента – возмущение толпы и смерть Тамаре – нарушают медленное, подробное развертывание сцены. Все внимание Шрекера сосредоточено на выявлении причин конфликта, обнаружении внутренней мотивировки действия.

¹³⁴ С близкой музыкально-драматургической идеей мы встречаемся в «Воццеке» Берга – это гениальный реквием (инвенция на тональность) из III акта оперы.

Реализуя этот замысел, Шрекер сместил его в план своеобразного интеллектуального упражнения. Композиция сцены представляет собой последовательность двух диалогов (Тамаре–Альвиано, Карлотта–Альвиано) и краткого финального монолога Альвиано. Диалог Тамаре и Альвиано, занимающий в сцене центральное место, в своей значительной части построен как цепь пространных монологических разделов. Его текст нарочито «не сценичен», насыщен рассуждениями и описаниями. Тамаре, объясняясь с Альвиано, произносит в его адрес нечто вроде обвинительной речи, пронизанной фрейдистскими мотивами. Шрекер к тому же не избежал соблазна еще раз напомнить о символе зеркала-отражения: в ткань одного из разделов вплетен рассказ Тамаре о том, как он некогда похитил возлюбленную у скрипача-калеки, игравшего на паперти, – рассказ, в сжатом виде воспроизводящий фабулу «Отмеченных».

В соотношении слова и музыки первенствует вербальное начало. Структура текста определяет ритм и синтаксис вокальной партии (хотя многие фразы кантиленно распеты). Музыка следует за словом, сопровождая лейтмотивным комментарием смысловые изгибы и повороты текста, подчеркивая изобразительными штрихами отдельные детали. И в диалоге Тамаре–Альвиано, и в последующих разделах сцены господствует камерное, детализированное воплощение психологического состояния. Ситуационное начало уходит на второй план, сценическое время растягивается, замедляет свой ход (продолжительность 20-й сцены около 18 минут). К концу сцены звучание фактурно и динамически истончается, становится все более прозрачным. Финальные фразы Альвиано, потерявшего рассудок (с замечательно метко найденной интонацией – Альвиано здесь странным образом напоминает Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского), звучат практически без оркестрового сопровождения.

Характернейшая деталь: в тот момент, когда Альвиано спотыкается о труп Тамаре, в его партии после восходящего скачка на ум. 4 выписано глиссандо в объеме м. 9 (ремарка Шрекера: «не артикулируя»). Верхний звук глиссандо (*ges'*) сопровождается *ges'* засурдиненной валторны, взятым беззвучно и становящимся слышимым только после завершения глиссандо в вокальной партии.

Оркестровое заключение проходит в динамике от *ppp* до *pppp*. Лишь в последних четырех тактах вновь дает о себе знать оперный жест, при этом в характерной «веристской» манере: оркестровый росчерк *tutti* на *fff*.

Подведем некоторые итоги.

Многоплановой драматургии III д. «Отмеченных» присущ особый характер взаимоотношения пластов: рельефа и фона, внутреннего и внешнего действия. Если вообразить развертывание III акта не только во временной, но и в пространственной проекции, «увидеть» его целиком, как некую движущуюся панораму, то можно представить, что все драматургические планы сосуществуют параллельно, развертываются непрерывно, что в каждом из них постоянно совершаются какие-то изменения. Композитор словно бы держит в поле зрения всю картину, останавливая внимание то на одном, то на другом ее фрагменте, выхватывая отдельные эпизоды и сталкивая, переплетая разные уровни действия. В самом деле, вплоть до 15-й сцены сюжетное развитие не подчиняется ни логике линейного времени, ни причинно-следственным связям, события не следуют друг за другом и не вытекают одно из другого. Они накладываются друг на друга, как если бы совершались в одновременности¹³⁵. Их чередование можно было бы объяснить

¹³⁵ Прием одновременного действия не столь уж и редок в истории оперы. Среди наиболее ярких образцов – «Аида» Верди, «Гармония мира» Хиндемита, у самого Шрекера – «Дальний звон», «Христофор». В «Отмеченных», однако, композитор не прибегает к приему разделения сцены на разные площадки.

посредством литературно-повествовательной аналогии: «А в то же самое время...», но характер сцепления эпизодов здесь иной, не повествовательный, ибо в качестве «режиссера» выступает визуальное начало, принцип показа или «видения».

Вибрирующий, живущий собственной жизнью фон – характерная черта больших «мультимедийных» сцен в операх Шрекера, особенность драматургии «тотального театра». Иногда, как в «Дальнем звоне», он требует широкого пространства и монументальных исполнительских средств, иногда, как в «Отмеченных», дело ограничивается беглыми, мимолетными зарисовками. Но всегда такая сцена (хотя она и растягивается подчас на весь акт) стремится стать некой целостностью, единством, а не цепью разрозненных эпизодов. Средства достижения единства весьма индивидуальны. Шрекер обычно не прибегает в подобных случаях к традиционным для оперы способам тематического объединения: рефреноподобным или репризным проведением материала, тематическим аркам, сквозному движению лейтмотивного тематизма. Тематическое развитие подчиняется логике сюжетной драматургии и не создает самостоятельной музыкальной формы. Поэтому композиционная целостность возникает на пересечении музыкальных и немзыкальных факторов и является результатом их совместного действия.

В «Отмеченных» поначалу кажется, что автор не озабочен вопросами концентрации художественного целого, что его целью является воспроизведение беспорядочной, хаотичной в своих «алеаторических» проявлениях реальной картины, представшей в его воображении.

Вспоминается утверждение Шрекера: «я пишу без плана...». Однако план все же существует. Драматургическая ткань постепенно редуцируется: сначала исчезает фоновый пласт, затем – внешне-

событийный, и в 20-й сцене драматургия фактически становится монолинейно-психологической. Свертывание сюжетного пространства, снятие верхних, описательных, слоев, все более глубокое погружение во внутренний слой действия сообщает драматургии центростремительную тенденцию. Та же тенденция управляет движением музыкального материала: интонационный сюжет на протяжении III д. прокладывает себе путь от фонового тематизма (вакханалия, ноктюрн, интермедии) к основным лейтмотивам и далее к *Sehnsuchts*-комплексу – тематическому ядру оперы. Сквозной «каркас», пронизывающий все 20 сцен III акта, стягивает его в единую композиционную форму.

Останавливает на себе внимание необычная разветвленность фонового пласта. Картины праздника, мимолетные портреты персонажей из «массовки» выполняют, конечно же, и традиционную оперную функцию, контрастно оттеняя и обостряя показ основных событий и образов драмы. Однако фон у Шрекера приобретает автономное и даже самодовлеющее значение. Он настолько самодостаточен и интересен, настолько богат деталями, что временами едва ли не заслоняет основное действие. Поэтому не случайно в переплетении линий рельефа и фона возникают отношения, подобные функциональной переменности: то одна, то другая линия попеременно становится ведущей, побочные же голоса либо паузируют, либо сопровождают основное действие в виде своеобразных «подголосков» или «вторгающихся контрапунктов» (сцены-интермедии).

Фоновые сцены «Отмеченных» анти-натуралистичны. Они (как, впрочем, и сцены венецианского акта «Дальнего звона») орнаментальны и декоративны. Их пестрые по колориту, извилисто-прихотливые линии складываются в нарядно-праздничные узоры, обволакивающие центральные драматические эпизоды оперы, подобно тому как «опалово-мерцающие» звучности побочных голосов оркестровой фактуры обволакивают и погружают в себя тему-линию. Существенной

оказывается и внутренняя, символическая связь между рельефным и фоновым пластами драматургии – удвоение и символистское толкование событий драмы в фоновом слое действия (сцена Юноши и Девушки в «Отмеченных», Баллада о пылающей короне в «Дальнем звоне»). Добавим к этому смешение языковых и жанровых моделей, характерную стилевую амальгаму, игру смысловыми аллюзиями на пересечении тенденций разных художественных эпох и стилей, трактовку эротики, амбивалентность образов – и мы получим узнаваемую картину модерна, ярчайшим музыкальным образцом которого являются «Отмеченные».

Как нельзя лучше соответствует художественным представлениям модерна трактовка женского образа, природа воплощенного в нем – манящего и губительного – эротического начала. Допустимы (несмотря на всю условность) и непосредственные иконографические сопоставления. Карлотта и по сути своей, и по приемам создания образа напоминает героиню Густава Климта. Особенно яркое впечатление «узнавания» возникает при сопоставлении двух живописных изображений Адели Блох-Бауэр – в облике Юдифи (на ранней картине «Юдифь I», 1901) и на знаменитом портрете 1907 года. Обе картины, излучающие всепоглощающую чувственную силу, отмечены характерным для Климта смешением архаики и модернизма: библейской героине приданы черты современницы художника; в портрете почти все живописное пространство (подробно выписаны только лицо и руки) заполнено красочным серебряно-золотым орнаментальным фоном, напоминающим византийские мозаики VI века н.э., которыми, как пишет Н. Харрис [152, 56], восхищался Климт.

Портрет 1907 года, наряду с «Поцелуем», является кульминацией так называемого «золотого» периода в творчестве художника. Одна из основных стиливых черт этого периода – увлечение декоративным геометрическим орнаментом, который, покрывая значительную часть картины, почти поглощает человеческие фигуры. Вновь возникает

живейшая ассоциация. — уже на уровне приема, композиционной техники. Не таково ли взаимоотношение рельефа и фона в драматургии и, особенно, в оркестровом письме Шрекера? И даже остринатные приемы, повторность мелких структурных единиц в фоновом слое оркестровой фактуры могут составить известную параллель идее живописного геометрического декора. Таким образом, при сопоставлении творчества этих двух художников в контексте искусства модерна речь может идти не только об общих корнях мирозерцания, о родственных чертах в умонастроении, в ощущении «духа времени», но даже о соответствиях в области стилеобразующих факторов.

Если обратиться вновь к основным мотивам живописи Карлотты — изображению рук — то можно наметить еще одну любопытную параллель. Описания этих изображений из монолога Карлотты во II действии («тонкие, с нежными голубыми венами, грубые, костлявые мужские кулаки, руки, с ногтями как когти в цветущей плоти, умоляющие и угрожающие, тесно сплетенные») кажутся комментариями к некоторым картинам Климта: узловатые, с выступающими венами руки старухи на картине «Три возраста женщины» (1905), руки Юдифи, напоминающие когти хищной птицы, на поздней картине «Юдифь II» (1909), тесно сплетенные руки Адели Блох-Бауэр.

Но, безусловно, одна из наиболее ярких примет модерна в «Отмеченных» — это образ Элизиума. Эстетизированный предметный мир острова-сада, его мифологизированное, театрализованное пространство являются выражением идеи *Gesamtkunstwerk* модерна — концепции панэстетизма, универсального синтеза, преобразования жизни по законам искусства и красоты. Более того, это единственная в музыкальном наследии модерна «полнометражная» модель *Gesamtkunstwerk*¹³⁶. Поэтому не будет преувеличением утверждать, что

¹³⁶ Уже отмечалось, что первоначальное воплощение Шрекером этой модели (равно как и образа «острова радости») можно найти во II д. «Дальнего звона». Однако

«Отмеченные» Франца Шрекера являются не просто ярким образцом, но своего рода энциклопедией модерна в музыкальном искусстве.

«Иррелое»

Замысел «Иррелое» своим возникновением обязан любопытному фонетическому феномену, о чем рассказывают все биографы Шрекера. Как-то раз, в одной из своих поездок по железной дороге композитор был разбужен громким возгласом проводника, объявлявшего очередную остановку: «Иррло!». Выглянув в окно, Шрекер понял, что не ослышался, маленькая железнодорожная станция действительно называлась «Irrloh». Удивительное название пробудило фантазию, и спустя несколько дней либретто было готово. При этом буквальное значение слова (от *die Lohe* – пламя и *irren* – блуждать, но также *irre* – помешанный, безумный) оказалось лишь внешним поводом, побудительным толчком (хотя мотивы огня и безумия играют важную и многоплановую роль в содержании оперы, а словосочетание «безумный огонь» не раз обыгрывается в тексте либретто)¹³⁷. Судя по всему, композитор был заворочен именно звуковым образом слова. Косвенным подтверждением может служить следующий факт. *Irrloh* у Шрекера превратилось в более артикулированное *Irrelohe* (так называются замок и небольшое местечко возле него, где разворачиваются основные события оперы), однако вариант, близкий исходному, все же попадает в текст либретто, причем композитор маркирует им кульминацию. Момент катастрофической развязки – смерть одного из героев, гибель замка Иррелое, охваченного пламенем – отмечен зловещей репликой поджигателя Кристобальда: «Irreloh brennt! Irreloh brennt!»,

там сама идея *Gesamtkunstwerk* дана в гротескном преломлении в связи с местом действия – домом свиданий «La casa di maschere».

¹³⁷ Ориентируясь на буквальный смысл, название оперы иногда переводят как «Блуждающий огонь» [см., например: 169, 590], что никак не отвечает ее содержанию.

произносимой (согласно авторской ремарке) на *ff* «с жутким, властным, демоническим выражением». Дополнительно подчеркивая этот момент, требуя особой окраски и силы звука, Шрекер снабжает реплику указанием для режиссера: «Эти четыре такта могут быть спеты в кулисах через рупор».

Сюжет вновь изобилует реминисценциями мотивов романтического искусства: русалка, полюбившая человека; связанное с этим родовое проклятье, тяготеющее над обитателями замка; любовное соперничество братьев; «гофманианская» фигура музыканта-поджигателя; объятый пламенем замок (еще одна модернистская модификация пожара Валгаллы); черты Азучены в облике героини, старой Лолы.

В отличие от «Дального звона» и «Кладоискателя», в «Иррелое» выдержано единство места и времени; событийный план последователен, а фабула выстроена прочно, отчего либретто больше, чем в любом предшествующем сочинении Шрекера, напоминает самостоятельную драматическую пьесу. В опере есть налет «местного колорита», бытовые персонажи, развернутые хоровые эпизоды, большая танцевальная сюита в сцене свадьбы. Все это заставляет вспомнить о различных традициях оперного искусства XIX века. Вместе с тем, как обычно бывает у Шрекера, авантюрно-фантастический сюжет обрастает множественными смыслами *«таинственно-душевного»*, поступками героев движет инстинкт, а основные события совершаются в сфере подсознательного. И, пожалуй, ни в одной из предшествующих опер Шрекера (кроме, быть может, «Игрушки») эта сфера не была столь агрессивной и болезненно деформированной в своих проявлениях.

Действие оперы происходит в XVIII веке. Главные действующие лица – старая Лола, хозяйка трактира, ее сын Петер, угрюмый молодой человек, его невеста Ева, дочь Лесничего, Генрих, граф фон Иррелое, свадебный музыкант Кристобальд.

С самого начала действие окружено атмосферой мрачной тайны, связанной с замком, с родом Иррелое, с рождением Петера. Несчастливая любовь русалки и человека, давнего предка нынешнего графа, столкнула две стихии – воду и огонь. В борьбе победил огонь, и с тех пор дикий и буйный род Иррелое проклят. Все обитатели замка умирают молодыми, сжигая себя страстями: «огненные знаки у них на лбу, пламя пожирает их сердце и мозг, и никто из них не славит творца». Не таков граф Генрих – тихий, одинокий затворник, книжный человек. Но огонь еще не погас, родовое проклятье настигнет и его. Все это Лола рассказывает своему сыну, но на вопрос о том, кто его отец, отвечает: «Завтра, завтра, бедное дитя, дай мне еще одну ночь! Завтра ты все узнаешь».

Петер хочет знать правду, чтобы убедиться в том, что он достоин Евы, девушки, которую он любит с детских лет. Тайна его рождения открывается в рассказе Кристобальда. Старый, диковинного вида человечек в шляпе с пером и со скрипкой под мышкой когда-то давно уже бывал здесь, играл на свадьбе графа, отца Генриха. Тогда, во время традиционного свадебного танца жителей местечка, жених потерял рассудок. Кровь ударила ему в голову, волосы охватило пламя. Оставив невесту, он бросился на прекрасную рыжекудрую девушку из толпы, схватил ее и исчез вместе с ней. Девушку звали Лола, и была она возлюбленной Кристобальда. Теперь Петер знает, что в его жилах течет кровь проклятого рода Иррелое.

Неожиданная фраза Кристобальда «Здесь скоро будет свадьба» словно бы поворачивает вспять развитие действия. Воспоминания о событиях тридцатилетней давности оживают в диалогах персонажей. Множатся знаки, предвещающие беду. То здесь, то там возникают пожары – все так, как и 30 лет назад. В местечке появляется странное трио. Это музыканты-поджигатели Фюнкхен (с кларнетом), Штральбуш

(с валторной) и Ратцекаль (с контрабасом)¹³⁸. Они мечтают поджечь весь мир, но и замок Иррелое для них – лакомый кусочек. Троица ждет только своего предводителя Кристобальда.

Ева слышит разговор трех друзей-поджигателей. Ее, как и всех жителей местечка, страшит старинная легенда, но, повстречав однажды в лесу возле замка молодого графа, она не может противиться неодолимому влечению к нему. Она бежит в замок, чтобы предупредить Генриха об опасности. Сцена свидания Генриха и Евы весьма прихотлива по психологическому рисунку. Натуралистические эпизоды, полные брутальных деталей в изображении любовного порыва, сменяются эпизодами «высоких» отношений. После признания Евы («хочу тебе принадлежать, быть твоей душой и телом, хочу избавить тебя от твоей безумной тоски») Генрих «бросается на нее с диким пылом», «яростно сжимает ее в объятиях», но внезапно отстраняется: «Нет, не так, я хочу... нужно взять себя в руки... ревуший зверь... я хочу его победить... это ужасное проклятье... Ты для меня священна... Будь моей женой, Ева, моей любимой женой».

Картина свадьбы Генриха и Евы выписана с большим размахом. Сама церемония лишь частично (в своей финальной фазе) включена в сценическое действие, но музыка свадьбы (хорал, орган, фанфары) звучит постоянно на протяжении почти целого акта, как фон для основных событий. Ряд центральных эпизодов связан с Петером. Отчаявшись вернуть любовь Евы, не в силах справиться с собой, боясь того, что он может совершить, Петер просит мать закрыть его в доме: «Теперь свяжи меня крепко, веревкой вчетверо, привяжи к столбу, кровати или двери! Привяжи меня, мать, чтобы я не убежал!». В момент кульминации празднества, в разгаре общего танца, возглавляемого новобрачными, Петер вырывается из дома и бросается на Генриха.

¹³⁸ Все имена – «говорящие»: Fünkchen – искорка, Strahlbusch – лучистый куст, Ratzekahl – плешивый.

После недолгой борьбы он падает мертвым. Почти одновременно раздаются крик Лолы «Нет! Это твой брат!» и торжествующий возглас Кристобальда «Иррело горит!». Генрих в отчаянии опускается на землю: всегда «хотевший только хорошего», он обагрил руки кровью. Но смерть Петера и гибель замка Иррелое оказываются звеньями единой цепи событий, ведущей к искупительной жертве, и катастрофа оборачивается спасением. Замок догорает, отблески пламени растворяются в свете утренней зари. Генрих свободен и рука об руку с Евой устремляется навстречу новой жизни.

В стилевой палитре «Иррелое» вновь, как и в предшествующих операх Шрекера, смешиваются резко контрастные краски, но сам их выбор дает несколько иную, чем прежде, гамму оттенков. Так, эпизод схватки Петера и Генриха представляет собой сцену с характерным веристским акцентом, однако разыгрывается она в романтических декорациях: старинный род, феодальный замок, один из соперников – аристократ; однако схватка – не дуэль, не благородный поединок, а вульгарная драка, в которой безоружный граф, обороняясь, вынужден задушить противника голыми руками. Весьма примечательны здесь и текст (Петер: «Это моя женщина!»), и авторские ремарки, определяющие рисунок сценического движения («Лесник, мельник, писец хотят скрутить Петера, чтобы унести его...»). «Он вырывается с невиданной силой и бросается на Еву». «Генрих бросается на Петера...»). Любопытно, однако, что этот эпизод по своему темпу, близкому реальному времени, по характеру выразительных приемов вызывает наиболее яркие ассоциации с финальной сценой «Плаща» Пуччини, а не с «классическими» образцами оперного веризма – «Сельской честью», «Паяцами» (несмотря на все веристские «атрибуты», вплоть до крика в момент убийства, а также на имя одной из героинь – Лола, возможно внушенное оперой Масканьи).

Чрезвычайным своеобразием отличаются колоритные фигуры музыкантов-поджигателей. Образ Кристобальда, их предводителя, «проявляется» постепенно. Поначалу в его обрисовке преобладает таинственно-гротескное начало, затем, по мере развития действия, проступают психологически достоверные мотивы – лирика, жажда мести. Но постепенно образ укрупняется, становится все более загадочным и зловещим и, наконец, приобретает демонические черты¹³⁹.

Трио свадебных музыкантов словно бы сошло в «Иррелое» с подмостков старинного венского фарса. Эти злодеи-весельчаки, грубовато-карикатурное воплощение площадного веселья, обрисованы немногими, но броскими штрихами. Как уже не раз отмечалось, способность создавать острохарактерные образы определилась с первых шагов Шрекера-драматурга. Мы видели, что фигуры подобного плана обычно возникают у него на периферии событий, в побочных сюжетных линиях, в отдельных эпизодах (вспомним хотя бы сценки обывателей на празднестве в Элизиуме в «Отмеченных» или разговор двух старых дев в «Кладоискателе»). Здесь же, в «Иррелое», они вписаны в основную интригу. В эволюции Шрекера, начиная с «Отмеченных», зона действия гротескно-комедийной сферы все более расширяется. Кульминацией этого процесса станет «Гентский кузнец», настоящая «народная комедия». По-видимому, есть определенные резоны в том, что некоторые исследователи подчеркивают глубинные связи творчества Шрекера с традициями венского зингшпиля и называют композитора наследником знаменитых австрийских комедиографов Ф. Раймунда и И. Нестроя¹⁴⁰.

¹³⁹ Отметим, что партию Кристобальда, согласно ремарке Шрекера, должен исполнять «по возможности, героический тенор».

¹⁴⁰ См., например: «этот поэт эксцентричной сенсации, этот заклинатель распутных видений и эротического экстаза был также, а возможно и прежде всего, в первоначальной основе своего существа фантастом и рассказчиком, связанным с неутомимой творческой энергией австрийского народного театра, которая проявляла себя в сказочной опере в манере “Волшебной флейты”, в блиставших тогда “комедиях фей” Раймунда и сатирических произведениях Нестроя, а теперь

Скрепляющим началом в этом коллаже разноплановых средств служит все же образно-смысловая «идиома» модерна. В данной сфере Шрекеру не удалось избежать самоповторов. Довольно много пересечений наблюдается между «Иррелое» и «Игрушкой» (пылающий замок в финале, сцена празднества), «Иррелое» и «Отмеченными» (сцена в ателье Карлотты – сцена Евы и Генриха).

Но в трактовку главной темы модерна – темы Эроса – «Иррелое» вносит новые оттенки. Ее персонификация, окрашенная мифологизированным мотивом «родового проклятья», здесь связана преимущественно с мужскими, а не с женскими образами. При этом «эротическое» не обременено художественным комплексом модерна; оно утрачивает амбивалентность и трактуется как грубый инстинкт, неуправляемая сила, разрушающая человека. *Das Tier* (зверь) – одно из ключевых слов в лексике либретто. Особенно показателен в этом плане следующий диалог перед схваткой соперников:

Генрих: «Чего хочет этот человек?»

Петер: «Больше не человек, ... больше не человек...»

«Иррелое», может быть, более чем какая-либо другая опера Шрекера, показывает, насколько сильное воздействие оказала на него теория Вейнингера. Однако в своих произведениях композитор с течением времени все дальше уходит от вейнингеровских представлений о психологии, метафизике и взаимоотношениях полов. Это касается и общей концепции его музыкальных драм, и способа построения образов, в особенности, образа женщины. Обе героини оперы далеки от типажа *la femme fatale*. Их характеристики развернуты в другом измерении: в Лоле подчеркиваются материнские черты, в Еве – лирико-психологическое начало. Ева – ключевой образ «Иррелое» и почти единственный

на широкой сцене музыкальной драмы меряется силами с проблематикой нового века. Здесь лежат корни творчества Шрекера, которое, при всей преданности времени, при всей психологической утонченности и сложности, при всей склонности к мистике и мечте остается, прежде всего, вновь и вновь первозданным, сильным, полным жизни театром» [269, 61].

(помимо Петера) интенсивно развивающийся характер, при этом новый и необычный для Шрекера. Пылкая, страстная, готовая к жертве ради любви, она достаточно сложна в своих проявлениях, но внутренне непротиворечива. Именно ее поступки, вызывая ответную реакцию героев, направляют действие к развязке – первому *happy end* в оперном творчестве Шрекера. Ева могла бы претендовать на роль «идеальной» героини не только в системе шрекеровской эстетики, но и в рамках широкой романтической оперной традиции¹⁴¹.

«*Aus dumpfer Sucht zu lichter Glut*» («Из глухой страсти к светлому жару») – эта стихотворная строчка Рихарда Демеля служит эпиграфом к опере Шрекера. Стихотворение Демеля «Бастард», из которого она заимствована (сборник «*Aber die Liebe*» – «Но любовь», 1893), и по эмоциональному накалу, и по сюжету (союз тьмы и света, дитя женщины-вампира и солнечного Аполлона) близко к «Иррелое». Строка «*Aus dumpfer Sucht zu lichter Glut*» обрамляет стихотворение, приобретая значение своеобразного лейтмотива.

С близким явлением встречаемся в либретто оперы. Смысл эпиграфа, выражающего ее центральную идею, неоднократно «расшифровывается» в тексте (см., например, Кристоальд: «Только огнем можно достичь мира. Огонь должен пожрать то, что породило пламя» – II д., сц. 5). Особенно выразителен в этом отношении дуэт Евы и Генриха, завершающий оперу: «Я вижу открытыми золотые врата. Оттуда нам подает знак мир, там улыбается освобождение! Из пепла и крови, из пылающего пламени там поднимается чистый свет: победа любви над диким жаром! Блаженное пламя из ночи и ужаса! Теперь придет то, что может придти, в нас солнце, для нас настает день!».

Путь «от женщины к миру», путь «к миру» через любовь – один из мотивов экспрессионистской поэтики, и Х. Майер не случайно называет

¹⁴¹ Может быть, как раз поэтому именно «Иррелое» Шрекер выбрал для посвящения «любимой жене Марии» (Мария Шрекер – известная певица, исполнявшая ряд заглавных партий в операх своего супруга).

литературный текст этого дуэта «прощальным песнопением экспрессионистской драматургии» [260, 31]. Действительно, символика очищающего огня, гибели старого и рождения нового мира, нового человека и новой человечности – все это мотивы, связывающие «Иррелое» с идеями литературного экспрессионизма, который переживал свой последний взлет в 1918-1923 годах (примерно в тот же период, с 1919 по 1922, Шрекер работал над своей оперой).

М. Бжоска, прибегая к метафоре «взрыв в саду» (К. Шорске) для обозначения кризиса модерна, симптомы которого он различает в творчестве Шрекера, говорит о «вторжении экспрессионистской воли в декоративные сферы югендстиля» уже в связи с ранним музыкально-сценическим опытом композитора – пантомимой «День рождения инфанты» [см.: 28, 111–112]. «Предчувствие» экспрессионизма, как неоднократно отмечалось, дает о себе знать во многих произведениях Шрекера, но представляется, что определение «кризис модерна» в этом плане более всего справедливо именно по отношению к «Иррелое» и, прежде всего, к литературной стороне оперы. «Экспрессионистская воля» здесь заявляет о себе и в своеобразной конструкции драмы, где ряд персонажей – всего лишь персонификация идей, и в символике финала, и в лексическом строе либретто, антидекоративном, жестком, почти целиком лишенном словесных арабесок. «Кризис», однако, не приводит к рождению нового художественного языка. Это всего лишь попытка обновления, поиск новых идей.

Новые черты ощутимы и в музыке «Иррелое» – в интонационной атмосфере, гармонии, приемах драматургии. Но в этой области особенно заметна связь с традицией: новые элементы включены в привычный для Шрекера музыкально-стилистический контекст и порой «растворяются» в нем.

Основой музыкальной драматургии в «Иррелое» являются развернутые диалогические сцены. Это обусловлено конструкцией

драмы, насыщенностью ее событийного ряда. В диалогах дается экспозиция практически всех действующих лиц и (за редким исключением) их сольные характеристики, замещающие «выходные арии». В рамках диалогических сцен возникают баллада Лолы о судьбе рода Иррелое и родовом проклятье (I д., сц. 1), ариозо Петера о любви к Еве (I д., сц. 1), рассказ Кристоальда о событиях 30-летней давности, о свадьбе старого графа и похищении Лолы (I д., сц. 2). В результате диалоги оказываются как зоной активного сюжетного развития, так и сферой движения индивидуальных образов. Прием, естественно, не нов. Он коренится в оперной традиции, является одним из излюбленных в творчестве самого Шрекера. Другое дело, что «Иррелое» демонстрирует почти абсолютное предпочтение диалогической формы, и действие оперы разворачивается как непрерывная цепь диалогов¹⁴².

Диалогические сцены разнообразны по строению и драматургической функции. Так, диалоги второстепенных персонажей (Пастор, Мельник, Лесничий и др.) призваны оттенить атмосферу драмы (в тексте идет речь о таинственных предзнаменованиях, предчувствиях и слухах, распространяющихся в деревне). Краткие, однотипно построенные фоновые сценки, речитативные по складу вокальных партий, вписаны в тематический сюжет благодаря проведению в оркестре лейтмотивов, но музыка в них «отступает» перед ситуацией. Это своеобразная альтернатива «реальномуговору» «Дальнего звона» и будущим разговорным диалогам «Христофора». Отличаются они и от сценок – «стоп-кадров» «Отмеченных» и «Кладоискателя», так как в них не стоит задача создания запоминающихся образов.

Напротив, диалоги ведущих действующих лиц отмечены яркой индивидуализацией как характеристик, так и композиционно-драматургического профиля. По своему обыкновению Шрекер свободно

¹⁴² И вновь вспоминается опера XIX в. и, в частности, любимый Шрекером Верди. В одном из его писем читаем: «я задумал “Риголетто” без арий, без финалов, с нескончаемой цепью дуэтов, считая, что так и надо. Это мое убеждение» [36, 61].

компонует внутри оперной формы остро современные, «экстремальные» средства и элементы, восходящие к традиции.

Большая сцена Евы и Генриха (II д., сц. 8) завершается традиционным для оперы «дуэтом согласия», при этом изложенном в виде канона в вокальных партиях.

Реплики Кристоальда в диалогах нередко разрастаются до масштабов самостоятельной формы, тяготеющей к структурной автономии: в сцене Кристоальда и Петера (I д., сц. 3) это большой, свободно построенный монолог; в диалоге Кристоальда и Лолы (II д., сц. 5) это развернутое ариозо в трехчастной репризной форме с контрастной серединой (сдержанной лирике крайних разделов, где речь идет об утраченной любви, чувстве вины и гнетущих воспоминаниях, противопоставит взрыв эмоций в середине, основанной на мотивах Кристоальда-поджигателя). Эти ариозные «включения» компенсируют отсутствие в партии Кристоальда самостоятельной сольной характеристики и способствуют постепенному росту его образа.

Диалоги с участием Петера отличаются особым, «нервным» ритмом, мгновенной сменой эмоций. Петер, подобно Кристоальду, охарактеризован только в диалогических сценах. Особенностью его партии является почти полное отсутствие широких, законченных фрагментов ариозного плана. Его речь импульсивна, прерывиста, наполнена интонационными и динамическими «эксцессами» – крик, сдавленный шепот, *glissando* в условно нотированном диапазоне. После уже упоминавшегося диалога с Кристоальдом (Петеру открывается тайна его рождения!) он начинает изъясняться бессвязными фразами, междометиями, словно бы в помрачении воспроизводит слова старого музыканта¹⁴³. Развитие его образа продвигается толчками –

¹⁴³ Особенно любопытен следующий диалог из сцены Евы и Петера (I д., сц.5):
Ева [рассказывает о неожиданной встрече с Генрихом]: Но сегодня, в лесу, он оказался прямо передо мной...

экспрессионистски сжатая психограмма импульсов, посылаемых подсознанием.

Автономными сольными характеристиками в «Иррелое» наделены три персонажа – старая Лола, Ева, Генрих.

Песня Лолы «Была я когда-то красива, была я когда-то молода» – еще один, после колыбельной Эльс из «Кладоискателя», пример стилизованной *Volkslied* в творчестве Шрекера. Рельефная вокальная мелодика, прозрачная гомофонная фактура сопровождения, «безоблачная» диатоника *F-dur*, подчеркнутая тоническим или тонико-доминантовым органным пунктом, – все эти черты первого экспозиционного построения песни способствуют созданию ясного, запоминающегося музыкального образа. «Фольклорное» в развитии формы осложняется неквадратностью синтаксических элементов и общей структуры, вторжением лейтмотивов и свободным модуляционным планом (*F-A-es-e-d-A-F*), но это не разрушает первоначального образа, и он сохраняет устойчивость на протяжении всего действия. Песня Лолы впервые звучит в самом начале I акта, при еще закрытом занавесе, а затем дважды проводится в опере, приобретая значение темы-напоминания. По своему языку, материалу и принципам его развертывания она контрастна интонационному окружению, и ее проведения всякий раз демонстрируют характерную шрекеровскую технику коллажа.

Сольные характеристики главных героев, Евы (II д., сц. 4) и Генриха (II д., сц. 7), включены в основное тематическое русло оперы и оказываются одним из этапов развития ее лейтмотивного материала. Между ними существуют и свои внутренние связи. Оба эпизода представляют собой монологи-исповеди, драматургически выделенные в

Петер (со странным выражением): И бросился на тебя, в клочья разорвал на тебе одежду, швырнул тебя на землю... [Здесь дословно повторяется музыкальная фраза Кристоальда из предшествующей сцены с Петером – Н.Д.].

Ева (испуганно отступая): Петер, Петер, ты сошел с ума?

Петер (с издевкой): Еще нет, еще нет! Но это придет, придет!

действии в качестве вершинных лирико-драматических кульминаций. Близки тематизм монологов (вплоть до интонационных арок) и их формальное строение: в свободном потоке сквозного развития в каждом из них явственно проступает композиционный контур старой оперной «сцены» – вступительный речитатив и ария.

К типу сольной характеристики парадоксальным образом приближается групповой портрет весельчаков-поджигателей (II д., сц. 3). Музыканты по очереди выступают со своими «строфами», затем голоса сливаются в общем ансамбле. Эта песенная форма являет собой характерный для Шрекера пример виртуозной стилизации. Ее материал, распределенный по отдельным фразам между тремя вокальными партиями (тенор, баритон и бас), неожиданно складывается в законченную, обладающую цельностью строфическую структуру. При этом мелодический рисунок в вокальных партиях нигде не повторяется, меняется также и фактура сопровождения, и гармонический план. Ощущение строфики возникает в результате действия нескольких факторов. Каждая строка стихотворного рифмованного текста «уложена» в четырехтактовое построение с остинатным ритмом и фактурой; стихотворной рифме отвечает «рифма» интервальная (нисходящая б.6 в конце первой строчки – восходящая м.3 во второй, восходящая ув.4 в третьей – нисходящая ум.5 и так далее). Иллюзия традиционной куплетной формы сохраняется и, несмотря на противоречащие ее идее гармонические условия, – ладовую и тональную неопределенность, резкие диссонансы, отсутствие кадансирования (но, надо отметить, что начало каждой строки «куплета» всегда подчеркнуто консонансом – трезвучием или унисоном). Перед нами имитация, ретро-форма модерна, каких немало в предшествующих операх Шрекера.

Заслуживает отдельного упоминания еще один подобный эпизод. Речь идет о хорале, сопровождающем свадебную церемонию (III д., сц. 7–9). Он звучит из-за сцены (из церкви, согласно ремарке), и в момент

его появления сценическое действие останавливается. Сцена остается пустой на протяжении первых четырех строф хора. Сценическая игра возобновляется только с появлением поджигателей (на звучание хора накладывается контрастный музыкально-драматургический пласт). Как видим, возникающий здесь способ сопряжения музыкального и сценического уровней драматургии характерен для Шрекера (вспомним хотя бы ноктюрн из «Отмеченных»), и хорал является типичным примером «закадровой музыки». Сопрягая разные драматургические планы, композитор стремится к их максимальной контрастности, и, возможно, именно поэтому хорал (в первые моменты звучания) воспринимается как подлинный напев, как некая «цитата» (попутно отметим, что в творчестве Шрекера еще не было примеров столь протяженной коллажной «вклейки»).

Модель (а в этом качестве здесь выступает баховский «общинный» тип обработки) воспроизводится в деталях: хоральная фактура, мелодическая подвижность всех голосов при доминировании верхнего голоса, тональная гармония, замена в кадансах минорной тоники на мажорную, «ферматы» в конце фраз (их функцию выполняют вытянутые целые ноты). Для большей достоверности звучания привлечены голоса мальчиков и партия органа (оркестр умолкает и вступает вновь только в сцене выхода поджигателей). Тем не менее, хорал в «Иреллое» (в соответствии с канонами модерна) – это не буквальное воспроизведение модели, а ее трансформация: неквадратные фразы, подвижное, четырех–восьмиголосное сложение фактуры, интенсивное модуляционное развитие (уже в третьей фразе хора звучит модуляция из *A-dur* в *cis-moll/Cis-dur* при исходной тональности *F-dur*).

Диалогическая структура драмы приближает «Иреллое» к разновидности оперы-пьесы, в которой почти отсутствуют лирические отступления, в которой персонажи проявляют себя в активных, действенных сценических ситуациях. Это, однако, не приводит к отказу

от символики, к прямому, плоскостному изображению событий. Мышление символами – одна из прерогатив художника модерна, и Шрекер здесь остается верным себе. Символика «оседает» в тексте либретто, направляет развитие образов и сюжетных линий, но в «Иррелое», возможно, больше, чем в какой-либо другой опере Шрекера, смещен центр тяжести, и основная символическая нагрузка падает на долю музыки. Быть может, именно этим определяется та особая роль, которую приобретают в опере оркестровые эпизоды. К ним принадлежат три Вступления к актам (два из них – к первому и к третьему – отмечены обозначением *Vorspiel*), несколько развернутых интермедий, обычно не выделяемых в самостоятельную структурную единицу, а примыкающих к композиции вокальной сцены, целый ряд мелких (чуть более 10-12 тактов), но драматургически значимых построений. Как видим, оркестровые эпизоды различны по масштабам и наделены разными функциями.

Два *Vorspiel*'я посредством лейтмотивов намечают основные (для каждого из актов) линии тематического сюжета, предвосхищая ту символическую связь событий, которая будет развернута в ходе дальнейшего действия. Вступление ко II акту носит таинственно-пейзажный характер, предваряющий атмосферу открывающих акт фоновых сцен. Пейзажные зарисовки, то жанровые, то окрашенные мистическим настроением, встречаются и в других оркестровых эпизодах (как, например, призрачное видение замка в 4-й сцене I акта или фантастическая картина пожара Иррелое в 11-й сцене III акта – с проведением ведущих лейтмотивов, с темой «огня», извилистыми очертаниями напоминающей мотивы вагнеровского Логе, с мощным хоралом меди, вызывающим ассоциации с *Dies irae*). Некоторые симфонические эпизоды связывают между собой соседние сцены, переводя тематическое развитие в новый сюжетно-образный план. Такова большая интермедия между 1-й и 2-й картинами II действия:

начинаясь в русле тематизма предшествующей сцены (Кристобальд и Лола), она включает и экспозицию новой лирической темы, которая далее будет развиваться в монологе Генриха. Значение этой интермедии, впрочем, не исчерпывается функцией связки; вбирая в себя главные лейтмотивы, формируя новые темы и продвигая далеко вперед (вплоть до свадебных мотивов и сцены безумия Петера) цепь символических элементов, она оказывается одной из центральных кульминаций в драматургии «Иррелое».

Но, пожалуй, наибольший интерес вызывают краткие оркестровые фрагменты, представляющие собой «послесловие», комментарий к предшествующему действию. Иногда такой комментарий структурно обособляется, заполняя собой целую сцену. Так, 6-я (последняя) сцена I акта представляет Петера, только что, после решающего объяснения, расставшегося с Евой. Ощущая на себе груз «родового проклятья», предвидя свою судьбу, он произносит единственную фразу: «Это конец. Теперь мне не осталось больше ничего, кроме смерти». Однотонная, бескрасочная (на *p* и *pp*) реплика-*secco* не занимает и двух тактов. Оркестровый же материал этой краткой четырнадцатитактовой сцены представляет собой извлечение из музыки Кристобальда (включая и такой характерный «опознавательный знак» персонажа, как призрачный звон – октавы челесты в высоком регистре). В контрапункте вокальной и оркестровой партий звучат «голоса подсознания», подобные тем, о которых сам композитор говорил в связи с «Кладоискателем».

Символический план действия в «Иррелое», как и в предшествующих операх Шрекера, проецируется на интонационные взаимоотношения лейтмотивов.

Сказанное можно проиллюстрировать на примере группы тем, связанных с идеей «родового проклятья». Все они объединены вариантным подобием ритмо-мелодических оборотов. «Порождающей моделью» служит тема «замка Иррелое», звучанием которой

открывается опера (Пример 49 а, б в). С ней связаны тема «безумия» (Пример 50) и тема «проклятого рода» (Пример 51), которой, в свою очередь, близка тема «тайны Иррелое», формирующаяся в балладе Лолы (Пример 52). Завершает ряд тема «свадьбы» (Пример 53 а)¹⁴⁴. Лейтмотивы этой группы меняют свою эмоциональную окраску, проводятся то комплексно, в близком первоначальному фактурно-гармоническом облике, то в виде мелодической линии, но всегда остаются узнаваемыми, «твердыми» элементами оркестровой фактуры. Качество это подчеркивается также и тем, что проведения лейтмотивов часто образуют характерный драматургический акцент.

Лирические темы оперы также обнаруживают черты общности. Здесь она проявляется в характерной для Шрекера «типологической» форме, отражаясь не в интонационных связях, вариантном сходстве отдельных оборотов, а в типе мелодической графики (плавно-закругленное, часто поступенное движение), элементах рисунка (Примеры 54 а, б – темы Евы; в, г – темы Генриха; д – тема дуэта). Проведения тем этой группы, мелодически индивидуализированных, несмотря на однотипность контуров, всякий раз отчетливо выделяются в музыкальной ткани, образуя ее рельефный план (*Hauptstimme*).

Темообразование и тематическая работа в «Иррелое», оставаясь в рамках прежней манеры письма композитора, демонстрируют некоторые новые качества. Тематический материал оперы словно бы стремится воскресить в своей «памяти» отдельные «классические» нормы. Фигуративный тематизм сохраняет свои позиции, встречаются и чисто колористические, «сонорные» темы (в характеристике Кристобальда, в «пейзажных» эпизодах), но в целом, в

¹⁴⁴ Впервые мотив свадьбы звучит в оркестровом Вступлении к опере, словесный текст он обретает позже. Крайне любопытно, что Шрекер снабжает его первое проведение следующим примечанием (в нем он приводит текст реплики Кристобальда из 2-й сцены оперы): «Мотив валторн означает: “Здесь скоро будет свадьба!”» (Пример 53 б).

полимелодической вокально–оркестровой фактуре более отчетливо проявляются соотношения рельефа и фона, и тема уже не воспринимается как «контрапункт к собственному сопровождению» (Т.Адорно). Мелодика становится менее «извилистой», приобретает ритмическую и структурную плотность. Нечто подобное можно отметить и в гармоническом языке. В «Иррелое» Шрекер продолжает свои эксперименты по внедрению в функционально неопределенную, насыщенную «эмансипированными диссонансами» гармоническую ткань элементов «гармонии XIX века». Здесь, однако, не идет речь о дифференциации стилистических пластов, которая отмечалась в «Кладоискателе». Островки гармонической функциональности, консонантности, диатоники возникают неожиданно, чаще всего в замыкающих фазах формы, образуя внезапные «правильные кадансы».

Огромный оркестр, красочный и мощный, с большим набором ударных, с гитарой, мандолиной, *sembalo*, с непременными арфами и челестой, с перепадами звучности от *pppp* до *fff*, трактован в прежней манере. Шрекер не дифференцирует тембровые пласты, понимая оркестр как единый звуковой организм (хотя в характеристике Крестобальда и поджигателей «тематизируется» особый тембровый комплекс, в котором главную роль играют «звенящие» тембры челесты и арфы). Но когда в действие вступает сценический оркестр (III д., «музыка свадьбы» – духовые, ударные, орган, колокола), в ход идут другие средства: большой и сценический оркестры резко противопоставлены друг другу, тембровый контрапункт усиливается тематическим, фактурным и тональным контрастом с острыми политональными наложениями – *Fis/Es*; *c/E* и т.п. Впрочем, политональные эффекты с ясным структурным обособлением «фанфары свадьбы» в музыкальной ткани встречаются и в других эпизодах оперы (см., например, Вступление ко II д. – *C/es*, *E/es*).

Тяготение к структурной ясности проступает и на композиционном уровне. По своим композиционным свойствам «Иррелое» представляет характерный образец «музыкальной драмы», но процесс сквозного развития временами прорастает рудиментами «номерной структуры» (песня Лолы, рассказ Кристобальда, куплеты поджигателей и др.). Необходимо подчеркнуть и факт неоднократного обращения к строгим полифоническим формам: канон в дуэте Евы и Генриха, двойной канон в поздравительном хоре финала II действия, «экспозиция фуги» во Вступлении к III действию (с интервалом вступления голосов в малую терцию). Картину дополняют особенности концентрированной музыкальной драматургии, в которой фоновые эпизоды не отвлекают внимания от основной линии действия.

Мы видим, что во всех областях музыкального выражения в опере господствует «рельеф», идея намеренного обнажения *конструкции*. Оглядываясь на эволюцию модерна в изобразительных и пластических искусствах, признаки нового в «Иррелое» можно было бы метафорически вписать в ее контекст: *Ар нуво* ранней манеры Шрекера превращается здесь в *Ар деко*, что предвещает будущие изменения в его стиле.

По своим художественным достоинствам «Иррелое» не уступает предшествующим операм Шрекера, а по динамике действия, компактности формы, по направленности на восприятие даже превосходит некоторые из них. Тем не менее, сценическая судьба оперы оказалась не слишком удачной. После премьеры в 1924 году в Кёльне она при жизни композитора была поставлена всего лишь на семи немецких сценах. Впрочем, аналогичная участь во второй половине 1920-х годов ожидала и другие оперы Шрекера. Это хорошо видно на примере «Кладоискателя». Как показывает статистика, из 385 его постановок, состоявшихся в Германии с 1920 по 1932 годы, 354 падает на 1920-1924/5 и только 31 – на последующие семь лет. М.Бжоска,

который приводит эти данные [190, 145], справедливо усматривает в утрате интереса к творчеству Шрекера отражение симптомов некоего общего культурно-исторического кризиса. Анализируя явление, он опирается на выводы К. Дальхауса: «Крушение экспрессионизма, ставшего банкротом за одну ночь, обрушилось с концом инфляции в 1924 году. И представление о том, что современно, изменилось в музыке так же внезапно, как в литературе»¹⁴⁵. В истории музыки, согласно Дальхаусу, именно на 1924/25 годы приходится водораздел между «модерном», с которым авангард ассоциировался в 1900-1910-е годы, и «новой музыкой», которая формировалась на протяжении двадцатых годов. В этот тектонический разлом попадает «Иррелое» Шрекера.

Премьера оперы вызвала неоднозначную реакцию. Композитору ставили в вину несовременность, остановку в развитии. В этой связи П Беккер, всегдашний его защитник, писал: «Почти двенадцать лет прошло с тех пор, как Франц Шрекер получил известность большим сценическим произведением. Многие из того, что тогда казалось непривычным или даже проблематичным, с тех пор обрело полную ясность. Сегодня едва ли какому музыканту придет на ум обвинить Шрекера в модернизме или отсутствии мелодии, напротив, можно упрекнуть его в недостатке модернизма и в избытке мелодии. Он – “романтик”, и как таковой под запретом для приверженцев “новой музыки”, он – “мастер гармонии”, и тем самым не принимается всерьез сторонниками “линейного” направления» [183, 131].

Элементы обновления, которые несла в себе опера Шрекера, не были замечены. С момента премьеры «Иррелое» его творчество в сознании публики и критики было отброшено далеко назад, в XIX век.

¹⁴⁵ Dahlhaus C. Musikalischer Funktionalismus [цит. по: 190, 145]

Поздний период: «преодоление» модерна.
«Поющий черт». «Гентский кузнец». «Христофор»

После «Иррелое» в творчестве Шрекера намечается стилистический поворот. Композитор сознает, что его устремления идут вразрез с господствующими тенденциями послевоенного искусства, но новые идеи, занимающие умы молодых современников (среди которых были и его ученики), воспринимаются им с отчужденностью и не вызывают симпатии. «Направления произрастают как грибы после животворного дождя и превращаются в ничто. То, что сегодня кажется значительным, завтра вызывает насмешки» – пишет он в 1923 году [281, б]. Еще более резкая оценка возникает в эссе «Будущее оперы» (1925).

«Будучи педагогом, я наблюдал, поначалу с напряжением (было это около 20 лет назад), позже с возрастающим безразличием неодолимое стремление, свойственное литературе о музыке (самим музыкантам в меньшей степени), время от времени прокламировать начало новой музыкальной эры и без обиняков осуждать все предшествующее, списывая его в архив. Но в последнее время подобные стремления проявляются так назойливо и дерзко, что это вызывает возражения. С уверенностью, чтобы не сказать с наглостью – которая у знающих людей вызывает усмешку – провозглашаются на весь мир лозунги, настолько противоречащие друг другу и лишены всякой логики, что кажется, будто путаница, хаос в нашем музыкальном искусстве достигли вершины. Духовные наставники “молодых” сами, кажется, толком не знают, куда надобно идти; они мечутся между так называемой атональностью, относительно границ которой, да и самого понятия, существуют разные мнения, и возвращением к старинным формам, которые, естественно, обусловлены все той же, яростно хулимой тональностью; и становится реальностью нечто шутовское – предметом

осмеяния оказывается то, что в прежние времена называли *чувством стиля*¹⁴⁶. «Конъюнктурный критик», если воспользоваться определением Пауля Беккера, приветствует все новейшее, ультрасовременное, и, поддаваясь воздействию этого времени брожения, не желая прослыть отсталым, категорически утверждает то, что ему самому не нравилось в недавнем прошлом. <...> Происходят забавные вещи, произведение неоперившегося новичка воспринимается как несказанно новое и смелое только потому, что «композитор» пишет свою жалкую пьесу в полном неведении относительно всех законов и правил (которые и сегодня имеют значение), и потому, что его «произведение», в соответствии с этим, звучит отвратительно. Мне самому приходилось с этим сталкиваться. Ученик, которого я упрекнул в том, что он плохо инструментует, дал мне такой ответ: «Я вовсе не хочу инструментовать хорошо, сегодня это каждый может». <...> В прежние годы, на протяжении долгого времени меня считали защитником и представителем «модерна». Но если бессмыслица этого рода будет нарастать (я в это не верю), если бесчинства будут продолжаться, то нужно считать за честь называться реакционером. Всякий художник, который серьезно и честно относится к искусству и думает о молодом поколении, должен сказать: «Остановитесь!»» [291, 327–328].

Столь пространную цитату мы позволили себе отчасти потому, что в ней просматриваются некоторые мотивы будущего «Христофора»¹⁴⁷.

Кроме того, сквозь непримиримую позицию, интонацию отрицания здесь явственно проступают обида и растерянность Шрекера. В еще большей степени они заметны в письмах этих лет. Направляя, как обычно, литературные тексты новых опер П. Беккеру с просьбой

¹⁴⁶ Выделено Шрекером.

¹⁴⁷ «Конъюнктурный критик» Штаркман, издатель журнала *Neutöner*; бесталанный ученик, получивший громкую известность благодаря следованию моде на «старинные формы»; и даже дословное совпадение фраз – в диалоге студентов класса композиции из начала оперы (см. текст диалога на стр. 322 настоящей работы).

просмотреть их и высказать свое мнение, композитор, в частности, пишет: «Мое окружение было настроено так антиромантически, что это, кажется, повлияло и на меня» (письмо от 12.01.1927); «Существуют кризисы, и я переживаю один из них – и помощь друга не может повредить мне в том, чтобы освободиться от этого» (письмо от 19.01.1927) [цит. по: 223, 118].

Сомнения, мучительная неуверенность отражаются и на творческом процессе. Своим спорадическим характером, многочисленными паузами, поворотами он напоминает годы работы над «Дальним звоном», когда композитор сомневался в своих силах и в правильности избранного пути.

Хронологию событий на материале переписки Шрекера с издательством *Universal Edition* подробно прослеживает К. Хейли в статье об истории создания «Христофора» [223, 115–140]. Остановимся на некоторых этапах этого процесса.

1923 (лето) – работа над оперой «Мемнон», текст которой был завершен еще в 1919 году; написана часть I акта.

1924 (март) – премьера «Иррелое».

1924 (лето) – работа над либретто оперы «Орган или Преображение Лириан» (более позднее название – «Поющий черт»).

1925 (февраль) – возвращение к «Мемнону». Шрекер сообщает директору *Universal Edition* Э. Герцке о том, что нашел стиль для оперы.

1925 (лето) – первое упоминание о «Христофоре»: «Я работаю над современной легендой о Христофоре (впрочем, без хора и с очень маленьким оркестром) и надеюсь, что это, наконец, правильное направление» (письмо к Герцке от 24.08.25) [223, 116].

1925 (сентябрь) – завершение либретто «Христофора» (первый вариант).

1925 (октябрь) – поездка в Россию (ленинградская премьера «Дальнего звона»).

1925 (ноябрь) – Шрекер начинает писать музыку «Христофора».

1926 (апрель) – переработка текста «Христофора» по настоянию издательства. Шрекер пишет Герцке: «Полная переработка Христофора теперь, по моему мнению, удалась мне блестяще. Либретто в 3-х актах, очень сжатое (36 страниц), и новая форма оперы» (письмо от 17.04.06) [223, 117].

1926 (май) – Шрекер показывает обе редакции текста «Христофора» Шёнбергу, с которым у него в этот период складываются довольно тесные дружеские отношения¹⁴⁸. Шёнберг останавливает свой выбор на первой редакции. (Напомним, «Христофор» будет посвящен Арнольду Шёнбергу). В этой связи чрезвычайный интерес представляет следующее письмо Шрекера Э. Герцке (от 21.05.26):

«Дорогой директор! Наконец это свершилось. Шёнберг¹⁴⁹ мне помог. Я очень ему благодарен. 1-я редакция – верная, она ему чрезвычайно понравилась; я прочел ему текст, он указал мне на некоторые слабые места, которые я тут же изменил, и теперь исчезло все то, что меня еще беспокоило. <...> 2-я редакция показалась ему непонятной и нетеатральной. Он – единственный человек, к которому я действительно испытываю доверие в художественном плане, потому что в его существе соединяются острота и наивность. Я просто спасен, и теперь с уверенностью и радостью принимаюсь за работу. И в отношении музыкальной формы он утвердил меня в том, к чему я и сам уже давно стремился: опера с разговорным диалогом и речитативом *secco*» [223, 117].

Шрекер возвращается к первой редакции либретто.

1926 (август) – к этому времени написана почти половина музыки «Христофора». При этом Шрекер работает с увлечением, доволен

¹⁴⁸ О таком сближении свидетельствует, в частности, письмо Шёнберга Э. Герцке (от 28.01.26): «Со Шрекером мы поддерживаем очень хорошие отношения, он славный малый и хороший товарищ...» [223, 117].

¹⁴⁹ Здесь и далее все выделения слов в письмах принадлежат Шрекеру.

написанным (как то явствует из письма Герцке от 23.08.26: «...на этот раз это нечто экстраординарное. Мелодия, *belcanto*, речитатив, проза – новый стиль» [223, 117]), и даже начинает вести переговоры о постановке оперы в сезоне 1927/28 годов. Но в начале 1927 года работа над произведением неожиданно прерывается, и Шрекер обращается к другим замыслам.

Переписка композитора с П. Беккером проливает свет на причины такого поворота и ярко характеризует душевное состояние композитора. Беккеру решительно не нравится в «Христофоре» карикатурная фигура музыкального критика¹⁵⁰; у него вызывает опасения чрезмерная актуальность сюжетного материала и, в частности, критическая оценка современных музыкальных направлений. В ответном письме Шрекер с большой откровенностью делится своими сомнениями: «я не так уж и увлечен «Христофором» (но, пожалуйста, *между нами!*). Возможно, я оставлю его отлежаться – все подталкивает меня к другой книге [имеется в виду текст другого оперного либретто – Н.Д.]; недавно я прочел ее *в узком* кругу, и она произвела действительно большое впечатление. Актуальность «Христофора» беспокоит меня. Больше, чем Вас! Итак, одним словом – я сочиняю *другое* <...>. Но, пожалуйста, *никому об этом ни слова*. Люди могут счесть меня сумасшедшим или неуверенным. Последнее соответствует истине» [223, 118].

«Другое» – это опера «Поющий черт» (ее либретто написано еще в 1924, музыка – за три летних месяца 1927).

Как справедливо замечает Хейли, «затяжные сомнения» Шрекера по поводу «Христофора» могли быть связаны как с «экспериментальной природой, так и с очень личным характером» содержания оперы; к тому же композитор не мог не думать о своем предстоящем пятидесятилетнем

¹⁵⁰ Письмо Беккера от 23.01.1927: «я хорошо понимаю, что Вы в этом высказали многое из того, что лежит у Вас на сердце, но подобные вещи должны оставаться вне сферы такого произведения» [223, 118].

юбилее и искал по этому случаю более подходящее и «менее провоцирующее произведение» [223, 118–119].

К «Христофору» композитор возвращается после долгого перерыва, только в апреле 1928 года.

1928–1929 – Шрекер завершает «Христофора» (в августе 1928 – *Particell*, в июле 1929 – партитуру). В этот период нарастает напряженность в отношениях композитора и *Universal Edition*. Предмет разногласий – новая опера Шрекера. Издательство сомневается в возможности ее коммерческого успеха, Герцка советует Шрекеру отложить премьеру на неопределенное время. В ответ композитор изымает рукопись и передает ее в издательство Адлера (где в 1930 году выходит клавир оперы). Таким образом, «Христофор» стал единственной оперой Шрекера, вышедшей не в *Universal Edition*. «Христофор» также оказался единственной оперой, которая не была поставлена при жизни композитора¹⁵¹.

1930–1932 – Шрекер ведет переговоры о постановке «Христофора», но их успеху не способствуют как внутренние причины, так и внешние обстоятельства.

Сомнения относительно оперы не покидают композитора. Так, в интервью, данном им «*Wiener Allgemeinen Zeitung*» в июне 1932 года, читаем: «Несколько лет тому назад я написал «Христофор, Видение оперы», но это произведение, которое тогда казалось мне проблематичным, а, возможно, кажется таким и сейчас, долгие годы пролежало в письменном столе. Теперь, уступая настояниям друзей, я хочу дать разрешение на постановку. Но все же я хотел бы для начала опробовать его на небольших сценах...» [223, 139].

С другой стороны, в эти годы композитор самым непосредственным образом начинает ощущать на себе давление новой национал-

¹⁵¹ Напоминаем, что речь идет о зрелых произведениях Шрекера, в число которых не входит юношеская опера «Пламя».

социалистской культурной политики. В июле 1932 года он вынужден подать в отставку с должности директора Берлинской Высшей школы музыки, которой он руководил с 1920 года¹⁵². Тогда же он переведен на должность руководителя класса композиции в Прусской Академии искусств, но уже весной 1933 года, согласно новому закону о государственных служащих, руководство Академии планирует увольнение Шрекера, как и других сотрудников «неарийского происхождения». Отставка вступает в силу с 31 декабря 1933 года. В 1930 году у композитора, крайне наивного в политических вопросах, еще сохранялись какие-то иллюзии. В сентябре он пишет Шёнбергу: «Итак, снова назад, в Берлин Гитлера! <...> Возможно, нас вышвырнут вон», однако при этом добавляет «Но все же с полным пансионом» [277, 72]. Через два года все иллюзии развеялись, и Шрекер лихорадочно ищет возможность уехать из Германии, строит планы эмиграции в США, в Вену, Прагу, Буэнос-Айрес... К сожалению, этим планам не суждено было осуществиться.

В конце октября 1932 года на премьере последней оперы Шрекера «Гентский кузнец» в Берлинской Городской опере пронацистскими кругами был спровоцирован громкий скандал¹⁵³. Тем самым судьба музыки Шрекера в Германии была предрешена.

Но примерно за пять месяцев до премьеры композитор получил письмо от старинного венского друга, Йозефа Маркса, который сообщал, что хочет написать о Шрекере большую статью, и просил подробных сведений о «Христофоре», сочинении, «своеобразном и увлекательном как с музыкальной, так и, особенно, с драматической

¹⁵² Поводом для прошения об отставке послужила полученная Шрекером от Г. Хавеманна (как представителя партии) рекомендация уволить из *Hochschule* педагогов-евреев. За отказ Шрекеру пригрозили тяжелыми последствиями [см.: 293, 36; 194, 82].

¹⁵³ «Свистели в свистки и кричали: *Jude!*» – пишет в воспоминаниях дочь композитора [293, 37].

стороны»¹⁵⁴. В качестве ответа Шрекер направляет Марксу «Предисловие к *Христофору*»¹⁵⁵. В «Предисловии» он не только комментирует содержание «Христофора», но и дает изложение своих взглядов на проблемы современной оперы, при этом почти дословно повторяет тезисы своей более ранней статьи «Будущее оперы» (1925). Приводим для сравнения оба отрывка.

Статья:

«Будущее оперы? <...> Поворот от музыкальной драмы, возвращение к ранней оперной форме с замкнутыми «номерами», возможно, даже к манере разговорного диалога между ними <...> и в первую очередь к самодовлеющему господству человеческого голоса, насколько это свойственно художественной форме оперы. Современная *Belcanto*-опера, вот ключевое слово! <...> Это свободное излияние, это само собой разумеющееся мелодическое формование является, помимо Моцарта, тайной итальянской оперы...» [291, 328–329].

«Предисловие к *Христофору*»:

«...по моему убеждению, для оперы как произведения искусства было бы благом вернуться к своей первоначальной манере: объединить формальное совершенство, абсолютную ценность музыки с требованиями подлинного «театра» в смысле *Spectacolo*¹⁵⁶ итальянцев» [223, 136]¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Из письма Й. Маркса [цит. по: 223, 136].

¹⁵⁵ Опубликовано в статье Хейли [232, 136–137]. Перевод см. в Приложении II. 5.

¹⁵⁶ Так в источнике [правильное написание *Spettácolo* – Н.Д.]

¹⁵⁷ Продолжая тему взаимоотношений Шрекера и Шёнберга, хотелось бы обратить внимание на еще один (после «Игрушки» и «Счастливой руки») пример параллелизма в их творческих исканиях. В 1928–29 годах Шёнберг работал над оперой «С сегодня на завтра» (на современную тему). Краткая авторская характеристика этой оперы удивительным образом «пересекается» со шрекеровскими высказываниями: «Это светлая, веселая, местами даже (так я, по крайней мере, надеюсь) комическая опера <...>. Музыка <...> соответствует материалу и поэтому насыщена замкнутыми формами, прерываемыми и связанными явственно выделяющимися (но, разумеется, «нетональными») речитативами, не претендующими на мелодичность» (Письмо Г. Яловецу от 18.04.1928 [163, 194]. Любопытно и чисто внешнее совпадение: опера «С сегодня

Эти высказывания «кольцом» окружают последние законченные оперы Шрекера, и оба они связаны с «Христофором». Мы видим что «Христофор» стал своего рода «лейттемой» позднего творчества Шрекера. Более того, в эволюции композитора, связанной в этот период с попыткой *преодоления* модерна, «Христофор» выступает в роли центрального звена. В работе над ним было найдено многое из того, что нашло отражение в двух других операх этих лет. Если окинуть взглядом три последние оперы Шрекера, то можно констатировать, что «Христофор» определил направление творческих поисков, «Поющий черт» стал некоей попыткой примирения разнородных стремлений (чрезмерно заостря новые черты, он то и дело «вспоминает» прошлое), и, наконец, «Гентский кузнец» обозначил окончательный поворот на новый, уводящий от модерна путь. Сам композитор вполне объективно оценивает характер своей эволюции, замечая в одном из писем 1931 года, что «Гентский кузнец» означает «сильное изменение, которое, однако, заявило о себе все-таки уже в последних произведениях»¹⁵⁸.

И потому, нарушая хронологию, мы попытаемся подробнее рассмотреть особенности позднего творчества Шрекера именно на основе «Христофора», предварив его анализ краткой характеристикой «Поющего черта» и «Гентского кузнеца».

«Поющий черт»

Новая манера в «Поющем черте» прокладывает себе путь сквозь традиционные для Шрекера приемы письма, и эстетико-стилевой облик оперы являет собой некий симбиоз разнонаправленных тенденций. В нем сопрягаются стремление к значительной экономии (и даже аскетизму) звуковых средств и тембровое богатство большого оперного

на завтра» издана Шёнбергом самостоятельно, не в *Universal Edition* (см. письмо Шёнберга Фр. Сичилиани от 27.11.1950 [163, 393]).
¹⁵⁸ Письмо в *Universal Edition* [цит. по: 218, 150–151].

оркестра; камерное, предельно скупое по краскам *parlando* и монументальные вокально-оркестровые фрески, архаика стилизованной грегорианской монодии и декоративные звуковые панно. Либретто «Поющего черта» вбирает в себя литургический латинский текст, описание *ослиной мессы*, цитаты из *Syntagma musicum* М. Преториуса и средневековой мавританской поэзии, столь же далекие по своим источникам, что и цитаты, с которыми мы встретимся в «Христофоре». В действии оперы в контрастных сплетениях представлена панорама немецкого средневековья; суровое благочестие монастырской службы соседствует с буйными языческими обрядами, фанатичному христианскому ригоризму отвечает проповедь веселой вседозволенности, высокие духовные порывы сменяются дикими сценами насилия, «возвышенное и земное» пересекаются в причудливых взаимоотражениях. Перед нами еще одна (хотя и не отмеченная соответствующим жанровым определением) мистерия Шрекера, и в центре ее вновь судьба художника.

Теперь это Амандус Херц, молодой органый мастер, продолжатель семейной традиции. Он должен завершить дело своего отца – довести до конца строительство органа, инструмента, которому суждено стать совершенным творением, голосом самой церкви. Вопросы веры, морали, духовных поисков заслоняют в новой опере Шрекера другие проблемы, увводя концепцию с проторенного модерном пути. Тема Эроса, «закрытая» композитором в «Иррелое», находится здесь на периферии сюжета и не определяет всецело ни становления действия, ни ситуации личностной и творческой катастрофы, в которой в конечном итоге оказывается герой. Об «Иррелое» напоминает и трактовка главного женского образа. Юная Лилиан, подруга Амандуса – «страдающая» героиня, невинная жертва роковых обстоятельств, образ скорее романтический, чем созданный фантазией художника модерна.

Борьба язычества и христианства – одна из главных тем оперы. Основные события концентрируются в двух автономно развивающихся, но динамически сопряженных планах. Широко выписанным массовым языческим сценам (обряд выбора невесты – любовной жертвы богине Фрейе, праздник солнцеворота, похороны Смерти) противостоят сцены в монастыре (массовые – католическая служба, и камерные – диалоги Амандуса и Лилиан, Амандуса и Калейдоса). Оба плана по мере развития действия накапливают отрицательную энергию, агрессию выражения. Все яростнее призывы язычников: «Бей попов! Долой отродье монахов!»; все громче голос патера Калейдоса, призывающего гнев Господень на головы нечестивцев. Между двумя полюсами развертывается история Амандуса – христианина, твердого в своей вере, и Лилиан – язычницы, избранницы богини Фрейи. Попытка разрешить противоречия заканчивается плачевно: Лилиан становится добычей вождя язычников, дикого, вечно пьяного рыцаря Зинбранда, Амандус принимает монашеский постриг.

Между двумя полюсами – но уже в символическом поле оперы – движется и образ «поющего черта», органа, который строит Амандус. Язычникам в его звучании чудится пение дьявола, волшебные заклинания и голос черной магии. Для патера Калейдоса тембр органа – это тембр *Ecclesia militans*, воинствующей церкви, грозного судии. Амандус же хочет воплотить в нем голос Спасителя, голос утешения, любви и милосердия. Он вводит новые регистры, несущие мелодию слова Божьего: *Liebet euch*. Но его молитва не услышана, «небесные» регистры отказываются звучать в дни лжи и насилия. Сцена резни в храме (язычников, очарованных звучанием органа и благоговейно склонившихся перед чудом, избивают вооруженные монахи) являет собой одновременно и сцену духовного крушения Амандуса – крушения окончательного и бесповоротного.

В финале оперы горит монастырь, сверкают в огне серебряные трубы органа, и звуки его ангельских регистров устремляются к небесам. Гибнет Лилиан. Повисает в воздухе безумный возглас Амандуса: «Почему?..»

Ни одна из предшествующих опер Шрекера, за исключением, быть может, «Отмеченных», не несла в себе столь полного и законченного выражения безнадежности¹⁵⁹. Кажется, что подсознание сыграло с композитором шутку в тот момент, когда он выбирал для своего юбилея «менее актуальное» и «менее провоцирующее» произведение. Что до актуальности (которая, в отличие от «Христофора», никак не связана с господствующими эстетическими воззрениями эпохи), то социальный пессимизм «Поющего черта», действительно, мало отвечал тогдашним умонастроениям Веймарской республики, а что до «провокационных» моментов, то при желании (время, для этого, к счастью, еще не пришло) можно было бы усмотреть в содержании оперы политические намеки. В ее концепции вновь отзываются экспрессионистские искания Шрекера. «Человек – зверь» – вслед за Петером («Иррелое») повторяет Лилиан. В каком-то смысле «Поющий черт» Шрекера – это еще один экспрессионистский миф о «закате Европы».

Мифологизирующая тенденция проявляет себя здесь в особом, непривычном для Шрекера драматургическом ракурсе. Две противоборствующие силы, персонифицированные в образах язычников и христиан, показаны сценически выпукло, в открытом столкновении, в развернутой системе событий. С этим связана беспрецедентно весомая роль массовых сцен и их «двойников» – картинных симфонических эпизодов, обрисовывающих сквозной рельеф драматических кульминаций. Но основным «полем битвы» в «Поющем черте» является все же сознание Амандуса. Этот внутренний план действия – путь от

¹⁵⁹ Попутно отметим, что «Поющий черт» – первая после «Игрушки» опера Шрекера, заканчивающаяся не громогласным «веристским» *tutti* на *FF*, а истаивающими звучаниями на *pppp*. Так же заканчивается и «Христофор».

веры к сомнению, отчаянию, резиньяции и безумию – прочерчен пунктиром рассредоточенных диалогических сцен. Амандус – персонаж рефлектирующий, а не действующий. Его «вторжения» в событийный ряд крайне редки (хотя и выразительны) и всегда заканчиваются поражением. Диалоги же с его участием (Амандус–Лилиан, I, III д.; Амандус–патер Калейдос, I, II, III д.; Амандус–мавританский паломник, IV д.) скорее напоминают богословские споры или проповеди, чем традиционные оперные сцены. Тот же «нравоучительный» аспект подчеркнут и в заключительном хоре оперы (прием, родственник заключению «Христофора»). В призрачном, «нездешнем» звучании (*ppp*, ремарка композитора: «без всякого выражения») хор провозглашает моральную сентенцию, дублирующую только что отзвучавший возглас Амандуса – «Почему?»: «Как все меняется, все искажается, нам остается только вечно гадать. Добрые и злые дела, любовь и ненависть, все это равнозначно. Если бы можно было узнать, что нами движет и что нас преследует до последнего часа этой бедной жизни – вечный робкий вопрос...». Конфликт во внутренней сфере оперы – это конфликт идей, а не событий, при этом их оппозиции по смыслу близки тем, что развиваются в «Христофоре» (сильное–слабое, путь–цель, деяние–молитва).

С необычным замыслом, с одной стороны, обостряющим театрально-картинное, зрелищное начало, с другой стороны, тяготеющим к «драме идей», связаны новые черты в драматургии «Поющего черта». Вместе с тем, опера и в этой сфере содержит немало реминисценций из арсенала приемов «раннего» Шрекера. Узнаваемы характерные типажи: Зинбранд – смесь отца Греты, Трактирщика («Дальний звон») и Тамаре («Отмеченные»), мавританский паломник, веселый безбожник и фаталист – еще один шрекеровский шут. Сохраняет свое значение техника «стоп-кадров», меткие зарисовки персонажей второго ряда: сцена мальчиков, воспитанников духовной

семинарии, которые с восторгом, перебивая друг друга, рассказывают (словами Преториуса) о новом органе; буффонный диалог послушников, сплетников и пьяниц, озабоченных сохранностью монастырского винного погреба (III д.). При этом, как часто у Шрекера, побочные, «отвлекающие» сцены вмонтированы в драматургически контрастную среду, в фазу наиболее активного действия. Наконец, со всей очевидностью в условиях обновленной концепции заявляют о себе архетипы-символы шрекеровских опер – искусство, смерть, огонь.

Новые черты весьма определенно проступают в сфере формообразования и музыкального языка. Они связаны, прежде всего, с линейной тенденцией, которая выражена здесь более последовательно, чем в «Христофоре». Уже начало оперы дает «камертон» этому преобладанию полифонии: звучит регаль¹⁶⁰, Амандус прелюдирует в свободной инвенционной манере (Пример 55).

Линейная энергия в «Поющем черте» устремляется в два основных русла. С одной стороны, это принципы развития, с другой – качество тематического материала. В музыкальной форме оперы активно действуют полифонические приемы (имитации, каноны, полимелодическое письмо), а в кульминационных фазах развития нередко возникают развернутые полифонические структуры. Среди них выделяются пятиголосное фугато язычников, смеющихся над Лилиан – подругой «монаха» (II д.) и большая хоровая фуга – молитва монахов (III д.). Ее мелодика, стилизованная в «грегорианской» манере, обильно уснащена мелизматическими распевами. Мелизматика, как выписанный элемент мелодической линии, словно бы пытается «заместить» собой фигуративное начало, которое в «Поющем черте» потеснено в своих правах. Но фигурация не исчезает окончательно, она лишь меняет свой

¹⁶⁰ Регаль (*Schnarrorgel*), наряду с органом, включен в состав сценического оркестра. В примечании к партитуре Шрекер предлагает театрам приобрести или взять в аренду инструмент фирмы *Schiedmayer* (Штутгарт), реконструированный по образцу – старинному оригиналу из коллекции Высшей школы музыки в Берлине.

облик: на месте декоративных арабесок, «извивов на плоскости, параллельных завитков» (Э.Блох) являются жесткие линии, углы и зигзаги (Пример 56 – оркестровый фрагмент из сцены «выноса смерти»).

Идее линии подчинен фактурный рисунок вокально-оркестровой ткани. В нем часты унисоны, октавные дублировки, параллельное ведение голосов. Фактура то крайне экономна («пуантилистическая» россыпь отдельных звуков двух–трех инструментов), то полипластова, многослойна, с включением большого сценического оркестра, но всегда тонко дифференцирована. Шрекер отказывается от привычной техники смешения тембров, резко противопоставляя самостоятельные тембровые группы и линии.

Гармонические средства (как и в «Христофоре») поляризуются в двух основных сферах: *quasi*-модальная и атональная гармония, с линейными каскадами параллельных секунд, с квартовым или секундовым (в тесном, «кластерном» расположении) строением вертикали.

Линией в «Поющем черте» стремится стать даже кластер. Чрезвычайно выразительный пример этого рода содержит сцена язычников, которые «выносят Смерть» (II д.). В. Гмайндль, сделавший клавирауцуг «Поющего черта», в статье об инструментальной технике оперы обращает особое внимание на этот фрагмент с тремя параллельно идущими оркестровыми пластами: созвучие *Eis-Fis-Gis-Ais-cis* в глубоких басах у валторн и фаготов, пульсирующее восьмыми на протяжении 40 с лишним тактов («через 8 страниц партитуры»); ритмическое остинато «барабанного» *A* контроктавы у контрабасов; крикливая музыка шествия (квартовые симметричные фигуры деревянных, ударные; Пример 57) [217, 107].

Конечно, в «Поющем черте» встречаются и красочные орнаментальные разделы, выдержанные в прежней манере, но сцена «выноса Смерти» и подобные ей эпизоды меняют сам характер

художественной эмоции: она становится «механической», утрачивая свойственное музыке Шрекера (и модерна!) нервное, капризно-чувственное обаяние. Невольно вспоминается меткое определение Асафьева – «механик эмоций» [12, 167] (адресованное, однако, не Шрекеру, а Паулю Хиндемиту, одному из наиболее ярких выразителей «новых идей» в немецкой музыке 1920-х годов).

«Гентский кузнец»

Мысль о комической опере на сказочный сюжет пришла на ум Шрекеру во время каникул 1929 года, проведенных на севере Италии. Воспоминания композитора дают живое представление о необычном характере замысла и об атмосфере, в которой он возник:

«Несколько лет тому назад я был в Палланце, маленьком итальянском городке на Лаго Маджоре. Жители его, как и все итальянцы, жизнерадостные, темпераментные люди. В "вопросах искусства" они радостно наивны, как в целом и все искусство Италии, а в особенности ее музыка, которая всегда казалась мне подлинно народной. Ведь шаг от безыскусственного пения неаполитанца до мелоса Россини или Верди не так уж и велик. Можно стать другим <...> человеком в этих южных местах: если палит горячее солнце, если небо глубокое и синее, то у человека нет особого желания думать о тяжелых проблемах.

На рыночной площади Палланцы царило большое волнение. Прибыл человек с кукольным театром. Установили ряды сидений, и вся Палланца – стар и млад, богатый и бедный – участвовала в представлении с таким воодушевлением, как если бы она чувствовала Тосканини, Верди или какого-нибудь знаменитого певца. Там, во время этого забавного спектакля пришла ко мне мысль написать однажды совсем простое, наивное театральное произведение, оперу для каждого,

и после короткого размышления я остановился на восхитительной повести де Костера “Сметсе Смее” из его фламандских сказок. Тот, кто читал повесть, знаком и с либретто» [288, 150–151].

Последнее утверждение композитора справедливо как в отношении сюжета, персонажей, так и в отношении языка повествования. Шрекер почти без изменений следует за текстом повести Шарля де Костера, действие которой происходит в эпоху нидерландской революции XVI века, воспроизводя события, ситуации, уснащая диалоги просторечными оборотами и анахронизмами. В либретто нет и следа от патетики, «высокого слога», преувеличенной экспрессии выражения (чем грешили тексты прежних опер), как нет и метафор, сложного подтекста, символики поэтических шифров и «голосов подсознания». Язык либретто – живой, подвижный, остроумный бытовой диалог, при этом диалог, отражающий действие и пронизанный действием.

Выпукло и ярко, в духе фламандской легенды выписаны характеры персонажей. Веселый кузнец Смее (ранний набросок образа Уленшпигеля в творчестве де Костера) – честный труженик и добряк, одержавший верх над полчищем дьяволов, благодаря своей ловкости и природной сметке. Его жена – простосердечная и богобоязненная женщина, верная спутница и защитница мужа. Меткими штрихами обрисованы и персонажи второго ряда – расторопный и находчивый подмастерье Флипке, трусливый и заносчивый Слимбрук – завистливый конкурент Смее.

Колоритны комически сниженные образы призраков, посланцев ада, которых нещадно колотят дубинками подмастерья хитрого Смее. Это палач Якоб Гессельс, член «Кровавого совета», учрежденного герцогом Альбой, прислужник испанцев, повешенный гёзами (Смее заставляет его залезть на сливовое дерево, с которого тот не может слезть), жестокий герцог Альба (Смее сажает его в кресло, с которого

тот не может встать) и соблазнительница Астарта (Смее засовывает ее в мешок, из которого она не может выбраться).

В духе народной комедии травестированы образы святого Иосифа, святого Петра, девы Марии и других персонажей «небесной сферы», участвующих в действии оперы.

В рамках большого трехактного спектакля удачно распределены контрасты и эффектные кульминации, компактно сгруппировано действие. Основные этапы первого акта: экспозиция – Смее и подмастерья, разорение Смее, договор с дьяволом. Второй акт: встреча со Святым Семейством, единоборство с адскими силами, освобождение Смее. Третий акт: смерть Смее, путешествие в ад и на небеса, сцена у райских врат (взвешивание на небесных весах прегрешений и добрых дел Смее), хвала храброму Смее и заключительная *Gloria*. В целом либретто «Гентского кузнеца», одно из лучших у Шрекера (а, возможно, и одно из наиболее удачных в истории комической оперы XX века), представляет собой мастерски сделанную театральную пьесу, жанровую рекомпозицию повести Ш. де Костера, выдержанную в стилистике площадного театра.

Эстетика народного представления, связанная с атмосферой игровой образности, определяет в сознании Шрекера и сценографический облик произведения, который он мыслит как органическую часть концепции и детали которого он чрезвычайно подробно прописывает в многочисленных ремарках и пояснениях. В этом плане особенно примечательно *Предисловие* к переработанному тексту партитуры¹⁶¹. Оно хранилось в архиве Шрекера и было впервые

¹⁶¹ Скандал, устроенный нацистами на премьере в Берлинской городской опере 29 октября 1932 г., не развеял иллюзий композитора относительно сценической судьбы произведения. Шрекер считал «Гентского кузнеца» своей безусловной удачей и связывал с ним надежду на возвращение утраченных позиций в музыкальной жизни Германии. Желая еще более приблизить оперу к идеалу «репертуарного спектакля», он после премьеры внес в партитуру некоторые изменения. Эти изменения были учтены в 1981 г. при первой после 1932 г.

опубликовано в 1984 году М. Хедлером. Приводим его с некоторыми сокращениями:

«Исходя из опыта репетиций и премьеры, я преследую данной переработкой оперы ту цель, чтобы театры, в близком или отдаленном будущем захотевшие поставить произведение в соответствии с его стилем, обусловленным особенностями текста и музыки, смогли добиться полного успеха. В противоположность моим другим произведениям, это – со сценической точки зрения – должно обходиться совершенно примитивными, кажущимися наивными вспомогательными средствами. Разговорная интонация, прямолинейность музыки, вдохновленной рассказом де Костера и старыми фламандскими картинами, требуют с непреложностью адекватного сценического действия, которое не должно подавлять произведение своей помпезностью. То, что представлялось мне, было старыми играми, <...> фастнахтшпилями XVI столетия¹⁶². Я отсылаю, в частности, к знаменитому "*Luzerner Spielplan*" (смотри лист IX, папка IX «Памятников театра», Пипер, и далее листы XVIII и XXII из той же папки¹⁶³), который прямо-таки образцово подходит для того, чтобы служить художникам стимулом [для понимания – Н.Д.] своеобразия средневекового светского и религиозного театра.

постановке «Гентского кузнеца» (преьера – 5.07.1981 г., Берлин, *Deutsche Staatsoper*).

¹⁶² Фастнахтшпиль – «масленичное действо», народная комедия, распространенная в Германии XV–XVI вв. Мастером фастнахтшпилей был Ганс Сакс.

¹⁶³ Шрекер говорит об уникальном издании *Denkmaler des Theaters Insztinierung / Dekoration, Kostum des Theaters und der grossen Feste aller Zeiten. Nach originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek der Albertina und Verwandter Sammlungen* (Piper Verlag, 1926-1939), выходящем в ограниченном количестве экземпляров и представлявшем самую полную из когда-либо опубликованных коллекцию сценографии. Издание включает 12 портфолио с монохромными и цветными изображениями, сопровождается пояснительными брошюрами (автор текста – инициатор издания, видный историк театра Й. Грегор). IX папка собрания – «Театр средневековья» (*Theatre des Mittelalters, siene Wirkungen in Graphik*) включает 29 изображений, 8 из которых – цветные.

В подобных комедиях в изображении адской сферы господствует искажение: сверхреализм аномального, гротескного, уродливо-комического; напротив, небесная сфера изображается в мягких красках, приближена к бюргерскому, ремесленному, земному в смысле "Vlamentummels"¹⁶⁴. Таких персонажей, как Петр или Иосиф, я не мог бы представить себе с двумя лицами. Черт же может иметь их три: на правильном месте, сзади и на животе; этим он восхитительным образом оживит нашу фантазию.

Наш профессиональный оперный театр, переутомленный измышлениями сценического «стиля», сегодня задыхается в атмосфере изысканности. <...>

Яркость, пестрота – запрещены. Триумф празднует серый цвет. Я отказываюсь от этого. Я требую для этой пьесы пестроты, грубой, резкой пестроты, в частности, для костюмов. Где написано, что ангел должен носить белое литургическое облачение или одежду конфирманта? Я вижу перед собой на великолепном листе XXII из уже упоминавшейся папки ангела в фиолетовом одеянии, с одним черным, а другим желтым крылом! Другой – в зелено-красно-золотом облачении, крылья окантованы фиолетовым! Все это только в качестве примера» [218, 151–153].

Шрекер решительно настаивает и на световом¹⁶⁵ разграничении трех сфер действия: земля – преисподняя – небеса. Для него это принципиальный вопрос, и его не пугает, что подобная манера (по его словам) «может быть отвергнута некоторыми сценическими художниками как китч».

¹⁶⁴ Так (а не *Flamen-*) в источнике. Может быть переведено как «фламандскость».

¹⁶⁵ Хотя детали освещения не выписаны здесь так, как это было сделано в «Игрушке и Принцессе», свет рассматривается Шрекером в качестве важнейшего выразительного средства, о чем есть соответствующая ремарка в партитуре: «Автор придает особое значение тому, что произведение может исполняться с самыми примитивными декорациями <...>. Но возможности осветительной аппаратуры должны быть реализованы полностью».

То же стремление к пестроте и контрастности соединяемых пластов обнаруживает и музыкальное решение «Гентского кузнеца». Стилистический коллаж оперы в оценке автора выглядит следующим образом:

«Композиторский стиль произведения, слава Богу, не очень однообразен. Соответствуя моему грешному музыкальному прошлому, блистают голоса соблазна, прегрешения, ада моими собственными (мне от Бога данными) красками, об отсутствии которых в «Поющем черте» так мучительно сожалели те, кто презирает эту манеру. В других частях, напротив, расчет был на строгие и жесткие тенденции времени, а также и на прояснение моего собственного стиля. Хотя я не мог включить джазовую музыку, все же, я надеюсь, что это не будет скучным и будет достаточно современным» [288, 152].

Краски, которыми блистают голоса соблазна и прегрешения, являют собой «воспоминание о модерне», связанное, в основном, с характеристикой Астарты. Да и сама Астарта, введенная в оперу вместо короля Филиппа, действующего в повести де Костера, это легкий – отчасти пародийный – «поклон» в сторону модерна. Ансамбль звенящих, мерцающих оттенками тембров (арфа, челеста, гlockеншпиль, фортепиано), колористическая трактовка инструментов, динамика в диапазоне *pp–p*, орнаментальный узор оркестровой фактуры, фигуративный тематизм, без выделения темы-линии – все это типичный комплекс средств, характеризующий женские образы в предшествующих операх Шрекера. Но *femme fatale* модерна превратилась в «Гентском кузнеце» в гротескно-комедийный образ, шутовской персонаж балаганного действия. И одна из остроумных находок Шрекера-драматурга состоит в том, что первоначальная призрачно-манящая тема Астарты звучит в опере весьма фрагментарно и проводится лишь дважды – в сцене искушения Смее в I акте и в момент появления Астарты во II акте. Как только Астарта вступает в диалог,

чары рассеиваются, ореол модерна «спадает», словно карнавальный наряд. И в музыкальной характеристике других явлений нечистой силы «сверхреализм аномального» порождает ряд не менее изобретательных приемов. Так, опознавательным знаком Люцифера служит *glissando* тромбонов – десятки тактов партитуры исчерчены его причудливыми зигзагами (Пример 58). Герцог Альба выступает под звуки торжественно-мрачной пассакальи. Испанский колорит в ней не очень ощутим, но ощутимы «хромающий» ритм и забавные метрические сдвиги при каждом новом проведении *basso ostinato*.

Разнообразием красок отличается и музыка «небесной» сферы. Явление Святого Семейства (св. Иосиф и дева Мария с младенцем Иисусом на руках, в одежде простолюдинов, приходят в кузницу Смее), обозначенное в партитуре как «Пастораль» (темп *Andante religioso*), решено в *quasi*-архаическом плане: бурдон, наслаивающиеся друг на друга ленты кварто-квинтовых параллелизмов, графический облик текста – «белая нотация» с половинной нотой в качестве основной метрической единицы. Хоры небожителей – *Gloria, Alleluja* – аллюзия на литургическое пение, украшены юбилеями, мелизматическими распевами (в манере, знакомой по «Поющему черту»).

В обрисовке образа Смее наиболее яркие черты связаны с песенными формами. Впервые у Шрекера опера открывается сольнопесенной экспозицией – песней Смее и подмастерьев. И в драматургическом решении (сцена напоминает оперную интродукцию), и в музыкально-поэтическом содержании (хвала кузнечному ремеслу, волшебной музыке молота, кузнечных мехов и наковальни) здесь обыгрывается старая оперная традиция (вспомним хотя бы хор цыган из начала II акта «Трубадура») ¹⁶⁶. Не считая этого вводного эпизода, всего в «Гентском кузнеце» шесть песен разной жанровой направленности:

¹⁶⁶ Попутно отметим, что свободный вариант этой песни звучит и в финале I акта. Подобное обрамление также принадлежит к числу обыгрываемых Шрекером традиционных оперных приемов.

воинственная, боевая песня гёзов (I д.), две сатирические песни (*Spottlied*, I и II д.), застольная песня (III д.), игровая хороводная песня, «вставной номер» в сцене победного танца фламандцев перед решающим сражением с демонами (II д.) и песня-молитва жены Смее, напутствующей душу своего умершего мужа на ее праведном пути в загробный мир (III д.). В большинстве своем это хоровые или ансамблевые эпизоды, но практически все они являются прямой или косвенной характеристикой Смее. И функционально, и своим музыкальным обликом «шлягеров», «уличных песен» они чем-то неуловимо напоминают зонги «Трехгрошовой оперы» Б.Брехта–К.Вайля. С достаточной определенностью в них выдержаны, а то и маркированы фольклорные приметы песенного жанра: периодичность синтаксиса, строфическая форма, простая фактура, консонантность (по крайней мере, в вокальных партиях), столь контрастирующая с принципом секундово-квартовой вертикали, типичной для гармонии позднего Шрекера (Пример 59 а, б). И этот «песенный путь» «Гентского кузнеца» не только приближает оперу к искомому прообразу «народной комедии», но и подчеркивает игровую сущность ее художественной природы.

Художественная интуиция, в немалой степени способствовавшая успеху Шрекера в годы модерна, не изменила ему и в позднем периоде. В новой опере, как в свое время в «Дальнем звоне», ему удалось воплотить те голоса эпохи, которые ждали своего воплощения. Речь здесь идет не о политической тенденции. Она присутствует в «Гентском кузнеце», ибо события нидерландской истории XVI века, борьбы гёзов с испанцами могли породить вполне определенные ассоциации в канун заката Веймарской республики. Но, как справедливо замечает Хедлер, эта тенденция в опере скорее отражает некий социальный инстинкт, чем ясную политическую позицию [218, 154]. И, безусловно, политическая критика вовсе не входила в намерения Шрекера, «Гентский кузнец» для

него – это, в первую очередь, «опера a la Брейгель». Дело также и не в практических основаниях, хотя и они в период экономического кризиса (сильно ударившего по постановочным возможностям музыкальных театров) играли значительную роль в стремлениях композитора вновь обрести «идеальную аудиторию». Дело прежде всего в том, что в музыкально-театральном «лубке» последней оперы Шрекера (еще один – прощальный – жест модерна) угадана актуальная перспектива новой художественной реальности. Ближайшей ее проекцией вскоре станут «Луна» и «Умница», оперы-сказки Карла Орфа.

«Христофор или “Видение оперы”»

«Христофор» – самый смелый эксперимент Шрекера в области музыкального театра. Возможно, в этом заключается еще одна из причин того, что работа над произведением заняла длительное время. Особенно сложным оказался первоначальный этап оформления и уточнения замысла. Шрекер многократно переделывает текст, создает две полновесные редакции либретто и многочисленные варианты отдельных сцен (единственный пример в его творчестве!). Наиболее глубокой переработке подвергаются Пролог и Эпилог, в тексте которых содержатся ключевые идеи, связанные с двумя источниками – легендой о святом Христофоре и трактатом «Даодэцзин» Лаоцзы.

Св. Христофор был по преданию человеком гигантского роста и мощного телосложения. Поклоняясь силе и желая служить самому могущественному владыке, он нанялся на службу к императору, но понял, что император боится дьявола. Он предложил свои услуги дьяволу, но понял, что дьявол трепещет при виде креста. Он спрашивает святого отшельника, как ему послужить Христу, и по его совету берется переносить путников через бурную реку. Однажды, в ненастную ночь он слышит детский голос, который просит его о помощи. Посадив ребенка

на плечи, он отправляется в путь, но на середине реки ноша становится столь невыносимо тяжелой, что он почти тонет. Ребенок – это был Христос – нарекает его Христофором (греч. – «несущий Христа») и говорит ему, что он нес на своих плечах целый мир и его создателя¹⁶⁷.

Легенду о св. Христофоре Шрекер мог знать с ранних лет, так как его мать была глубоко верующей католичкой. Кроме того, как считает Хейли, композитор мог видеть представления о Христофоре в Швейцарии, Австрии, Италии – местах, где он проводил каникулы и где весьма почитался святой. Мотив Христофора, несущего младенца через реку (часто с фигурой отшельника на заднем плане), был популярен в ренессансном изобразительном искусстве у итальянских, нидерландских, немецких художников. К этой теме обращались Лоренцо ди Биччи, Ян Мандейн, Иероним Босх, Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах и другие.

Книга Лаоцзы (VI-V вв. до н.э.), великого китайского мудреца, основателя даосизма, кажется, не могла не попасть в поле зрения Шрекера. Речь идет не о «китайщине», не о поверхностной моде на Восток, характерной для сознания «среднего» образованного европейца начала XX века, и даже не об интересе к чужой культуре, породившем так много ярких явлений в искусстве рубежа веков. Сам тип мышления Шрекера, алогичного, склонного к многозначной символике, метафорике Заратустры¹⁶⁸, дуализму образов, *должен был* привести его к этой книге, в которой тождество равно различию, в которой каждое слово несет в себе неисчерпаемость оттенков смысла. Эта диалектика

¹⁶⁷ Святой мученик Христофор, живший в III в., почитаем католической и православной Церковью. Рассказы о его жизни существенно расходятся в восточной и западной традициях. Западный вариант легенды излагается по следующим источникам: *Буслович Д.С.* Люди. Герои. Боги [31, 287]; *Максимов Е.* Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования [94, 76–89].

¹⁶⁸ Альберт Швейцер, размышляя о Лаоцзы, замечает: «Самому Ницше не были известны его подлинные предшественники. Как и у Спинозы, их надо искать в Китае» [81, 351].

противоположностей начинается уже со слова «Лаоцзы». Оно, как пишет российский ученый И. Семененко, представляет собой «не имя, а почетное прозвище – “Старый учитель”, которое в то же время двусмысленно, ибо может означать “Старый ребенок”» [81, б]. Примечательно, что Шрекер обращается к самому авторитетному из имевшихся в то время немецких переводов «Даодэцзина», а именно, к переводу Рихарда Вильгельма¹⁶⁹, выдающегося немецкого синоведа, которого Герман Гессе характеризует как человека, сумевшего «познать саму суть китайской духовной традиции», испытавшего «на себе самом, что может значить китайская культура для европейца» [81, 359]. Из «Даодэцзина» в окончательный вариант текста оперы вошел фрагмент 28 главы (с купюрами). Приводим текст в переводе с немецкого и для сравнения – тот же фрагмент в современном русском переводе с древнекитайского.

Либретто «Христофора»:

«Кто свою мужскую силу познал и все же в женской слабости пребывает, тот русло реки мира. Если он русло реки мира, то не оставит его вечная жизнь, и сможет он снова вернуться и стать как ребенок. Кто свой свет узнал и все же в темноте пребывает, тот есть образец мира. Если он образец мира, то не останется ему вечной жизни, и он может снова вернуться к не-ставшему. Кто свою честь познал и все же в бесчестии пребывает, тот есть долина мира. Если он долина мира, то имеет он довольствие вечной жизни и может снова вернуться к естественному¹⁷⁰».

«Даодэцзин» (глава 28, полный текст):

«Кто, зная о своем мужском начале, сберегает в себе женское, становится ущельем Поднебесной? А став ущельем Поднебесной, не

¹⁶⁹ Опубликован в 1911 г. в Йене издательством Дидерихса, выпустившем в начале XX в. целую серию переводов китайских классиков.

¹⁷⁰ В либретто – *die Einfalt* – *наивность, простота*, но в контексте символики «Христофора» *естественное* больше подходит по смыслу.

разлучается с незыблемою добродетелью и возвращается к младенцу. Кто, зная, что он светел, берегает свою темноту, становится для Поднебесной образцом. А став для Поднебесной образцом, не вносит изменения в незыблемую добродетель и возвращается к бескрайности. Кто, зная, что он славен, берегает свою опозоренность, становится долиной Поднебесной. А став долиной Поднебесной, преисполняется незыблемою добродетелью и возвращается к тому, что первоначально. Первоначальное же рассыпается на чаши. Когда Премудрый человек для них находит применение, то становится главой чинов. Великое кроют не разрезая» [81, 155–156]¹⁷¹.

Как соотносятся между собой христианская легенда и древнекитайский текст в опере Шрекера? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, прежде всего, обратиться к либретто «Христофора».

В окончательном варианте либретто легенда излагается во второй сцене Пролога, в диалоге студентов класса композиции, которым их наставник, мастер Иоганн, дает задание написать квартет на тему о св. Христофоре. Сюжет легенды разбросан по репликам и представляет собой нечто вроде «программы» четырехчастного цикла квартета.

Мастер Иоганн: А знаешь ли ты, Фредерик, прости за вопрос, эту легенду?

Фредерик (очень смущенный): Не совсем точно – что-то о великом святом?

Генрих (сердито): Это история о человеке, который однажды нес Христа!

Мастер Иоганн: «Несущий Христа», это верно!

¹⁷¹ Пер. с древнекитайского И. Семененко. В дальнейшем, во избежание смысловых разночтений, которые практически неизбежны при двойном переводе (древнекитайский – немецкий – русский), текст Лаоцзы из либретто оперы будет даваться параллельно со ссылкой на русский перевод «Даодэцзина».

Амандус (оживленно): Который хотел служить сильнейшему и нанялся к императору!

Генрих: И покинул его, когда тот испугался дьявола.

Мастер Иоганн (констатируя): Первая часть!

Амандус: Дьявол гнал его через весь мир.

Мастер Иоганн: «Дьявольское скерцо!»

Генрих: Распятие на дороге –

Амандус: Дьявол удирает –

Эрнст: Тогда Кристоф¹⁷² ищет человека, бывшего на кресте –

Генрих: И не находит его.

Мастер Иоганн: Итак, «Andante con rigore».

Эрнст: Из года в год он переносит через реку странников.

Амандус: Становится седым и старым –

Генрих: Буря –

Эрнст: Голос ребенка.

Амандус (торжественно): Несет он ребенка.

Эрнст: Ноша все тяжелее и тяжелее –

Генрих: Он тонет –

Мастер Иоганн: Но голос дает ему имя –

Фредерик (просветленно): Христофор!

Все (кроме Ансельма, с энтузиазмом): Bravo, Мастер! Поистине прекрасный сюжет!

Мастер Иоганн: Финал, лучше которого вы и пожелать не могли бы! А теперь – за работу!

Фрагмент Лаозцы открывает собой Эпилог. Строфа «Даодэцина» подана как некое откровение, предваряющее развязку и освещающее внутренний смысл событий. Она звучит при закрытом занавесе и

¹⁷² Иногда Шрекер употребляет сокращенную форму имени, называя Кристофом (*Christoph*) не только героя «Видения оперы», но и св. Христофора (*Christophorus*).

доносится откуда-то «очень издалека» (как гласит ремарка Шрекера). Ее текст вынесен за пределы действия, поручен не персонажу, а солисту-басу, при этом певца композитор предлагает разместить в оркестре.

Итак, цитаты обрамляют основное действие оперы. Они связаны между собой на смысловом уровне, как импульс и итог, как исходный тезис и его истолкование. Но параллельно возникает и своеобразный композиционный эффект двойного обрамления: Пролог/легенда – Эпилог/«Даодэцзин» (следует заметить, что рамочная техника в «Христофоре» еще более сложна, но об этом подробнее будет сказано ниже). Внутри этой «двойной рамы» разворачивается сюжет оперы – «современная легенда о Христофоре». Основная идея в общих чертах сводится к следующему. Ансельм, талантливый и честолюбивый, но не слишком уверенный в себе ученик мастера Иоганна, решает вместо квартета написать оперу, изложив легенду в современном варианте. Действующими лицами в ней становятся сам автор и персонажи из его окружения. Главным героем Ансельм делает Кристофа, соученика по классу композиции. Первоначальная трудность, встающая перед молодым автором, заключается в драматической инертности легенды. Сюжет, столь благодарный для живописца, с трудом поддается театральному истолкованию, а герой, «этот отвратительный длинный болван с его чистой душой, который хочет только служить» (фраза Ансельма), чересчур однопланов.

Ансельм: Поистине скучно то, как вы это описываете, и сентиментально сверх меры! А квартет? Смешно! Как нужно это понять? – Драматично! Но нет женщины, прекрасной, манящей, дьявольской женщины. <...> Вместо дьявола из легенды я выбираю для драмы Лизу, Лилит, змею, прелестную дьяволицу.

Прообразом героини в опере становится Лиза, дочь мастера Иоганна, в которую тайно влюблен студент Ансельм.

История современного Христофора в прочтении юного автора превращается в легенду об искушении славой, любовью, пороком. Кристоф, весьма амбициозный молодой человек, приходит в класс мастера Иоганна, чтобы научиться «служить высокому искусству». Не слишком талантливый, но чутко улавливающий веяния моды, он пишет симфонию, которая имеет успех («пьеса начинающего, школьная работа», по отзыву Ансельма). Симфония должна исполняться в филармонии, ее превозносит в своем журнале модный критик Штаркман, но Кристоф оставляет искусство. Теперь он хочет служить только любви, «возвышенной и великой», и Лизе, которая для него «и жизнь, и любовь». Однако и второе служение Кристофа приобретает несколько сниженный, отчасти пародийный оттенок, ибо «великая любовь» предстает в опере Ансельма в облике добропорядочного буржуазного брака. Служение заканчивается катастрофой. Лизу тяготит роль супруги и матери, ее артистической натуре тесно в рамках семейной жизни. Ее образ Ансельм развивает в соответствии со своим первоначальным планом: Лилит, змея, обольстительная грешница, «заместительница» дьявола из легенды. Но эти качества Лизы раскрываются только в ее общении с Ансельмом, в танце, музыку которого он написал для нее. Танцуя, она преображается (Лиза: «Ты создал меня такой, как хотел»). Роль же, которую Ансельм предназначил для себя, ему самому кажется «сомнительной и небезопасной». По отношению к Кристофу он не только суровый критик, но и соперник в любви. Когда Кристоф застаёт Лизу в объятиях Ансельма, его мир рушится. В отчаянии он выхватывает пистолет и стреляет в Лизу. Она умирает со словами: «Ведь это была всего лишь игра».

Начинается третье служение Кристофа. Скрываясь от преследования, он находит убежище на самом дне жизни большого города. Вместе с Ансельмом он играет джаз в кабаре, одном из тех сомнительных заведений, где царит богемная атмосфера, где обретаются

люди, потерпевшие жизненное крушение, разочарованные, непризнанные гении всякого рода, и куда в поисках острых ощущений заглядывают представители артистического мира. Кристофа снедает темная, разрушительная сила. Он тщетно борется с ней, пытаясь через наркотическое опьянение, через спиритический контакт вернуть себе возможность служения прежнему, незамутненному образу Лизы. Ансельм, как автор оперы, также испытывает затруднения: он не видит финала, пути к разрешению конфликта, «проклятая легенда стоит поперек дороги», ведь последнее испытание должно завершиться спасением Кристофа.

Развязка происходит в Эпilogue. Звучат слова Лаоцзы, поднимается занавес. На сцене декорация Пролога: учебная комната, доска с нотеносцем на стене. Ансельм за столом, лихорадочно пишет, вокруг – разбросанные листы нотной бумаги. Появляются мастер Иоганн и Лиза, в своем реальном облике. Ансельм их не замечает. Он созерцает видение последней сцены своей оперы.

Лиза (Иоганну): Он сошел с ума. Он говорит о ком-то, кого я не вижу.

Мастер Иоганн: Он живет в своем произведении.

Лиза: О, помоги ему, отец.

Мастер Иоганн: Он поможет себе сам.

В углу сцены – Кристоф у постели своего умирающего сына. В его монологе звучат мотивы легенды, сравнение с Христофором, служившим несправедной земной власти, и, наконец, вопрос об истинной цели и благом пути к ней. При этом Кристоф осознает свою жизнь как нечто иллюзорно-театральное, а себя самого как сценический персонаж, которому не в силах помочь его создатель, ибо он и сам не знает ответа. В отчаянии Ансельм взывает к Иоганну: «Конец, конец! Помоги, мастер, помоги!». Но Иоганн не вмешивается в действие, решение приходит само собой. Кристоф продолжает свой монолог: «Из твоих глаз, мое

милое дитя, сияет, как далекое обещание, мечта о власти без фальши и лжи, невинность, чистота, любовь без эгоизма <...>. Единственное божество из детских глаз, тебе хочу я служить!». Ребенок трижды (как младенец в легенде) зовет Кристофа и просит о помощи. Кристоф берет его на плечи и уносит, повторяя путь Христофора. Видение оперы растворяется в темноте¹⁷³. Как резюме звучат слова мастера Иоганна: «Мир театра исчез, утонул. <...> Вот тебе конец легенды о святом Кристофе: музыка, и ничего больше, квартетное письмо, мой сын». И как продолжение этих слов воспринимается заключительная реплика Ансельма: «*Andante con rigore*: “Он нес дитя, дитя, что вело его единственным путем...”».

Как видим, «Даодэцзин» оказывает влияние не только на общую концепцию «Христофора», но и на последовательность событий (испытание пороком, чего не было в легенде, как отражение мысли «Кто свою честь познал и все же в бесчестии пребывает»). Движение сюжета, однако, показывает, что и легенда о святом Христофоре, и древнекитайская мудрость взяты в опере не в прямом, конфессиональном или историческом смысле, но как некие крайне обобщенные символы. При этом в развитии действия они все больше и больше сближаются в своем значении, превращаясь, в конце концов, в единую мифологему *пути и цели*. Такому сближению способствуют и неоднократные предвосхищения метафор и парадоксов «Даодэцзина» в диалогах действующих лиц оперы¹⁷⁴. Конкретное же, в рамках сюжета

¹⁷³ Реплика Шрекера: «Гаснет весь свет. Темно также и в оркестровой яме. Только доска в комнате мерцает фосфоресцирующим светом. Можно видеть, как тяжело, но беззвучно, шагает он [Кристоф – Н.Д.] с ребенком, выходя через ту же самую призрачную дверь, через которую он вошел в Прологе».

¹⁷⁴ Ансельм (протягивая Лизе рукопись): Трагедия в одном акте. Она заканчивается словами: «Сильное – безобразно; оно разрушает и приводит к упадку. Когда придет час ... вспомни о слабом. Слабое – вечно, и это объясняет жизнь и мир» (1-я картина I д.). Кристоф: Грех становится святым, бесчестие – спасением (II д.). Ансельм: Хэй, как мягко это пламя! Оно как бархат. Я живу в нем, но оно щадит меня, оно нежно и прохладно, как и я. Лиза: Ах, как мягок грех, он как воздух летним днем. Он как бархат. Я живу в нем, но он щадит меня, он нежен и

оперы, истолкование мифологемы *пути* и *цели* заключено в словах мастера Иоганна: «вот тебе конец легенды о святом Кристофе: музыка, и ничего больше, квартетное письмо, мой сын». Последнее утверждение вновь требует разъяснений. Для начала обратимся к комментариям самого Шрекера. В «Предисловии к *Христофору*», сопоставляя «время легенды» и современность («время Ансельма»), он выстраивает последовательность оппозиций:

«Когда-то “император” и его военные подвиги; сегодня искусство и творящая, порождающая любовь, но в примитивнейшем облике буржуазного брака. Когда-то “дьявол”, сегодня “порок”; когда-то идея Бога и “младенец Иисус” как ее наивнейшее воплощение, сегодня отблеск божественного в людях, чистые глаза ребенка и, если мы, находясь в музыкальных сферах, хотим это перенести на музыку, самая чистая и целомудренная форма музыки – струнный квартет»¹⁷⁵. И далее: «Вы увидите и услышите, <...> как рядом с драмой начинает свой путь конфликт несоприкасающихся музыкальных миров. Мода на позавчерашнее, классицистская симфония (подражание настоящей «классике»), <...> страстная музыка о трагедии женщины, <...> модный джаз и, наконец, подобные народным песенкам напевы ребенка, которые ведут к спасению через абсолютную музыку» [223, 136].

Итак, метафора *цели* расшифровывается в Предисловии (и в опере) посредством ряда символов: «младенец Иисус» – «чистые глаза ребенка» – «струнный квартет/абсолютная музыка». Дополнив этот ряд символикой «Даодэцзина»: ребенок – не-ставшее/бескрайнее – естественное/первозданное, мы приходим к заключительному

жарок, как я». В этих фразах из 2-й картины I д. ощутимо скорее предчувствие, чем предвосхищение, хотя оба монолога (и Ансельма, и Лизы) заканчиваются прямой аллюзией на текст Лаоцзы – сильное тонет, гибнет, исчезает, слабое ширится, растет, поднимаясь к небесам.

¹⁷⁵ Невольно вспоминается асафьевская трактовка квартетного жанра и его выразительное определение камерной музыки как «сферы музыкального интеллектуализма» [11, 341].

уподоблению: естественное/первозданное (как образ мира) тождественно музыке, при этом музыке абсолютной. В таком уподоблении угадывается логика немецкой мысли о музыке. В первую очередь вспоминается, конечно, Шопенгауэр, в философской эстетике которого музыка, выведенная за пределы иерархии искусств, предстает как отпечаток не представления, но самой воли, то есть, как двойник мира. С подобной трактовкой мы уже встречались у Шрекера в опере «Игрушка и Принцесса». Ясна связь с немецкой музыкальной эстетикой, корнями уходящая в XIX век (Ганслик «О музыкально-прекрасном») и, собственно, с традицией венской музыкальной классики – струнный квартет как «самая чистая и целомудренная форма» абсолютной музыки. Правда, возникает некоторое противоречие, ведь квартет, который по заданию мастера Иоганна должны написать его ученики, имеет *программу*. Но противоречие оказывается внешним, ибо программа истолковывается Шрекером в духе классической традиции – в качестве «поэтической идеи», импульса, питающего творческое воображение¹⁷⁶. Весьма красноречив в этом плане следующий фрагмент Пролога (содержавшийся в тексте *Particell* 1926 года, но не вошедший в окончательную редакцию):

Мастер Иоганн: Я требую от вас не мастерского произведения, а всего лишь пьесы, которая будет воздействовать контрастами и ясной формой. Не думайте о символике и философии! Если легенда направит вас на путь интуиции и творческой концентрации, ваша цель будет достигнута.

Мы видим, что тематика Пролога и Эпилога «Христофора» весьма необычна для оперного жанра, особенно, если принять во внимание усложненный способ ее театральной подачи и зашифрованные связи

¹⁷⁶ Кажется, подчас, что мастер Иоганн, давая задание ученикам, ориентируется на конкретные произведения – бетховенские поздние квартеты: op. 132 или op. 135 (с его эпиграфом к финалу *Der schwer gefasste Entschluss . Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!*).

между понятиями-образами. Но, быть может, еще более необычным оказывается основное действие оперы. Сохранившиеся в архиве Шрекера документы (эскизы, варианты текста и музыки отдельных сцен) показывают, насколько сложным был путь композитора к окончательному оформлению сюжета. Хейли приводит набросок первоначального плана оперы, направленный Шрекером в *Universal Edition* в августе 1925 года:

Юный Христофор желает посвятить свою жизнь [служению—Н.Д.] самой сильной власти на земле.

1. Мастер указывает ему на заманчивый путь к высотам искусства. Но почему же сам мастер не нашел этот путь? Другая, более сильная власть, любовь, завладела всеми его стремлениями.

2. Дочь мастера – прелестная чертовка – открывает Кристофу путь любви – он принимает вызов. Его жена обманывает его и хочет затянуть его в болото порока. Он убивает ее.

3. В нем гнездится порок – он может пасть его жертвой. Пьянство, отвратительное окружение – внезапно он видит ребенка, который его нашел – он принимает вызов. Логово порока исчезает в пламени.

4. Дитя ведет его, показывает ему путь к природе, чудо творения. Но мир [не отпускает его – Н.Д.], преследователи гонятся за ним, разрушают идиллию. Чтобы спастись от преследователей, он должен перенести ребенка через озеро. Сияющий свет – ах, какой тяжелой стала его ноша – [это – Н.Д.] смерть [223, 123].

Одни мотивы из приведенного наброска вошли в окончательную редакцию, другие, развиваясь в промежуточных вариантах, постепенно исчезали в процессе работы¹⁷⁷. Практически все пункты плана,

¹⁷⁷ Примечателен в этом плане мотив *природы*, которая, возможно, выступала как театральный аналог *естественного/первозданного*. В ряде эскизов текста либретто сюжетно развивается и мотив *смерти*, показанной не в символическом плане, как в окончательном варианте, а в виде реального сценического действия.

сюжетные ходы, система событий сохранили свое значение в действии, но коренным образом изменили свою драматургическую функцию в концепции целого. В первоначальном замысле сюжет был связан с легендой, героем оперы был Кристоф – современный Христофор, опера имела подзаголовок «современная легенда». В окончательном варианте рядом с Кристофом появляется Ансельм, а параллельно сюжету «современной легенды» в опере разворачивается тема *сочинения оперы*. Акцент перемещается с истории Кристофа на фигуру Ансельма, в связи с чем изменяется подзаголовок произведения: «*видение оперы*» вместо «*современной легенды*».

Никогда еще подобный сюжет не был предметом оперного искусства. При желании можно, конечно, отыскать некоторые аналогии и у предшественников, и у современников Шрекера – к примеру, «Ариадна» или «Каприччио» Р. Штрауса, даже «Палестрина» Пфифцнера. Но аналогии эти будут весьма условными, ибо Шрекера, в отличие от названных авторов, интересует не мир театра с его «закулисным», не масштаб личности или духовный подвиг творца, но психология творчества. При этом, разрешая вопросы, стоящие перед Ансельмом, композитор, возможно, освобождается от собственных проблем. Ведь, если шаг за шагом проследить по черновикам и эскизам процесс создания «Христофора», как это сделано в превосходной статье Хейли, то обнаружится, что путь Ансельма частично повторяет путь самого Шрекера. Надо сказать, что в обращении к столь нетрадиционному кругу идей композитор опередил свое время. Опера о том, как сочиняется опера – проблематика такого рода могла бы скорее заинтересовать художника второй половины XX века.

В трактовке мотива (в одном из вариантов редакции 1925 года) любопытно прямое пересечение с «Игрушкой и Принцессой», вплоть до почти дословной цитаты: он был «полон горячей внутренней жизни, чистейшего желания служить власти земного бытия, но свершение и счастье нашел только в смерти» [223, 126].

Решение столь сложной задачи потребовало от Шрекера незаурядной изобретательности и виртуозной драматической техники. Необходимо было объединить и связать в некую целостность далекие и крайне разнородные пласты действия. Важнейшая роль в таком объединении была отведена принципу обрамления. Выше уже шла речь о его значении в драматургии и композиции оперы. Но дело не ограничивается сопоставлением Пролога – Эпилога и аркой, образуемой цитатами. Шрекер находит более остроумное решение. Основное действие раздвигает границы оперных актов, *Видение оперы* открывается в Прологе и завершается в Эпилоге. Пролог и Эпилог, будучи замкнутыми в композиционном отношении, оказываются разомкнутыми драматургически.

Сильное впечатление производит удивительная музыкально-театральная находка Шрекера – еще одно обрамление, но вынесенное за пределы действия. Пять раз на протяжении оперы (перед началом Пролога, каждой из двух картин первого акта, началом второго акта и в конце оперы одновременно с последними аккордами Эпилога) раздается характерный звуковой сигнал – дробь большого барабана, звуки четырех колоколов, удар гонга. Этот сонорный комплекс, обрамляющий основные этапы действия и служащий эмоциональной «настройкой» для публики, вводит в атмосферу театральной иллюзии. Но особый тембровый облик, таинственный колорит окрашивает звучание в ритуальные тона¹⁷⁸.

Два сюжетных слоя, «реальный» и «воображаемый», причудливо переплетаются на всем протяжении оперы. Как справедливо пишет Хейли, «сцепление этих слоев и возникающий отсюда конфликт и есть, собственно, действие оперы Шрекера» [223, 124].

¹⁷⁸ Придавая существенное значение этому звуковому символу, композитор поясняет свой замысел в *Примечании*, адресованном режиссеру и дирижеру спектакля. Перевод текста *Примечания* см. в Приложении II.6.

Воображаемый и реальный сюжеты протекают одновременно, грань между ними почти неразличима. Она становится отчетливой лишь в тех моментах, когда Ансельм возвращается из своих видений, чтобы как автор комментировать и критически оценивать собственное произведение. Такие включения могут быть достаточно развернутыми (монолог Ансельма в начале I акта), а могут быть очень краткими, мимолетными, не привлекающими к себе особого внимания (реплика Ансельма в 5-й сцене II акта: «Я был прав. Мой последний акт удался мне как пошлый и сентиментальный»).

Попутно отметим, что в комментариях Ансельма Шрекер задевает еще одну (и чрезвычайно любопытную) «неоперную» проблему. Подобного рода тематика скорее характерна для литературной традиции. Речь идет о соотношении автора и персонажа, творца и творения. Поначалу Ансельм властен над своими героями, но по мере развития характеров и событий он эту власть утрачивает, персонажи начинают жить по собственным законам. В окончательном тексте либретто осталось не так уж и много подобных пассажей; в основном, это иронические высказывания Ансельма по адресу Кристофа или же его реплики в эпизоде танца Лизы («Игра становится серьезной и мастерит самого мастера»; «Кукла выросла, обхватила меня, задушила меня»). Но в черновиках и сохранившихся вариантах эта тема развивается более подробно. В качестве примера приведем диалог Ансельма и Кристофа из неиспользованного в либретто варианта текста Эпилога, датированного 1929 годом:

Кристоф (после слов Лаоцзы; по-стариковски, но с детским выражением, качая головой): Мысли, мысли.

Ансельм (шепотом): Они от меня, старик, они мои – нет – того, [кто жил – Н.Д.] тысячу лет назад –

Кристоф (злобно): Ты видишь – видишь ты –

Ансельм (взбешенный): Ты никогда не жил, старик. Ты создан моей милостью.

Кристоф: А ты разве знаешь – живешь ли ты?

Ансельм (заикаясь): Я – я – ?

Кристоф: Не живешь ли ты только через меня? Ведь жизнь – это мысль. Целая жизнь только одна мысль.

Ансельм: Оставь, наконец, меня в покое!

(с отчаянием) Ты должен исчезнуть, вечный борец! [223, 129]

Два мира – вымысел и реальность – окончательно расходятся только в Эпilogue. Как видно из приведенного на стр. 299 описания, они разведены и визуально, в сценическом пространстве (хотя и без деления сцены на отдельные площадки). Поскольку Ансельм не может найти выхода из мира иллюзий, ведущая роль в разрешении конфликта отводится мастеру Иоганну, который не только завершает оперу метафорой, варьирующей мысли «Даодэцзина», но и выступает в качестве «современного Лаоцзы» – наставника и мудреца, указующего путь¹⁷⁹. Так образуется еще одна арка, обрамляющая Эпilogue и сводящая в одну плоскость разные планы действия. Для того чтобы найти такое решение, Шрекеру понадобилось шесть вариантов текста Эпilogue (при этом три из них были положены на музыку).

В сложном, подвижном соотношении двух основных планов главной, сюжетобразующей в Прологе и Эпilogue оказывается линия реального действия, в двух же актах *Видения оперы* эта роль передается действию воображаемому. *Видение оперы* также организовано сложно. Оно концентрируется вокруг фигуры Кристофа, но, вместе с тем, разветвляется, вводит побочные мотивы, призванные отразить

¹⁷⁹ Уже упоминавшаяся ремарка Шрекера, предписывающая способ исполнения фрагмента «Даодэцзина» полностью выглядит следующим образом: «звучит либо из оркестра, либо (если со сцены) в партии исполнителя роли мастера Иоганна». Отметим также, что Хейли уподобляет мастера Иоганна отшельнику из легенды о святом Христофоре, ибо задание, которое он дает ученикам, есть испытание на пути к познанию [223, 134].

атмосферу, характерные приметы и образы современной эпохи. Если визуализация мыслей Лаоцзы, наставлений мастера Иоганна и творческих затруднений Ансельма может представлять определенную постановочную проблему (в силу необходимости перевода внутреннего действия во внешнее), то *Видение* обладает яркими театральными свойствами. Прежде всего, это относится ко II акту, действие которого происходит в кабаре отеля «Монмартр». Фоновые сцены приобретают здесь значение, почти равноценное основному драматургическому пласту. Техника соединения рельефа и фона в драматургии напоминает о той, что была выработана Шрекером еще в «Дальнем звоне» и «Отмеченных», но теперь она применена в условиях нового жанра камерной психологической оперы.

Сцена во II акте поделена на две самостоятельные игровые площадки. Ее большая часть оформлена в виде танцевального зала с маленькой эстрадой и несколькими столиками для посетителей. Вторая (меньшая) часть сцены – мрачное помещение в красных тонах, с кушетками и приборами для курения опиума. При открытии занавеса видна только эта небольшая комната. Разыгрывающийся в ней эпизод выдержан в манере разговорного диалога, который свободно накладывается на приглушенную танцевальную музыку, доносящуюся с закрытой части сцены. Принцип чередования двух игровых площадок реализуется на всем протяжении второго акта, при этом основному действию (связанному с Кристофом) отдана малая сцена, а на большой площадке разворачивается линия фоновых эпизодов. Обе драматургические линии объединяются лишь в заключительной фазе, в кульминации акта, когда медиум Флоранс, по просьбе Кристофа вызывает дух Лизы.

Фоновый пласт насыщен современными бытовыми реалиями и в сюжетном, и в сценически-постановочном плане. Так, согласно ремарке Шрекера ко II действию, перед эстрадой в танцевальном зале должны

быть размещены фортепиано и джазовая ударная установка, на которой играет негр. Гвоздь развлекательной программы – спиритический сеанс с участием медиума. Среди посетителей кабаре психолог, доктор Хартунг, музыкальный критик Штаркман, оперная дива Розита, аббат Кальдани – авантюрист, импресарио и «хозяин» медиума, сомнительного вида девицы, люмпен-публика¹⁸⁰.

Характеризуя этот слой *Видения* Ансельма, следует вернуться к определению «новая деловитость» (*Neue Sachlichkeit*). Элементы «новой деловитости» проступают здесь весьма отчетливо. Персонажи второго плана, обрисованные немногими меткими штрихами, представляют, как и в «Дальнем звоне», типажи, достоверно характеризующие определенное время и определенную социальную среду. Но в «Христофоре» это другое время и другая среда, а жесткий натурализм бытовых сцен ранней оперы Шрекера далек от его поздней ироничной манеры. Гораздо более яркие ассоциации возникают в этой связи с операми Э. Кренека – «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» – с их атмосферой, ситуациями и даже отдельными персонажами (гипнотизер, доктор Берг – аббат Кальдани; любвеобильный князь Куно – стареющий бонвиван Штаркман, опекающий свою протеже, молодую певицу Розиту). Но дело не только в наборе персонажей, ситуаций, «говорящих» деталей времени (таких, как банджо и тенор-саксофон в оркестре или отражение свободных нравов эпохи в диалогах действующих лиц), дело в способе изображения – трезвом, деловитом,

¹⁸⁰ Здесь возникает возможность сопоставления с эстетикой *Zeitoper* – с характерной для нее злободневностью, вниманием к звуковым реалиям современности (джаз, бытовая музыка, звуки машин и т.п.). Но эта параллель оказывается чисто внешней, так как приметы времени в «Христофоре» (равно как и аналогичные детали в «Дальнем звоне» – паровозный гудок, шум трамвая и т.д.) лишены прямой иллюстративности, они вводятся в целостную концепцию оперы как один из компонентов ее сложного психологического рисунка. Скорее можно говорить о воздействии идей Шрекера на композиторов *Zeitoper*, тем более что авторы двух «классических» образцов этого жанра – Э. Кренек («Джонни наигрывает», 1927) и М. Бранд («Машинист Хопкинс», 1929) – были учениками Шрекера по композиции.

беспристрастном и бесстрастном, лишенном намека на психологизм или чувствительность. Примечательно, что все перечисленные персонажи не наделены музыкальной характеристикой, все это – разговорные роли (за исключением Розиты, но модный шлягер, который она поет в кабаре, характеризует не ее, а атмосферу действия). Примечательно также, что практически весь фоновый-бытовой слой драматургии во II акте (да и в опере в целом) оформлен средствами разговорного диалога. Немногочисленные же музыкальные эпизоды – джазовая музыка в начале II акта, песенка Розиты (с хором) – звучат со сцены (с большой площадки, при закрытом занавесе) как фон для основных событий. Эти эпизоды вновь можно было бы назвать «закадровой музыкой», так как в театральных условиях Шрекер добивается почти кинематографического эффекта. Интерес композитора к возможностям кинематографа был очень активным. В 1929 году он принял предложение издательства *Heinrichshofen* написать музыку для кинофильма. Проект, которому обязан своим возникновением также и шёнберговский ор. 34, «Музыка к киносцене», не был осуществлен, но «Четыре эскиза для фильма», написанные Шрекером в 1930 году, опубликованы упомянутым издательством под названием «Четыре маленькие пьесы» (для большого оркестра). Весьма любопытны приводимые в статье Хейли сведения о киносцене, которую Шрекер намеревался включить в одну из версий «Христофора» (вторая редакция либретто)¹⁸¹. Фильм на сюжет легенды должен был сопровождать оркестровую интермедию. По утверждению автора статьи сценарные указания Шрекера вызывают ассоциации с приемами современных композитору кинорежиссеров, таких, как С. Эйзенштейн, Э. Штрохейм или Ф. Ланг [223, 139]¹⁸². Столь же

¹⁸¹ Вновь напрашивается сравнение с более поздним опытом Берга – киносценой в «Лулу».

¹⁸² Эрих фон Штрохейм (1885-1957) – американский режиссер и актер, по национальности австриец. В своих фильмах сочетал гротеск и документальность. Среди известных картин 1910-20-х гг. «Глупые жены», «Слепые мужья», «Алчность». Фриц Ланг (1890-1976) – немецкий кинорежиссер, его наиболее

примечательна характеристика, которую дает «Христофору» Г. Нойвирт: «Можно представить себе штрохеймовские картины, чтобы отобразить сцены жизненной гонки Христофора. Можно подумать, что Штрохейм в своих фильмах воспроизводит картины музыки Шрекера без того, чтобы знать ее в действительности; а можно представить себя, смотрящим фильмы Штрохейма, такие как “Foolish Wives”, “Blind Husbands” и “Greed”¹⁸³, с музыкой, написанной Шрекером» [266, 108].

«Кинематографические» детали уже в силу своей современности добавляют осязаемости, вещественности слою *Neue Sachlichkeit*, но от этого он не становится автономным или самодостаточным. Его бесстрастный документализм проступает по контрасту с основной линией действия, историей Кристофа, выдержанной в других стилевых красках. На уровне либретто этот контраст последовательно подчеркивается в языковой сфере – в речевых характеристиках, в лексическом строе.

Диалоги посетителей кабаре плоски и прямолинейны, лишены подтекста, временами сбиваются на пошлость и банальность. Однако эта стилизованная бытовая речь проникнута авторской иронией, а ситуации и речевые портреты персонажей подчас напоминают шарж. В подборе слов заметна склонность к жаргонизмам, а иногда и к рискованной лексике на грани нормы. В качестве примера приведем диалог Штаркмана и Розиты из 2-й сцены II действия.

Конферансье объявляет выступление Розиты.

Штаркман: Что? Ты хочешь здесь? В этом притоне? Ты простиитуируешь себя.

Розита (злобно): «Небесная Розита», «демоническая девочка-подросток» – не так ли ты писал в своем грязном листке. Теперь жду я от тебя, мой сладкий старичок, других красок.

известные работы – «Доктор Мабузе, игрок», 1922, «Нибелунги», 1924; «М» [от нем. *Mörder* – убийца – Н.Д.], 1931.

¹⁸³ См. перевод названий в прим. 182.

Штаркман (грустно): Да, жизнь и искусство, они расходятся во многих случаях. К примеру, эта симфония...

Розита поднимается, фыркая, выплевывает лимон, затыкает Штаркману рот половинкой лимона и направляется к сцене.

В то же время, текст песни Ансельма, которую «за кадром» поет Розита и которая служит фоном для напряженного монолога Кристофа, исповедующегося перед доктором Хартунгом, выпадает из общего ряда. «Трагические куплеты»¹⁸⁴ под названием «Яд» (свободные вариации на мотивы «Цветов зла» Бодлера), повествующие о тоскующих человеческих душах, пестрят аллюзиями на основные мотивы *Видения*, которые поданы здесь «с надрывом», отчасти в пародийной манере. Оттенок пародии есть уже в самом обозначении жанра, в смешении «высокого» (*трагические*) и бытового (*куплеты*). В целом, в атмосфере фоновых сцен II акта ощущается связь с литературной традицией немецких кабаре, сформировавшейся в начале XX века, но сохранившей свое значение и в послевоенные годы¹⁸⁵.

Центральные же эпизоды истории Кристофа выдержаны в обычном стиле шрекеровской либреттистики. Они патетичны (временами высокопарны), пронизаны метафорами и символами, обладают многозначным подтекстом. Помимо уже отмеченной мифологемы *пути* и *цели* большую роль в этом слое *Видения* играют символы *огня* и *света*. *Огонь/пламя* выступает в монологах Ансельма и Лизы (в сцене танца Лизы) как заместитель *воды* из легенды, как параллель *греха* и как раскрепощающая сила, дробящая оковы, сметающая преграды и

¹⁸⁴ Так песня поименована в ремарке Шрекера.

¹⁸⁵ Первое немецкое литературное кабаре «*Überbrettl*» (по образцу парижского «*Le chat noir*») было открыто в 1901 в Берлине Эрнстом фон Вольцогеном. В том же году возникли знаменитые впоследствии мюнхенское «*11 Scharfrichter*» («11 палачей») и берлинское «*Schall und Rauch*» («Звук и дым»). Дань этой традиции отдали не только поэты «второго ряда» – О.Ю. Бирбаум, П. Шеербарт, но и крупные художники – Ф. Ведекинд, Э. Мюзам.

ведущая к освобождению, то есть к смерти. Каждая из строф текста этой танцевальной сцены заканчивается рефреном – смысловой «рифмой»:

– «пламя поднимается и вытягивается, смеясь и грозя, ввысь, к небесам»;

– «волны поднимаются и вытягиваются, смеясь и грозя, ввысь, к небесам»;

– «грех поднимается и вытягивается, смеясь и грозя, ввысь, к небесам»¹⁸⁶.

Образ *света*¹⁸⁷ предстает в монологе Ребенка (Эпилог) как символ иллюзорного, неподлинного бытия, театра, зрелища и противопоставляется образу *темной тишины*: «Неси меня домой, в темную тишину, под звуки, нежные звуки! Домой, домой, туда, откуда мы пришли».

Трактовка символики в *Видении* Ансельма, конечно же, крайне индивидуальна и продиктована в общей концепции оперы рассмотренной выше взаимосвязью легенды и «Даодэцина». Однако, сам набор символов (кстати сказать, не вполне характерный для оперного творчества Шрекера, за исключением символа пламени) вызывает дополнительные ассоциации.

В многообразии интертекстуальных связей «Христофора» формируется некий вектор, направляющий внимание к определенной эпохе и определенному кругу художественных явлений. Источник «цитат», намеков, аллюзий достаточно узнаваем. Это больше немецкая, чем австрийская культурная традиция, это не Вена Фрейда и Климта, а скорее Берлин, причем не столько 1920-х годов, сколько предвоенный¹⁸⁸, с характерным для немецких литературно-художественных кругов этого времени тяготением к теософии и мистицизму, с особым вниманием к

¹⁸⁶ Примечательно, что идея раскрепощения и здесь связана у Шрекера с образом танца, одним из ключевых в модерне.

¹⁸⁷ сияния свечей – *die Lichter*; Дитя: “ich flamme auf im Lichtschein, Lichter, Lichter überall” («я пламенею в сиянии, свечи, свечи повсюду»).

¹⁸⁸ Любопытно, что сам Шрекер в Предисловии к «Христофору» довольно точно обозначает эпоху: Ансельм – «дитя настоящего (или, если хотите, предвоенного) времени».

образам огня и света (этих «пограничных» между материей и духом явлений), с концепциями «нового человека», «пути и цели», «внутренней необходимости»¹⁸⁹. И здесь вновь возникают параллели с Шёнбергом – в его связях с немецкой поэзией, в его религиозно-философских исканиях, отразившихся в замысле трилогии «Серафита» (по Бальзаку) и в неоконченной оратории «Лестница Иакова».

В соотношении «Лестницы Иакова» и «Христофора» наблюдаются поистине удивительные «пересечения». Текст оратории был написан Шёнбергом в 1915-17 годах, тогда же была создана музыка первой части сочинения. В 1920-е годы (как и позже) «Лестница Иакова» постоянно находилась в поле зрения Шёнберга: композитор не раз возвращается к работе над ораторией, а в 1926 году (напомним, что это именно тот год, когда Шрекер показывает Шёнбергу либретто «Христофора» и получает его одобрение) разрабатывает некий акустический проект для исполнения неоконченного произведения [см. об этом: 40, 259].

Шёнберг, говоря о замысле будущего сочинения как о «молитве человека наших дней», подчеркивает: «язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней; содержанием должны быть проблемы, мучающие нас с Вами» (письмо Рихарду Демелю от 13.12.1912) [163, 65].

Шрекер называет «Христофора» «современной легендой» и пишет в Предисловии: «стоит ли удивляться тому, что юный Ансельм ощущает события давно прошедших времен как сегодняшние и наполняет их эмоциями нашей повседневности?».

Следующая мысль из письма Шёнберга также привлекает внимание в связи с «Христофором»: «я давно уже хочу написать ораторию о том,

¹⁸⁹ См. об этом: [136, 17–19]. Впрочем, концепции этого рода, столь характерные для предвоенного немецкого экспрессионизма, сохранили свое значение и в послевоенные годы. Так, в драме «Граф фон Ратцебург» (1927), одной из последних пьес Эрнста Барлаха, уделявшего значительное внимание теме «нового человека», читаем: «Там, где стоит моя нога, – там путь; а где кончается путь – там цель» [цит. по: 59, 49].

как <...> современный человек спорит с Богом <...>, а в итоге находит Бога и становится религиозным. Учится молиться! Такая перемена *не должна быть результатом какого-то действия, ударов судьбы, тем более любовного переживания. Или же эти вещи могли бы фигурировать только на заднем плане, самое большее как намек, как начальный стимул* [выделено мной – Н.Д.]» [163, 65].

В черновиках Шрекера содержится еще одно изречение Лаоцзы, которое композитор намеревался процитировать в либретто «Христофора»:

«Хотят завоевать мир посредством деяния: я испытал, что это не удается. Мир – это духовная вещь, и с ним нельзя так обходиться. Тот, кто действует, портит его. Тот, что держит крепко, лишь теряет его»¹⁹⁰.

Этот фрагмент не вошел в окончательный текст либретто, но заключенная в нем идея «недеяния» как мысль о поиске внутреннего, не внешнего *пути*, по сути – *внутренней необходимости*, столь же существенна для «Христофора», сколь и для «Лестницы Иакова».

Между сочинениями обнаруживаются и неожиданные параллели текстуального характера. Так, монолог Умирающего из первой части оратории, сменяющийся вокализмами его Души, включает фразу, отмечающую момент преобразования: «Я лечу...Блаженнейшая мечта исполняется – лететь...». Характеризуя вокализ Души, «освободившейся от бременной телесной оболочки», Н. Власова, автор монографии о творчестве Шёнберга, указывает на два родственных его мелодике примера в творчестве композитора: в заключении финала Второго струнного квартета, на словах «огня святого я лишь искра живая, лишь

¹⁹⁰ «Даодэцзин». Глава 29. [223, 124]. Полный текст главы (в современном переводе И. Семененко): «Кто вознамерится взять Поднебесную и ею заниматься, на мой взгляд, это ему не удастся. Поднебесная – чаша душевная, и сформовать ее нельзя. Формуя, её только портят, владея же, утрачивают. Среди сущего одни ведут, другие следуют; одни выдыхают медленно, другие – быстро; одни становятся сильны, другие чахнут, одни поднимаются, другие гибнут. Именно поэтому Премудрый человек отбрасывает крайность, отвергает неумеренность, отказывается от излишества» [81, 156].

гулкий отзвук я священного глагола» (Ст. Георге, пер. В. Коломийцова) и в последнем разделе песни «Побеги сердца» (на текст Метерлинка), на словах «возносит мистическую молитву». Семантика подобного «упойтельного распева» по мысли Н. Власовой связана у Шёнберга с моментами мистического экстаза: «вокальная партия <...>, словно преодолевая силу земного тяготения, устремляется не просто в высокий регистр, но – в горние выси...» [40, 234].

В свете сказанного крупным планом высвечивается особый характер заключительной реплики героини из танцевальной сцены «Христофора». Ликующий возглас Лизы: «Не знаю больше я преград, не танцевать хочу – лететь, парить, пройти во все пределы» (I д. 2-я картина, сц. 4), обращает на себя внимание не только почти дословным (с «Лестницей Иакова») совпадением текста, но и близостью интонационной графики вокального распева (особенно в сравнении с мелодикой «Побегов сердца»; Пример 55 а, б).

Отмеченные параллели никоим образом не свидетельствуют о каких-либо намеренных «заимствованиях». Нет, речь скорее может идти об отражении родственных, общих для обоих композиторов установок творческого сознания. Но нельзя не признать, что среди опер Шрекера вряд ли найдется какая-либо другая, которая столь же подходила бы для посвящения Шёнбергу.

В немецком литературном контексте шрекеровского сочинения необходимо выделить еще один аспект – над «Христофором» витает дух «Лулу», драматической дилогии Ведекинда. Дело не только в характере героини (черты Лулу обнаруживаются чуть ли не в каждом женском образе Шрекера), дело в деталях, штрихах, элементах текста. Трижды Ансельм обращается к Духу Земли¹⁹¹, в символической, крайне

¹⁹¹ В связи с Духом Земли возникает естественная параллель и с «Фаустом» Гете. «Христофор» соприкасается с фаустианской традицией, но в особом аспекте: исследователи отмечают в нем мотивы, родственные «Доктору Фаустусу» Томаса Манна [см.: 229, 14].

«зашифрованной» форме вопрошая его о пути к красоте и свободе. Этим обращением начинается каждая строфа текста в сцене «освобождающего» танца Лизы. Правда, «*Erdgeist*» Ведекинда превращается у Шрекера в «*Geist der Erde*», но это не меняет сути.

Ассоциации с «Лулу» усугубляет и первое представление Ансельмом героини своей будущей оперы – уже цитированная фраза «Лилит, змея, прелестная дьяволица». Лилит, отождествляемая то с Царицей Савской, то с Саломеей – чрезвычайно многозначный мифологический образ (в иудейской традиции это и первая жена Адама, и демон ночи, и злой дух, суккуб) воспета в мировой литературе как воплощение невыразимо прекрасного или губительного женского начала, тех качеств, которые определяют и сущность Лулу. Змея не является неизменным атрибутом Лилит, в драме же Ведекинда она выступает как изначальная ипостась героини. В Прологе к «Духу земли», первой части дилогии, ее – гибкую и коварную – выносит Укротитель хищных зверей, и в ходе действия змея превращается в прекрасную женщину – Лулу. Быть может, Шрекер и здесь не стремился к сознательным реминисценциям, не акцентировал для себя моменты совпадений, быть может, он ориентировался не столько на драму Ведекинда, сколько на ее культурный отзвук, явственно различимый в духовной атмосфере эпохи, но кажется весьма вероятным, что в «Христофоре» мысль его идет «по следам» Лулу, проложенным в немецкой литературе Ведекиндом.

В те же годы над оперой «Лулу» по Ведекинду начинает работать Альбан Берг: весной 1929 года им закончено либретто и начато сочинение музыки.

Стилистическая многоплановость литературного текста оперы создает основу для контрастной музыкальной драматургии. Напомним, сам Шрекер говорит о «конфликте несоприкасающихся музыкальных

миров», берущем начало рядом с драмой. Некоторые из этих «миров» – неоклассицизм (в симфонии Кристофа), линейное письмо (в упражнениях студентов) – более подробно представлены в литературном тексте оперы и в пояснениях композитора, другие – джаз, модный шлягер Розиты, детские песенки «в народном духе», упоминаемые в Предисловии – находят широкое отражение в музыкальном материале. Эти «отражения», так же, как и принципы трактовки оперного жанра, продекларированные Шрекером в статьях и высказываниях (разговорные диалоги, замкнутые внутриоперные формы, объединение формальных возможностей абсолютной музыки с требованиями подлинного «театра», *belcanto* и т.п.) формируют черты музыкального облика «Христофора». Насколько глубоко претворены эти принципы и насколько нов этот облик для творчества Шрекера, предстоит выяснить в анализе оперы.

В «Христофоре» впервые в творчестве Шрекера разговорный диалог столь радикально вводится в оперу в качестве автономного структурного элемента. Разговорные диалоги чередуются с музыкальными эпизодами «по модели» некоторых жанров оперы XVIII века. Впрочем, сам характер их чередования вовсе не отсылает непосредственно к оперной структуре номерного типа. Помимо деления на разговорные и музыкальные разделы, в форме акта, картины сохраняется деление на сцены, берущее начало в более поздней музыкально-драматической традиции, и эти уровни членения формы почти никогда не совпадают. Сцена может начаться в середине диалога (в связи с появлением нового действующего лица), диалог может вторгнуться в музыкальное пространство сцены, останавливая развитие музыки. В свою очередь, и краткий музыкальный фрагмент может внедриться в течение диалога, на мгновение прерывая его. Следовательно, и разговорные, и музыкальные эпизоды внутри отдельных этапов действия не всегда функционируют как

самостоятельные композиционные единицы¹⁹². Прежде всего, это касается разговорных эпизодов, которые практически никогда не образуют отдельной сцены (о единственном исключении речь пойдет ниже). Сцена строится как свободная последовательность разноплановых, разномасштабных и различных по природе материала композиционных звеньев. Их соединение напоминает коллаж. Таким образом, характерный для Шрекера прием тематического развития здесь становится основным принципом формообразования. Но подобное строение обнаруживают только начальные, экспозиционные разделы действия. В движении же крупных построений (картина, акт) наблюдается целенаправленное *crescendo* музыкальной формы, постепенное перенесение центра тяжести в область собственно музыкального развития. Последние сцены каждой из двух картин I акта, заключительные разделы II акта, Эпилог развиваются в русле только музыкальной композиции, без включения разговорных диалогов. А поскольку именно эти разделы являются кульминационными зонами в драматургии «Христофора», отмеченная жанровая модуляция оказывается весьма эффективным способом концентрации внутреннего действия.

Драматургическим взаимодействием разговорных и музыкальных средств управляет принцип переменности функций: фундаментом, основой развития поочередно становятся то речь, то музыка. Ведущая роль в драматургическом рельефе, естественно, принадлежит музыке, область же диалогов (как уже отмечалось) составляют прежде всего фоновые эпизоды, функция которых заключается в создании атмосферы, колорита, обстановки действия. Однако в аналогичной функции могут выступать и музыкальные разделы. Уже шла речь о джазе и песне

¹⁹² Любопытно, что при этом диалоги обособлены и озаглавлены внутри музыкального текста; когда же в разговор включается музыкальная фраза, то после нее вновь следует заглавие *Dialog*, даже если состав его участников не меняется.

Розиты из II акта. Подобные сцены есть и в I акте. Так, в его первой картине широко развит ансамбль, в котором ученики поздравляют Лизу, Кристофа и мастера Иоганна с предстоящим бракосочетанием молодой пары (сц. 9).

Но зона речевой интонации в «Христофоре» охватывает не только диалоги, разговорная речь активно участвует в музыкальном процессе, временами выходя на передний план драматургии. Некоторые из способов драматургического соотношения речи и музыки были опробованы еще в «Дальнем звоне», другие более характерны именно для «Христофора», в котором сфера взаимодействия структурных элементов «драмы» и музыки значительно расширяется.

Речевое начало может «замещать» вокальную партию, входя в музыкальную форму на правах сквозной «контрапунктирующей» линии. Так, к примеру, оформлены 1-я сцена II акта (разговор доктора Хартунга и Генриха, одного из учеников мастера Иоганна, на фоне «закадровой музыки» – джаза с закрытой части сцены) и 3-я сцена II акта, где партитура соединяет несколько текстовых пластов: фоновый план – песня Розиты с хором под аккомпанемент фортепиано (сценическая музыка), центральный план – монолог-исповедь Кристофа в сопровождении оркестра и комментирующие его высказывания разговорные реплики доктора Хартунга.

Речевое начало может на время «узурпировать» ведущие функции музыки, создавая самостоятельный драматургический акцент в узловых точках действия. В подобном духе выдержаны пересказ легенды о св. Христофоре (Пролог) и монолог Ансельма перед сценой танца Лизы (I д., 2-я картина, сц. 3). В первом случае речь должна идти, скорее, о паритете музыкальных и разговорных средств: оживленные или размеренные, приподнято-торжественные реплики студентов звучат на фоне выразительного хорала струнных – звукового пятна архаики в игровой атмосфере Пролога (см. Пример 71 а). В монологе же Ансельма

область действия музыки редуцирована. Глухое, нейтральное по колориту *ostinato* низких струнных, постепенно сжимающееся до одного звука (*ми* контроктавы у контрабасов) служит фоном для мучительных откровений героя: «Господство, сила! Проклятье – это бьется во мне! Нервозный часовой механизм, что отбивает сам собой: только танцмейстер я, – и ничего другого, и музыкант» (Пример 61).

Исключительное явление в этом плане представляет моносцена Лизы после объяснения с Ансельмом, в котором тот, прежде паясничавший и по-мальчишески задиравший ее, признается в своих истинных чувствах. Это переломный момент в развитии образа Лизы; она испытывает эмоциональный шок, после чего становится послушной игрушкой в руках автора *Видения*. Сильную эмоцию, владеющую героиней, композитор мог бы развернуть в большом музыкальном высказывании, но он предпочел такому решению другой вариант – разговорный эпизод из нескольких реплик:

Лиза (сначала растерянная, застывшая, затем испуганная, словно застигнутая горной лавиной, вскрикивая): Ах! Ах! Что это было? Крик...привидение... из другого мира? Кристоф, Кристоф! (она падает [без чувств]).

Желая подчеркнуть значение этого момента, Шрекер обособляет предельно краткий монолог Лизы в самостоятельную структурную единицу – отдельную сцену (I д., 1-я картина, сц. 6). Вновь, как и в «Дальнем звоне», композитор обращается к драматическим возможностям разговорной речи, к идее «чистого говора, в решительный миг героически утверждающего действие»¹⁹³.

До сих пор речь шла об активности «чистого говора» на той территории, которая в оперной драматургии традиционно принадлежала музыке. Но, с другой стороны, сама музыка в «Христофоре» временами добровольно отступает на второй план и включается в разговорный

¹⁹³ Фраза Шрекера из его статьи «Опера, к которой я стремлюсь» [168, 5].

диалог как некая иллюстрация сказанного. Такую роль музыкальные «вклейки» играют в уже упоминавшейся сцене студентов, иронически обсуждающих композиторские упражнения соученика-«авангардиста» (Пролог, сц. 1) и в разговоре Штаркмана с Ансельмом, с негодованием отзывающемся о симфонии Кристофа (I д., 1-я картина, сц. 2). Приводимые ниже примеры демонстрируют комедийные возможности техники коллажа, остроумно применяемой здесь Шрекером.

Фредерик [пишет мелом на нотной доске – Н.Д.] (дергая себя за волосы и яростно топая ногами): Да будет ли когда-нибудь покой от ваших криков! Вы мешаете мне.

Генрих (подходит к доске и критически осматривает написанное): Мой Бог – что это ты делаешь? Ведь это звучит...

Фредерик: Я пишу линейно.

Эрнст (смеясь): Ага – это каждый может!

Генрих: Отвратительно!

Фредерик (раздраженно): Ну и не смотри. *Pizzicato* скрипок, *col legno* виолончели, альты тремолируют у подставки! Контраст красок!

Генрих: Надувательство! (Пролог, сц. 1).

Заключительная фраза Фредерика звучит на фоне трехтактового музыкального построения. При этом в нотном тексте воспроизводятся некоторые из упоминаемых им деталей инструментовки (Пример 62)

Штаркман (с патетической интонацией): Юный Кристоф – это именно тот, в ком мы нуждаемся в наше время выскочек.

Ансельм: Как раз это вы постоянно пропагандируете. Едва только найдется где-нибудь на белом свете дилетант с современными повадками, для него вы сразу бьете в барабан! (I д., 1-я картина, сц. 2).

Приведенный отрывок из диалога сопровождается семитактовым музыкальным фрагментом. Вновь, как и в предыдущем примере, содержание текста синхронно комментируется музыкой. Первые пять тактов – речь идет о музыке Кристофа – содержат *quasi*-цитатный, «неоклассический» материал: строго диатоническая тема в до-мажоре, ясная ритмически и интонационно, с характерным росчерком трели в кадансе изложена в виде точного канона в нижнюю дуодециму у скрипок и виолончелей. Два последующих такта – реплика Ансельма – наполнены забавными деталями: параллельно словам «дилетант с современными повадками» у духовых звучит аккорд, образованный звуками целотонового ряда (*h-des-es-f-g*); параллельно словам «бьете в барабан» – барабанная дробь (Пример 63).

«Христофор» – первая после «Дальнего звона» опера Шрекера, в которой композитор обращается к столь радикальному синтезу разнородных структур и при этом идет гораздо дальше, чем в своем раннем сочинении. Но активность речевого начала отнюдь не превращает «Христофора» в пьесу с музыкой. Можно с уверенностью констатировать, что его оперная форма является еще одним (далеким и от романтизма, и от модерна) вариантом индивидуализированного воплощения *Gesamtkunstwerk*. На основании сказанного можно также выстроить дифференцированную шкалу характерных для «Христофора» видов интонирования. Эта шкала, направляемая градациями встречного движения речи и музыки, будет выглядеть следующим образом: диалог без сопровождения, разговорная речь с сопровождением (*quasi* вокальные партии – диалог на фоне развернутого оркестрового изложения; разговорная партия как «контрапункт» в вокально-оркестровой сцене), «*Sprechgesang*» индивидуального «шрекеровского» образца¹⁹⁴, собственно вокальная интонация. И вновь возникает

¹⁹⁴ Шрекер не употребляет обозначений *Sprechgesang* или *Sprechstimme*, однако напомним, что этот вид интонирования со своим способом записи

любопытная параллель. Как известно, во вступительных замечаниях к партитуре «Лулу» А. Берга содержатся указания на разные виды интерпретации текста в опере. Приведем их в изложении М. Тараканова: «диалог без сопровождения, свободная проза с сопровождением, ритмически фиксированная штилями и вязками без нотных головок, *Sprechstimme* в высоком, среднем и низком регистре, наполовину пение, пение нормальным голосом» [138, 336]. Добавим, что и обозначения «наполовину пение» и «пение нормальным голосом» (*in richtigen Gesang übergehend*) также встречаются в «Христофоре». Но и в этой связи речь должна идти не о заимствованиях или прямых совпадениях, а о параллельных решениях, поисках элементов обновления оперной формы, которые ведутся в близком направлении.

Вокальная интонация в «Христофоре» охватывает развернутый спектр разновидностей – от модернизированного *secco* до колоратуры. Для Пролога и Эпилога более характерен речитативный мелодический склад. В партиях основных персонажей *Видения* широко представлена традиционная для Шрекера свободная ариозная мелодика, гибко сочетающая разноплановые структурные элементы. В опере есть удивительный пример, в тончайших переходах демонстрирующий почти все характерные способы вокального интонирования. Это небольшое *solo* Лизы в начале танцевальной сцены (1 д., 2-я картина, сц. 3). В драматургии *Видения* оно отмечает момент преобразования героини, условно говоря, момент превращения Лизы в *Лилит*. *Solo* звучит без оркестрового аккомпанеента и сопровождается ремаркой Шрекера: «Лиза быстро встает, совершенно преобразенная. Следующее наполовину говорится, наполовину поется, и только к концу переходит в

(неперечеркнутые штили, незаштрихованная ромбовидная нотная головка или же крестик вместо нее) детально разработан композитором еще в «Дальнем звоне». В «Христофоре» его эмоциональная шкала еще более детализирована, границы употребления простираются от шепота до патетического возгласа.

настоящее пение»¹⁹⁵. Нетактированная, ритмически импровизационная мелодическая линия движется от *Sprechgesang* к гибкой ариозной фразе, которая на кульминации сменяется колоратурой, расширяющей диапазон мелодии до полутора октав (Пример 64)

Частое обращение к колоратурным приемам (утверждающим идею *belcanto*) является относительной новой для Шрекера чертой. При этом колоратура выступает и в своем традиционном, «естественном» значении, расцветивая мелодию ариозного типа (как в приведенном выше примере или в дуэте Ансельма и Лизы, завершающем сцену танца), и в виде своеобразного «неоклассического» знака – элемента стилевой ретроспекции, а может служить и целям создания пародийного образа. Так, в Прологе, в сцене иронического поклонения Лизе как будущей героине *Видения*, колоратурные «ремарки», включенные в вокальную партию Ансельма, то «отвечают» изобразительным деталям текста, перифразируя барочную традицию («*die Schlange*» – «змея» в извилистом росчерке колоратуры), то «имитируют» шутовской жест персонажа (Ансельм бросается к ногам Лизы со словами: «Ах, моя богиня! Лиза, ты прекраснейшая, я молюсь на тебя!»); ремарка Шрекера: «в пародийной манере»; Пример 65 а). Близкую роль колоратура играет в поздравительном ансамбле студентов, а также в партии Кристофа, в целом отмеченной пафосом и преувеличенной значительностью интонации. Характерные примеры в этом плане представляют его реплики в диалоге с мастером Иоганном: «Любви хочу я служить» (I д., 1-я картина, сц. 7; Пример 65 б) и обращение к Лизе: «Хочу поднять тебя, возвышенную, прелестную, в сферические высоты» (I д., 1-я картина, сц. 8; Пример 65 в).

Удивительно своеобразный (и новый для оперного языка Шрекера) интонационный пласт открывается в двух детских песенках. Чистотой и

¹⁹⁵ Перевод текста: «Ах, ты сказал это? Ты сказал это мне, и ты не обманываешь? Как я тебе благодарна! Вновь струится во мне и поднимается вверх радость, смотри, я уже парю – а! а! а! – уже отступает былая грусть, я живу, дышу!».

свежестью интонации они напоминают малеровские «юморески» «Три ангела пели», «Мы вкушаем небесные радости», стиливыми же чертами – «неофольклорную» технику Бартока и Стравинского. Каждая из песен содержит парадоксальный элемент. Первая, причитания нищего ребенка, просящего милостыню¹⁹⁶ (II д., сц.8), несет в себе танцевальное начало (размер 6/8, настойчивое *ostinato* пунктирного ритма), вторая, мольба о спасении (Эпилог) – оттенок инфантильной скерцозности. Обе песни поручены женскому голосу (меццо-сопрано), но (как и в Четвертой симфонии Малера) подразумевается детский¹⁹⁷.

Первая песенка являет собой пример музыкального «минимализма». Все мелодическое содержание вокальной партии исчерпывается двумя краткими интонационными формулами (секундовая и терцовая попевок). Образованная из них мелодическая ячейка, повторяющаяся несколько раз на протяжении песни, звучит на одной и той же высоте и только однажды сдвигается на терцию вниз. Интонационная формульность поддерживается оstinатностью ритма и фактурно-гармонического рисунка. Гармония отличается предельным лаконизмом. В ней избегается вводнотоновость и подчеркивается плагальный диатонический оттенок. На фоне органного пункта низких струнных (*C-dur* в крайних разделах, *A-dur* в среднем), усиленного фигурационной педалью V-VI ступеней в среднем ярусе фактуры, почти на всем протяжении песни чередуются две вертикали духовых – тонический аккорд и созвучие из диатонических ступеней лада. Гармонический план песни дублируется в партии сценического инструмента (гитара). Песенка воспринимается как подлинный образчик детского фольклора (Пример 66).

¹⁹⁶ Перевод текста: «Ла, ла, ла ... я только нищее дитя, ла, ла, ла... мерзну я на весеннем ветру, ла, ла, ла... подайте, о подайте поскорей! Ла, ла, ла...».

¹⁹⁷ В современных постановках и записях эту партию исполняет ребенок. См.: *Schreker F.* «Christophorus oder "Die Vision einer Oper"». CD *срo* 999 903-2.

Вторая песенка – просьба о помощи, обращенная к Кристофу. В «*лихорадочном сне*» (ремарка Шрекера) ребенку видится ярко освещенный зал, заполненный множеством людей. Отец несет его через темные воды, и ноша становится все тяжелее и тяжелее, а «все глазают» на них. Как рефрен повторяется восклицание: «Отец, погаси свет, окончи эту муку!». Песня идет в весьма подвижном темпе (*Allegro moderato*, движение восьмыми и шестнадцатыми), под безостановочное *perpetuum mobile* в оркестре. Строгая силлабика, равномерность быстрых восьмушек в вокальной партии, неожиданные, ритмически слабые, окончания фраз (на последней доле такта) напоминают о каких-нибудь детских скороговорках, считалках, игровых песнях. Диапазон вокальной мелодии в два раза шире, чем в предыдущем номере (октава, там – квинта), но образуется он из последовательности отдельных фраз, не превышающих по объему квинту или тритон. Характерно поступенное движение с редкими кварто-квинтовыми скачками и обыгрыванием повторяющихся секундовых ритмоинтонационных ячеек. Ладовая организация песни довольно сложна. Вокальная мелодика очерчивает монодийный ладовый «круг» (эолийский, лидийский), в который внедряются элементы уменьшенного лада, хроматической гаммы. Опорной зоной является натуральный *a-moll*, подчеркнутый кадансом I–VII нат.–I в мелодии, но при этом каждая новая фраза выводит собственную ладовую формулу. Между вокальной строчкой и партией оркестра возникают красочные переченья; диатонические консонантные участки в оркестровой ткани сменяются диссонирующими созвучиями или цепочками параллельных трезвучий, обрисовывающих обороты увеличенного лада. Целое, вместе с тем, звучит «диатонично», мягко и прозрачно, благодаря высокому регистру, фигурационной фактуре и оркестровке, в которой преобладают звенящие, легкие тембры – челеста, арфа, ксилофон (Пример 67).

Стилистика «новой деловитости» и ряда других направлений, характерных для послевоенной эпохи, представлена в «Христофоре» несколькими планами музыкального материала. Открывающая II действие танцевальная музыка (оркестр, хор с закрытым ртом), на фоне которой звучит разговорный диалог Генриха и доктора Хартунга, несет в себе приметы джаза. К нему отсылают ритм регтайма (синкопированная мелодия и равномерная пульсация баса), тембры саксофона и ударной установки, *pizzicato* басов, тематический «квадрат-секция» как структурная основа развития, яркое импровизационное начало в партиях фортепиано и скрипки. Но, как и почти всегда у Шрекера, «модель» предстает не в точной, а в преображенной форме: гармонический язык «играет» модальными оттенками (натуральный минор, фригийская секунда), введение хора без слов напоминает о пейзажно-жанровых, никак не связанных с джазом, эпизодах ранних шрекеровских опер (венецианская музыка из «Дального звона», ноктюрн из «Кладоискателя»).

В песне Розиты, по характеру близкой медленному вальсу, также ощутимы отзвуки джазовых влияний (прежде всего в тембровом колорите: контрабас *pizzicato*, фортепиано, ударные). Но здесь они еще более опосредованы и пропущены сквозь фильтр бытовой музыки современного европейского города.

Как уже подчеркивалось, «неоклассическая» тенденция является в «Христофоре» предметом эстетической полемики, и в концепции оперы этот аспект, сосредоточенный больше в вербальном слое, персонифицирован в пародийной фигуре музыкального критика Штаркмана (напомним, это разговорная роль). Вместе с тем, отвергая неоклассицизм как направление, способ стилевой самоидентификации («мода на позавчерашнее», «подражание настоящей классике»), Шрекер в ряде случаев активно обращается к семантике классицистского или барочного музыкального тематизма, создавая с ее помощью яркие,

драматургически-выразительные эффекты. Опуская уже отмеченные случаи мгновенных включений ретро-материала в разговорные диалоги оперы, остановимся на двух важнейших примерах.

Первый – ансамбль учеников мастера Иоганна, поздравляющих новобрачных (I д., сц. 9). Начальный раздел сцены построен в виде свободного игрового диалога. Студенты преподносят мастеру подарки – кто выполненное задание, партитуру законченного квартета, кто собственноручно изготовленную картину «Ансельм творящий». Шутливый обмен репликами неожиданно прерывает патетическая речь Кристофа, который отрекается от служения искусству во имя любви. Внезапное смятение, недоуменные вопросы, – и сцена завершается гимном в честь Лизы, невесты Кристофа. Как видим, сценический план действия обрисовывает смену контрастных эпизодов. Музыкальное же развитие несколько отклоняется от этого сюжета, развивая единую линию драматургии. Первый раздел сцены выдержан в скерцозных тонах. Рельефный, структурно плотный материал, внутри которого развертывается ритмическая игра в духе Стравинского (постоянная смена метра: C , $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$ и т.п.; сдвиги остинатной ячейки относительно сильной доли такта), чередуется в оркестровой партии с материалом другого плана – мозаикой коротких, беспрестанно возвращающихся мотивов. И графика мотивов, и фактурный рисунок музыкальной ткани вызывают ассоциации с оркестровой техникой, характерной для композиторов старой оперы-*buffa*. В монологе Кристофа на момент возникает иная, торжественно-приподнятая интонация, но буффонный материал берет свое, и дело завершается ансамблем согласия, увенчивающим развитие целой сцены. Ансамбль выдержан в линейной, *quasi*-барочной манере и воспринимается как своеобразное «упражнение» в полифонии. Судя по всему, поздравительный опус – творение Фредерика (студента, который «пишет линейно» – см диалог на стр. 322 настоящей работы), ибо перед

исполнением он «вытаскивает ноты из кармана» (ремарка Шрекера). Шесть мужских голосов (два тенора и четыре баритона) распределены по трем вокальным партиям. Партии виртуозны и тесситурно неудобны, их диапазон ограничен верхним регистром. Соотношение голосов регулируется полифоническими приемами (канон, имитация, контрапунктические соединения), но нормы полифонии все время нарушаются. Тематизм ансамбля берет начало от знакомых буффонных мотивов, но теперь они соединены и вытянуты в бесконечную линию без пауз и цезур. Мелодика носит инструментальный характер, большую роль играет в ней принцип колоратуры. Колоратура также шаржирована, распев осуществляется на вокально-неудобные гласные «i», «e» (в словах «Lisa», «lebe»). Таким образом, если сценическое действие в этом эпизоде очерчивает путь от игры к гимну, то музыкальное развитие движется от бурлески (обозначение Шрекера) к пародии. Впечатление усиливает поведение Штаркмана, который, согласно ремарке Шрекера, «неуверенно заглядывает в ноты и каркает, пытаясь подпевать».

Второй чрезвычайно яркий пример стилевой ретроспекции акцентирует один из важнейших этапов в драматургии оперы – момент формулировки вывода, итога в развитии ее концепции. Когда в Эпilogue мастер Иоганн произносит свою последнюю фразу: «музыка, и ничего больше, квартетное письмо, мой сын», оркестр замолкает, и заключительная реплика Ансельма: «Andante con rigore: “Он нес дитя, дитя, что вело его единственным путем...”» звучит в сопровождении только струнного квартета-*solo*. Четырнадцать тактов медленной квартетной музыки (темп *Largo*), завершающие оперу, складываются в миниатюрную трехчастную форму с варьированной репризой. По сути, несмотря на размеры, она представляет собой законченную, обладающую самостоятельным значением и полнотой функционального развития медленную часть струнного квартета, вмонтированную в оперную композицию. Образцом стиля для Шрекера служит здесь

тематизм *Adagio* поздних квартетов и сонат Бетховена, с их полимелодическим письмом, результирующей вертикалью, тонкой детализацией мелодического рисунка, важными элементами которого становятся выписанные мелизмы. Шрекер не цитирует и не копирует позднюю бетховенскую манеру, он воссоздает «строгий стиль» квартетного письма своими средствами. В частности, гармоническая функциональность в этом фрагменте почти не выявляется, а вертикаль представлена преимущественно септаккордами и их обращениями, звучащими очень мягко в прозрачной четырехголосной фактуре. На этом фоне сильное впечатление производит «правильный» каданс: *II* *6/5*–доминантсептаккорд–тоника, заключительный аккорд которого – тоническое трезвучие До мажора – подхватывается и утверждается оркестром в последних тактах оперы (Пример 68).

Идея «номерной» структуры реализуется в «Христофоре», как и в предшествующих операх Шрекера, достаточно обобщенно, в виде монолога, диалога, ансамбля, развернутой оперной сцены, внутреннее движение в которых в основном подчинено принципу сквозного развития. В финальных же разделах картин и актов такие сцены свободно перетекают одна в другую. Создание сквозного композиционного процесса в значительной степени, как и прежде у Шрекера, возложено на партию оркестра.

В оркестре, по обыкновению, звучат лейттемы, количество которых, впрочем, сильно сокращено по сравнению с предшествующими операми. Своим рыцарственным характером – фанфара духовых, пунктирный ритм – выделяется лейтмотив Кристофа (Пример 69), неуловимым образом направляющий ассоциации в сторону вагнеровского «Лозэнгринна» (лейтмотив Лозэнгринна-рыцаря). Мотив функционирует в опере как некая звуковая «эмблема», он не развивается, не изменяется, к тому же используется очень экономно.

Появившись несколько раз в экспозиционных сценах I акта, он затем надолго исчезает из тематизма и вновь проводится лишь в оркестровой интермедии, разделяющей II д. и Эпилог. Материал интермедии также связан с образом Кристофа. Значительную роль в нем играет тема «пути». Она не выражена самостоятельной структурой, а представляет собой интенсивно развивающийся тематический комплекс, в основе которого лежит идея медленного, трудного продвижения вперед. Этот материал, трижды проводящийся в интермедии, подвергающийся полифонической разработке, словно бы несет в своей семантике воспоминание о барочных образцах: символическое движение – внутренний путь – передано в нем как движение реальное¹⁹⁸. Примечательно, что это движение восходящее, хотя по легенде святой Христофор тонет, погружается (напомним, что согласно второй редакции либретто оркестровая интермедия должна была сопровождаться кинофильмом на сюжет легенды). Тема «пути», приобретая лейтмотивное значение, вновь звучит в Эпилоге оперы, в тот момент, когда Кристоф, взяв сына на руки, медленными шагами идет с ним через сцену.

Драматургически активен лейттематизм, связанный с образом Лизы как героини *Видения*. Он начинает формироваться уже в Прологе и развивается в целом ряде важнейших сцен оперы, проникая в партии ведущих персонажей *Видения*. В соответствии с принципиальными установками Шрекера женский образ не наделяется какой-либо одной темой или даже группой тем. Лейтхарактеристика Лизы представлена свободной мозаикой мотивов – изменчивых, переливающихся разными оркестровыми красками, нестабильных ритмически и интонационно. Этот материал одновременно и статичен, и подвижен; не претерпевая качественного развития, он испытывает постоянные превращения. Все

¹⁹⁸ Невольно вспоминается первый хор из «Страстей по Матфею» Баха. Ассоциация не вполне произвольная, так как последний путь Христофора в некотором смысле может быть понят как метафора *крестного пути*.

же тематизм Лизы оказывается вполне узнаваемым, так как во всех его трансформациях неизменными остаются танцевальная основа ритмики и характер движения – линия арабески, извилистая, прихотливая в своих поворотах и изгибах (Пример 70 а, б, в).

Мы видим, что способ создания музыкального образа героини не претерпел существенных изменений со времен «Игрушки» и «Кладоискателя». Сохраняют свое значение и другие, характерные для Шрекера, приемы работы с тематическим материалом, такие как тематическое обрамление или же повтор на далеких расстояниях кратких или развернутых фрагментов музыкального текста. Так, в сцене спиритического сеанса в партии Кристофа дословно, с минимальными тесситурными изменениями (перенос на октаву ниже) воспроизводится вокальная фраза Лизы: «Ведь это была всего лишь игра» (отвечая на вопрос медиума, Кристоф повторяет последние слова Лизы).

Еще одно звуковое обрамление создает оркестровый тематизм *легенды* из Пролога, повторяющийся в Эпilogе и сопровождающий там строфы Лаоцзы. На последнем случае следует остановиться подробнее, так как именно на основе этого тематизма уже непосредственно в музыкальном пространстве, а не на уровне вербального текста Шрекер приводит к единому знаменателю разные смысловые планы действия, сводя в одно целое символику легенды и «Даодэцзина», «пути» и «цели», завершая развитие образа мастера Иоганна.

Как уже было сказано, тема легенды впервые звучит в Прологе. Здесь она изложена как развернутое пятнадцатитактовое построение. Для оценки дальнейшего продвижения темы существенны следующие характеристики: медленный темп (*Lento*), хоральный склад, тембр струнных, мелодическая неподвижность верхнего голоса (педаль на звуке *e* первой октавы), намек на ритм сарабанды – акцент на второй доле в трехдольных тактах (при переменном размере с чередованием двух- и трехдольных тактов), особая ладовая организация –

«белоклавишная» диатоника с квартовой основой сложения звукоряда. В первых трех тактах звуковые структуры пяти-шестиголосных вертикалей выбираются из ряда *h-e-a-d*, в пятом такте к ряду добавляется *g*, в седьмом – *c* и *f* (в диапазоне от *E* большой до *e* первой октавы). В реальной фактуре это приводит к свободным параллелизмам кварт, квинт и секунд – архаике голосоведения, что также является существенным признаком темы (Пример 71 а).

Во втором проведении (II д., сц. 2) тема в сжатом пятитактовом варианте сохраняет все свои характеристики (небольшие изменения связаны со структурой вертикали, с оркестровкой – к струнным добавлен бас-кларнет, и диапазоном – здесь *G* большой–*g* малой октавы). Но теперь это тема мастера Иоганна – в сопровождающем ее диалоге Генриха и доктора Хартунга идет речь о бедственном положении мастера после смерти Лизы и бегства Кристофа

В третий раз тема звучит в самом конце оркестровой интермедии, непосредственно перед Эпилогом, который открывается строфами Лаозцы. Здесь она сокращена до четырех тактов, а некоторые ее свойства обострены. В частности, это касается трехдольного метра и ритма сарабанды, которые выдержаны на протяжении всего построения. Эти четыре такта интермедии являются, по сути, вступлением к строфам Лаозцы, в которые они и переходят без всякой цезуры. Объединяющими факторами оказываются также темп (*Lento*) и оркестровка (струнные и орган), которые устанавливаются с началом звучания темы.

В начале Эпилога (строфы Лаозцы) тема, наконец, обретает текст и вокальную интонацию (напомним, что в двух первых проведениях ее сопровождали разговорные диалоги). В оркестровой партии стрוף звучит практически точная реприза темы легенды, а декламационная вокальная партия выводит свой аскетичный мелодический рисунок из звуков оркестровой вертикали (Пример 71 б).

В строфах «Даодэцзина» тема легенды завершает свой путь, но ее отголоски проникают и в музыку струнного квартета. Стилистически далекая от архаики легенды, интонационно с ней не связанная, квартетная тема вбирает в себя характерную звуковую вертикаль (принцип строения и даже опорные звуковые формулы: *a-d-g*; *e-a-d*) и особенности голосоведения: цепочки параллельных кварт рельефно выделяются в «правильной» четырехголосной квартетной фактуре (см. Пример 68).

Свою лепту в сквозное движение основной идеи оперы вносят тональные связи, точнее – акцент на двух тональных опорах: *A-dur-a-moll* и *C-dur*. В *A-dur* завершаются легенда и строфы Лаоцзы, *a-moll* – заметная краска во второй песне Ребенка, в его же первой песне аналогичную роль играет *C-dur*. Последние пять тактов оперы заполнены мягким звучанием *C-dur*'ного трезвучия (струнные, *ppp*), финальное утверждение которого осуществляется в сопоставлении с трезвучием *a-moll*.

Конфигурация движения темы легенды-«Даодэцзина» естественно связана с уникальным драматургическим замыслом, но отражающиеся в ней общие принципы тематического развития характерны и для предшествующих сочинений Шрекера. Складывающиеся на основе тематического процесса внутриоперные формы также не показывают кардинальной смены композиционной техники. Вместе с тем, и в области формостроения в «Христофоре» рельефно проступают новые черты. В целом создается впечатление своеобразной игры элементами старой оперной формы, которые вмонтированы в сквозное музыкальное развитие.

Во-первых, в композиции оперы возрастает удельный вес внутренне законченных эпизодов, что видно даже из их простого перечисления. Песни ребенка, шлягер Розиты, джазовая музыка из начала II акта, ансамбль студентов – все это не только самостоятельные

этапы действия, но и структурно завершенные фрагменты общей композиции, и в этом смысле их вполне можно уподобить «номерам» старой оперы. В какой-то степени к ним относится и ряд других разделов, в частности, танцевальная сцена, пронизанная сквозным развитием, но обладающая целостной формой и к тому же завершающаяся традиционным оперным ансамблем – дуэтом персонажей.

Во-вторых, увеличивается структурная плотность таких «номеров». Это достигается разными способами. Охотнее и чаще, чем прежде, Шрекер обращается к коренящимся в традиции песенным формам – вариантно-сторофической и репризной трехчастной, причем оба формообразующих принципа обычно действуют у него в единстве (как мы уже наблюдали это на примере колыбельной Эльс из «Кладоискателя»). Так организованы, к примеру, строфы Лаоцзы: три однородных по материалу куплета складываются в трехчастную репризную форму, благодаря большей свободе вариантного развития в среднем разделе и повторности в крайних разделах. При этом материал строф стилистически весьма далек от песенного тематизма. Еще более свободно трактована подобная форма в сцене танца Лизы. Принцип вариантной строфы распространяется здесь только на вокальную партию, в то время как оркестровый материал все время обновляется, живописуя картины, рисуемые словесным текстом (*пламя*, взлетающее к небесам, вздымающийся *поток*, мягко скользящий *грех*). Тематизм еще более удален от классико-романтических образцов, ибо эпизод написан в атональной манере. Вокальная мелодика чрезвычайно извилиста по рисунку, нестабильна по синтаксису, свободно чередует распевные кантиленные фразы с ритмически дробной речевой интонацией. Три строфы (каждая объемом более 20 тактов) рассредоточены в сквозной форме сцены, перемежаются декламационными вставками (вступительный раздел, предваряющий каждую строфу) и ариозными

включениями. Тем не менее, их соотношение образует строфическую форму, в которой третья строфа представляет собой репризу. Во втором разделе вся вокальная мелодия целиком сдвигается на полтона вниз, в третьем разделе она возвращается на прежнюю высотную позицию; кроме того, второй раздел дает более свободный вариант отдельных фрагментов мелодической линии (наподобие того, что было в строфах Лаоцзы). Тем самым достигается репризный эффект.

Конечно песенные структуры подобного типа в «Христофоре» почти столь же условны, что и инструментальные формы в «Воццеке» Берга. На слух они воспринимаются с трудом (в особенности, если форма рассредоточена). Но вместе с тем существенно уже само обращение композитора к исторически сложившимся композиционным нормам и принципам формообразования. Теперь свободная повторность, репризная координация тематических элементов на расстоянии не только компенсирует избыточную процессуальность музыкальной ткани, как это было в «Отмеченных» и, отчасти, в «Кладоискателе», но создает пространственно обозримые, «твердые» (если вновь воспользоваться шёнберговским определением) структуры в композиции оперы.

Особую роль в формировании «номера» как композиционного устоя играют в «Христофоре» ритмо-фактурные свойства музыкальной ткани. Относительно новым их качеством является однородность и постоянство рисунка, выдерживаемого на протяжении длительных построений. Иногда именно посредством ритмо-фактурной стабильности, а не яркого тематизма или принципа репризы создается ощущение структурной плотности музыкальной формы.

Примечательно, что не гармония, исторически связанная с типовыми формами гомофонной музыки, а ритм и фактура (то есть рисунок, линия) оказываются и у позднего Шрекера первостепенными факторами формообразования. В этом чувствуется рука художника

модерна. Ощущение тональности как одного из средств координации формы, безусловно, присутствует в «Христофоре», но функциональные связи ослаблены или не выявлены, гармония постоянно отклоняется то в модальную, то в атональную сферы, а гармонический язык отличается изрядной жесткостью. Ни в одной из предшествующих опер Шрекера, включая «Игрушку и Принцессу», секундовые соотношения не проявляли такой активности в горизонтальном и вертикальном аспектах строения ткани, нигде не встречались столь последовательно проводимые ряды секундовых параллелизмов.

Стабильность фактуры как способ кристаллизации внутриоперной формы дает о себе знать в целом ряде эпизодов – в достаточно кратких монологах Ансельма (I д., 1-я картина, сц. 5 и др.) и Лизы (I д., 2-я картина, сц. 2 и др.), в широко развернутой песне Розиты.

Во всех перечисленных эпизодах речь идет, прежде всего, об оркестровой фактуре. Оркестр, как видим, оказывается важным фактором не только в организации сквозного, непрерывного движения, но и в регламентации членения музыкальной формы, внедрения в нее элементов «номерной» структуры. И эта конструктивная его роль подчас заслоняет в «Христофоре» колористическое начало, оркестровая фактура утрачивает орнаментальность, становится более «графичной». Но Шрекер не был бы Шрекером, если бы красочная сторона оркестрового звучания отступила для него на второй план. Не говоря уже о тембровом разнообразии состава, о включении таких инструментов, как мандолина, уже упоминавшиеся банджо, саксофон, гитара и фортепиано, о выделении самостоятельной тембровой краски сценического оркестра, нельзя не сказать о колористическом богатстве ключевых сцен оперы, о дифференциации фактурного рисунка, тонкости штриха, разнообразии инструментальных *solo*. И невозможно удержаться от хотя бы краткой характеристики одного из эпизодов оперы – сцены спиритического сеанса. На протяжении без малого 70-ти

тактов звучит в ней удержанная мелодическая фигурация челесты, на фоне которой обмениваются краткими вокальными репликами Кристоф и медиум Флоранс. Из этого прозрачного вибрирующего фона, образованного двумя повторяющимися фигурами (бесполутоновый ряд *es-ges-as-b* и накладывающиеся на него минорные трезвучия *d-f-a* и *e-g-h* на *ppp*) всплывает и вновь в него погружается парящая мелодия *поющей пилы*. Неожиданные возможности столь редкостного сочетания тембров¹⁹⁹, удивительная гармония музыкального материала и тембровой краски сообщают звучанию особый – призрачно-таинственный, волшебный характер. На наш взгляд, это одна из самых впечатляющих по колориту сцен гадания (явления духов, призраков и т.п.) в мировой оперной литературе.

Ф. Хардерс-Вутенов в статье «Рождение трагедии из духа декаданса», приуроченной к постановке «Христофора» в Киле в 2002 году, высказывает мысль о существовании в опере двойного автопортрета композитора: «В Ансельме, “молодом, отчасти порочном и не слишком удачливом, но очень одаренном начинающем художнике” [цит. из Шрекеровского «Предисловия к *Христофору*» – Н. Д.], нетрудно узнать Шрекера “предвоенного времени”, в Иоганне, зрелом “мастере” класса композиции – директора Берлинской Высшей школы музыки» [229, 15]. Ансельм в характеристике автора статьи предстает как воплощение особого типа художественной личности – изнеженного декадента, нарцисса, феминизированного денди. Раздел статьи, рисующий типаж «женственного» художника и представляющий в качестве его литературно-исторических персонификаций Оскара Уайльда и Гуго фон Гофмансталя, снабжен выразительным заголовком: «Является ли художник мужчиной?».

¹⁹⁹ Согласно словарю Гроува, преимущественная сфера применения музыкальной пилы – развлекательная, а не серьезная музыка [см.: 115, 677].

Для подобной характеристики Ансельма есть основания. Ей соответствуют сценический образ персонажа, определенные сюжетные ситуации, режиссерские указания Шрекера²⁰⁰. Но, позволяя себе иронию по отношению к своему герою, Шрекер выписывает его портрет с сочувствием, а в принадлежащем Ансельму *Видении* затрагивает не столь волновавшие его прежде нравственные вопросы. Ведь в легенде о св. Христофоре Ансельма интересует не история человека, которого спасает Спаситель, а проблема служения силе, иначе – проблема выбора цели. По мысли Шрекера, Ансельм, «преклоняющийся перед силой», тем не менее «проживает свою пьесу в конфликте с собственным героем» («Предисловие»), видит в нем своего антипода. Именно Ансельму в *Видении* принадлежат слова, трактующие одну из основных идей оперы не в символично-философском, как в Даодэцине, а в нравственно-практическом смысле: «Сильное – безобразно, оно разрушает и приводит к упадку». Подобное утверждение в эпоху, когда в общественном сознании Веймарской республики насаждался культ силы, было своего рода актом гражданского мужества. И совсем не случайно самый одиозный и карикатурный персонаж оперы – Штаркман – носит «говорящую» фамилию (*stark* – сильный, *der Mann* – мужчина, человек). Обращаясь же к словам Лаоцзы о единстве и равновесии мужского и женского, силы и слабости, Шрекер гармонизирует противоречия, освобождается от терзающих его самого и Ансельма «внутренних демонов, которые были также и демонами его времени» [229, 16].

Таким образом, разрешая в «Христофоре» свои собственные психологические и творческие проблемы, Шрекер прикасается к самым болезненным «нервным узлам» современной немецкой

²⁰⁰ Пролог: «Музыкальная комната. Нотная доска, длинный стол, рояль. Генрих пишет, склонившись над роялем, Амандус, Эрнст – за столом, Фредерик у доски. На переднем плане, в кресле за маленьким столиком Ансельм. Он курит сигарету и делает себе маникюр».

действительности. И думается, что если бы премьера этой оперы, смелой по мысли и смелой по форме, могла состояться в период ее завершения (естественно, в другой историко-культурной и политической ситуации), она бы привлекла к себе активное и заинтересованное внимание.

Могут ли последние оперы Шрекера служить свидетельством радикального обновления его стиля? Мы видим, что на основании анализа произведений достаточно сложно ответить на этот вопрос однозначно. Те новые явления, которые в поздних операх композитора выступают в определенной и концентрированной форме, были подготовлены более ранними сочинениями, и, следовательно, речь должна идти не о переломе, а о преемственности развития. Прощаясь с модерном, Шрекер с ним окончательно не расстается. Но нельзя отрицать и того, что современные музыкальные тенденции, направления послевоенной эпохи оказали на художника серьезное воздействие, и это не могло не отразиться на его собственных исканиях. Возвращаясь к этим вопросам в свете художественной концепции позднего Шрекера и принимая во внимание их оценку в статьях и высказываниях композитора, можно уточнить особенности его творческой позиции.

Отрицая в теории современные веяния, Шрекер на деле приближается к ним. В частности, его эстетические прогнозы относительно будущего оперы перекликаются с идеями Бузони, мысль об абсолютной ценности камерной инструментальной музыки (высказанная в «Христофоре» устами мастера Иоганна) – с тенденциями эстетики неоклассицизма. Некоторые же прозрения Шрекера значительно опережают свое время («предчувствие» полистилистики – «несоприкасающиеся музыкальные миры» «Христофора»). Оставаясь в стилистическом поле предшествующих сочинений, не меняя коренным образом манеры письма, композитор расширяет пространство стилового диалога, включая в него музыкальную лексику современной эпохи,

джаз, музыку кабаре. Новые черты постепенно накапливаются в эстетике, элементах языка и формы. Эстетическая эмоция стремится к определенности, вбирает в себя иронию и трезво-аналитический оттенок. Взгляд художника обращается не только к глубинам подсознания, спонтанным реакциям психики, но и к ярким, живописным картинам внешнего мира. В тематизме яснее проступают жанрово-стилистические прообразы, более строгим становится фактурный рисунок, более прочным и отчетливым композиционный рельеф. Характер эволюции Шрекера в последние годы жизни показывает, что его поздний стиль со временем приобретает все большую органичность. Если в «Поющем черте» в претворении «строгих и жестких тенденций времени» чувствовалось некое усилие изобретения, то в «Гентском кузнеце» (во всяком случае, в его песенном слое) уже вполне ощутима естественность нового музыкального языка.

Пожалуй, точнее всего смысл изменений, произошедших в эстетике и стиле композитора, определил К. Хейли. Опираясь на высказывание П. Беккера, он говорит о «стремлении к объективации»[223, 137]. Эта объективная тенденция, сближающая искания Шрекера с такими течениями искусства 1920-х годов, как неоклассицизм и «новая деловитость», обозначилась в его творчестве в годы работы над «Христофором». Она заявляет о себе и в двух других музыкально-театральных опусах позднего Шрекера, операх «Поющий черт» и «Гентский кузнец».

Заключение

Модерн, пронизавший своими идеями европейскую художественную культуру рубежа XIX-XX веков, включил в орбиту своего влияния и музыку в ряду других искусств. В музыкальном театре Австрии и Германии смысловые проекции модерна охватывают едва ли не все те линии диалога с традицией и эпохой, что характерны для живописи, графики, литературы этого времени. Изучение эстетико-философских, историко-стилевых взаимодействий оперных концепций с явлениями смежных искусств позволяет выявить и сформулировать существенные признаки австро-немецкого оперного модерна как самостоятельного, обладающего индивидуальными характеристиками музыкально-исторического феномена.

В творчестве одних художников модерн проступает отдельными чертами, в творчестве других – охватывает широкую область выражения, но в искусстве рубежа XIX–XX веков найдется, пожалуй, не так уж и много мастеров, которые были бы абсолютно свободны от его всепроникающего влияния. Общие черты определенно заявляют о себе в тематике, сюжетах, символических мотивах, отражающих универсалии культурного сознания эпохи. Общность установок проявляется в сфере эстетических идеалов, формообразующих идей и принципов стиля. Это не удивительно, ибо модерн в разных видах искусства формирует единое иконографическое пространство. Вместе с тем, выразительные и конструктивные сегменты этого пространства, представляющие творчество разных художников, отличаются крайним своеобразием и не совпадают по своим очертаниям, ибо механизм культурных взаимодействий обладает в модерне свойствами «избирательного сродства» (если воспользоваться названием произведения Гете).

Близкая картина возникает и при взгляде на модерн как на транснациональное явление. Русская музыка «серебряного века», Ар

нуво и французская музыкальная культура, югендстиль и австро-немецкая музыка – своеобразие преломлений модерна в них обусловлено укорененностью в национальной художественной традиции. Музыкальный театр Австрии и Германии в этом ряду выделяется активностью интерпретации и широтой охвата важнейших культурных кодов модерна. Ницшеанское влияние, обостренное внимание к подсознательным процессам (инспирированное открытиями Фрейда), обращение к пограничным психологическим состояниям (патологическим с точки зрения обыденного сознания), эротическая тематика, основные мотивы иконографии модерна – все эти черты находят концентрированное выражение в операх немецких и австрийских композиторов и в гораздо меньшей степени свойственны музыке других стран Европы. Временная разноголосица, мифологическая аллюзийность, «цитатность» в значительной степени присущи музыкальному театру Австрии и Германии. Добавим к этому побуждающей к эксперименту диалог с национальной музыкальной традицией (напряженность которого во многом обусловлена огромной ролью вагнеровской проблемы в духовном климате эпохи), интенсивные контакты с современной литературой и изобразительным искусством. Все это обеспечивает высокую плотность интертекстуального поля, окружающего творения мастеров австро-немецкого оперного модерна. Отмеченные особенности позволяют различить в его явлениях приметы и завершающей, и прогнозирующей тенденции, ибо многие находки музыкального модерна будут унаследованы искусством XX века.

Оперное наследие Шрекера предоставляет обширный материал для рассмотрения указанных вопросов. Хотя его последние оперы привлекают новизной и смелостью художественных задач, уже не вполне типичных для модерна, все же наиболее яркие открытия композитора сосредоточены в произведениях венского периода, созданных в эпоху широкого распространения этого стиля. Музыкально-

эстетическое сознание Шрекера оказалось в высшей степени созвучным и «соразмерным» модерну. Именно это обстоятельство, как ни парадоксально, стало одной из причин и беспрецедентного успеха, и быстрого забвения его творчества. Венские оперы Шрекера, декоративно-чувственные в своей музыкально-словесной материи, населенные «роковыми» героинями и нарциссическими героями, проникнутые ницшеанским дионисическим восторгом и с опаской заглядывающие в открытые Фрейдом пугающие бездны человеческой психики, как нельзя больше соответствовали художественному профилю австро-немецкого живописного, литературного и оперного модерна. Но век модерна был недолог. Его «колдовские чары» (по образному выражению У. Перси) суждено было развеять «человеку, одетому в военную форму» [114, 221].

Послевоенная эпоха, трезвая, прагматичная, не склонная к иллюзиям, формировала собственные, не совпадающие с прежними, эстетические идеалы. Модерн, в одночасье канувший в Лету, увлек за собой и ценностные ориентиры искусства своего времени. В этой ситуации сюжеты, психология героев, художественная образность опер Шрекера (то, что наиболее непосредственно ассоциируется с модерном), заслонили собой собственно музыкальные идеи, которые несло в себе его творчество. Обращаясь к этим идеям с позиций композиторской техники XX века, можно констатировать, что Шрекер в целом ряде своих открытий вышел на уровень перспективных художественных прозрений. Речь идет о приемах коллажа, цитирования, о стилистическом плюрализме и, прежде всего, о сонорных качествах его музыки, проистекающих из особого отношения к феномену *звука*. К. Хейли, вспоминая знаменитую формулу К. Блаукопфа «Малер – современник будущего», распространяет ее смысл на любую музыку, способную корректировать свое содержание в условиях новых контекстов. В отношении Шрекера, наделяющего звук функцией

структуры, исследователь считает возможным говорить о «предощущении» в его искусстве многочисленных музыкальных событий XX века, вплоть до музыки тембров²⁰¹. Разумеется, композиторы второй половины XX века не могли получить эти принципы «прямо из рук» Шрекера, но нельзя отрицать, что они объективно присущи его музыкальному мышлению.

Некоторые из открытий Шрекера прямо пересекаются с творческими исканиями композиторов новой венской школы. Ряд таких пересечений – общие художественные идеи и индивидуальные художественные решения, совокупность которых обрисовывает пространство напряженного диалога со временем, был отмечен в настоящей работе.

Имя Шрекера крайне редко встречается в литературе, посвященной нововенцам. Если оно и упоминается, то, в большинстве случаев, мимоходом, в связи с какими-либо конкретными событиями, отдельными, часто сугубо биографическими обстоятельствами. Неполнота информации искажает реальную картину.

И Шёнберг, и его ученики с большим уважением относились к Шрекеру, его творчеству и исполнительской деятельности. Многочисленные свидетельства такого отношения находим в обширной переписке Шёнберга и Шрекера, в письмах Берга и Веберна, адресованных композитору и его вдове, в материалах юбилейного выпуска журнала *Anbruch*, посвященного 50-летию со дня рождения Шрекера. Но, быть может, один из самых красноречивых фактов содержит посвящение Шёнберга к книге «Стиль и идея»:

²⁰¹ См.: 222, б. Среди исполнительских трактовок, позволяющих услышать в шрекеровской музыке эту проекцию в будущее (упоминаются Лютославский, Лигети, авторы спектральных сочинений), Хейли особенно выделяет интерпретацию В. Синайским оркестровых произведений Шрекера в записи с оркестром Би-Би-Си (В. Синайский, BBC Philharmonic, Chandos, 2000. Franz Schreker: Fantastic Overture, Nachtstück, Prelude to a Drama, Interlude from *Der Schatzgräber*, Valse lente, Ekkehard.).

«Моим уже умершим, духовно близким мне друзьям Антону фон Веберну, Альбану Бергу, Генриху Яловецу, Александру фон Цемлинскому, Францу Шрекеру, Адольфу Лоосу, Карлу Краусу, с которыми я мог говорить на языке, каким я говорю в некоторых местах этой книги» [цит. по: 232, 24].

Датированное 1950 годом, но тогда неопубликованное, оно сохранилось в архиве композитора. Имена, в ряду которых стоит здесь имя Шрекера, вряд ли нуждаются в комментариях – это ближайшие ученики, сподвижники, преданные друзья, включая выдающегося австрийского архитектора А. Лооса и публициста, драматурга, поэта-сатирика К. Крауса.

Разнообразие эстетико-стилевых тенденций, переплетающихся в творчестве Шрекера, позволяет увидеть и в нем (как и в модерне в целом) некий микрокосм, культурный «срез» эпохи. В плюрализме его художественного пространства отражается сложный контрапункт явлений – как поверхностные течения, так и глубинные процессы в развитии европейского музыкального искусства первой трети XX века.

Франц Шрекер умер в Берлине 21 марта 1934 года, не дожив двух дней до своего 56-летия.

Шёнберг к этому времени уже находился в США. Веберн прислал вдове композитора искреннее письмо с выражением соболезнования:

«Высокопочтимая милостивая госпожа!

Позвольте мне выразить Вам глубокое сочувствие и бесконечную скорбь по великому усопшему.

Еще так недавно (к моему 50-летию), большим утешением для меня было получить от Франца Шрекера столь осчастлививший меня знак дружбы: его портрет с дорогими словами посвящения.

Навсегда это останется бесценным, так же, как и все прекрасное в прошлом, что связано для меня с Францем Шрекером. И, прежде всего, его творчество – то непреходящее, что хранит память.

С искренним участием

преданный Вам Антон Веберн» [цит. по: 293, 38].

Содержание настоящего исследования во многом концентрируется вокруг проблем, связанных с творчеством Ф.Шрекера, но полученные результаты могут оказаться перспективными в дальнейшем изучении темы «модерн и музыка». В частности, в этом аспекте требует рассмотрения творчество таких композиторов, как А. фон Цемлинский, Э.В. Корнгольд, до настоящего времени не получившее освещения в отечественной литературе. Возможен пересмотр устоявшихся точек зрения на вопросы творческой эволюции ведущих художников – Р. Штрауса, А. Шёнберга, контакты которых с модерном по-новому освещают сложнейшие пересечения эстетических тенденций в музыке первой трети XX века. Модерн, подобно романтизму, был не только явлением искусства, но мировосприятием европейской культуры на определенном этапе ее развития, поэтому одним из наиболее перспективных ракурсов его изучения является, на наш взгляд, исследование проявлений стиля в контексте целостного духовного опыта национальной художественной традиции.

Библиография

1. *Агишева Ю.И.* Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера): дис. ... канд. искусствоведения / Ю.И. Агишева. – М. 2006. – 244 с.
2. *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л.О. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
3. *Акопян Л.* «Структурное слышание»: угасающее направление музыкальной науки? / Л. Акопян // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. В 2-х томах. Т. 2 / сост. В. Валькова, Б. Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – С.128–158.
4. Акрежиссура о постановке «Дальнего звона» // Жизнь искусства. – 1925, № 20. – С. 14–15.
5. *Александрова Л.В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект / Л.В. Александрова; Новосибирская гос консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 1995. – 372 с.
6. *Аникст А.А.* Оскар Уайльд / А.А. Аникст // Уайльд О. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.1. – М.: Гослитиздат, 1960. – С. 5–26.
7. *Арановский М.Г.* История музыки и тип творческого процесса (к постановке вопроса) / М.Г. Арановский // Процессы музыкального творчества: сб. тр. № 140 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 40–52.
8. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства / М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
9. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / М.А. Аркадьев / изд. 2-е, доп. – М.: Библос, 1992. – 168 с.

10. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., пол. яз; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой / общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А.Журинской. – М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
11. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. первая, вторая / Б.В. Асафьев – Л.: Музыка, 1971.– 376 с.
12. *Асафьев Б.* Новая музыка II // Асафьев Б. О музыке XX века. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / сост. Т.П. Дмитриева-Мей; ред. и автор предисл. А.Н. Дмитриев. – Л.: Музыка, 1982. – С. 160–174.
13. *Асафьев Б. (Глебов И.)* Опыт анализа творчества Шрекера в связи с современной немецкой оперой / И. Глебов // Глебов И., Гинзбург С., Радлов С. Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». – Л.: Academia, 1925. – С. 19–51.
14. *Асафьев Б.* Ф.Шрекер. «Дальний звон» // Асафьев Б. Об опере: избранные статьи / сост. Л.А. Павлова-Арбенина; авт. примеч. А.В. Павлов-Арбенин. – Л.: Музыка, 1976. – С. 260–262.
15. *Бальмонт К.Д.* Об Уайльде / К.Д.Бальмонт // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. / Сост. Н. Пальцев, примеч. В. Мурат; Т.2. – М.: Республика, 1993.– С. 471–475.
16. *Барсова И.А.* Густав Малер и венский сецессион / И.А. Барсова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы между науч. конференций / отв. ред. В.С. Ценова / Науч. тр. Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 25. – М., 1999. – С. 110–117.
17. *Барсова И.А.* Легенда о художнике (Томас Манн и Густав Малер) / И.А.Барсова // Музыка. Культура. Человек. Вып. 1 / отв. ред. М. Мугинштейн. – Свердловск, 1998. – С. 128–148.
18. *Барсова И.А.* Ленинградская премьера оперы Альбана Берга «Воцтек» в 1927 году / И.А. Барсова // М.Е. Тараканов: Человек и

фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетея, 2003. – С. 117–126.

19. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.

20. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

21. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. / М.М. Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

22. *Бачелис Т.И.* Заметки о символизме / Т.И. Бачелис. – М.: ГИИ. 1998. – 196 с.

23. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А.Белый / сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

24. *Бергсон А.* Длительность и одновременность / А. Бергсон. – М.: Добросвет, КДУ, 2006. – 160 с.

25. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1 / А. Бергсон / авт. предисл. И.И. Блауберг. – М.:Московский клуб, 1992. – С. 50–156.

26. *Берсенева В.Я., Яглом И.М.* Симметрия и искусство орнамента / В.Я. Берсенева, И.М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1874. – С. 274–289.

27. *Бершадская Т.С.* Гармония как элемент музыкальной системы / Т.С. Бершадская. – СПб.: Ut, 1997. – 192 с.

28. *Бжоска М.* Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов / М. Бжоска // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. В 2-х томах. Т. 1 / сост. В.Валькова, Б.Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И.Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – С. 111–129.

29. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В.П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
30. *Богданов-Березовский В.М.* «Дальний звон» Шрекера // Богданов-Березовский В.М. Статьи, воспоминания, письма / сост. комм. и библиогр. Л.М. Кутателадзе и М.А. Бочавер. / В.М. Богданов-Березовский. – Л.: Сов. композитор, 1978. – С. 144–145.
31. *Буслович Д.С.* Люди. Герои. Боги / Д.С. Буслович. – СПб: Зимний сад, 1992. – 368 с.
32. *Бычков В.В.* Модернизм / В.В. Бычков // Культурология. XX век: Энциклопедия / гл. ред., сост. С.Я. Левит; в 2-х томах. Т. 2. – СПб.: Унив. книга; ООО Алетейя, 1998. – С. 61.
33. *Вагнер Р.* Статьи и материалы / Р. Вагнер / ред.-сост., авт. коммент. Г.В. Крауклис, В.Г. Гамрат-Курек; общ. ред. Т.Э. Цытович; пер. с нем. – М.: Музыка, 1974. – 199 с.
34. *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / О. Вальцель; пер. с нем. О.М. Котельниковой, под ред. В.М. Жирмунского. – ПБ.: Academia, 1922. – 96 с.
35. *Вейнингер О.* Пол и характер. / О. Вейнингер; пер. с нем. – М.: Форум XIX-XX-XXI, 1991. – 192 с.
36. *Верди Дж.* Избранные письма / Дж. Верди / сост., пер., вст. статья и прим. А. Бушен; изд. 2-е. – М.: Музыка, 1973. – 352 с.
37. *Верникова К.Я.* Английский парадокс на австрийской почве: «Флорентийская трагедия» Оскара Уайльда в опере Александра Цемлинского / К.Я. Верникова // Науковий вісник Національної музичної академії України ім П.І. Чайковського. Випуск 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. / ред.-упорядники О.С. Зінкевич, М.П. Черкашина-Губаренко; Міністерство культури і мистецтв України; Національна музична академія України ім

П.І. Чайковського; Центр музичної україністики. – Київ, 2000. – С. 201-206.

38. *Верникова К.* Александр Цемлинский в Ленинграде / К. Верникова // Немецко-русские музыкальные связи: сб. статей / ред.-сост. А.К. Кенигсберг / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 2002. – С. 158–168.

39. *Верхозина-Стрекаловская Х.* Диалоги в постромантическую эпоху: Бузони – Шёнберг – Пфцицнер / Х. Верхозина-Стрекаловская. // Музыкальная академия. – 1995, № 4/5. – С. 175–183.

40. *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга / Н.О. Власова. – М.: ЛКИ, 2007. – 528 с.

41. *Герман М.* Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.

42. *Гинзбург С.* Франц Шрекер. Очерк жизни и деятельности / С. Гинзбург // Глебов И., Гинзбург С., Радлов С. Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». – Л.: Academia, 1925. – С. 3–18.

43. *Глебов И., Гинзбург С., Радлов С.* Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». – Л.: Academia, 1925. – 67 с.

44. *Гончаренко С.С.* Несюжетные структуры в оперном либретто / С.С. Гончаренко // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетейя, 2003. – С. 146–154.

45. *Гурьев Г.* [К постановке «Дальнего звона»] / Г. Гурьев // Рабочий и театр – 1925, № 20. – С. 7.

46. *Денисов А.В.* Античный миф в опере первой половины XX века / А.В. Денисов. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. – 233 с.

47. *Друскин М.* О западноевропейской музыке XX века / М. Друскин. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.

48. *Дулат-Алеев В.Р.* Глинка, Серов и русская опера как символы национального искусства / В.Р. Дулат-Алеев // М.И. Глинка. К

200-летию со дня рождения: материалы междунаро́дн. науч. конф.; в 2-х томах. Т. 2 / Московская гос. консерватория им. П.И Чайковского, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А Римского Корсакова; отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. – М., 2006. – С. 25–41.

49. *Дьячкова Л.* Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: к проблеме интертекстуальных связей / Л. Дьячкова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: сб. материалов научно-практической конф.; вып. 2 – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 179–182.

50. *Егорова Б.* Дебюсси и его окружение / Б. Егорова // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. В 2-х томах. Т. 1 / сост. В.Валькова, Б.Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И.Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – С.72–88.

51. *Жабинский К.А., Зенкин К.В.* Музыка в пространстве культуры: Избр. ст.; вып. 2 / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин. – Ростов н/Д, 2003. – 266 с.

52. Кризис Акоперы (редакц. ст.) // Жизнь искусства. – 1925, № 22. – С. 2–3.

53. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб.: Аxiома, 1996. – 232 с.

54. *Задерацкий В.В.* О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии / В.В. Задерацкий // Музыкальный современник: сб. статей / ред. В.В. Задерацкий; сост. С.С. Зив. Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 18–57.

55. *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М: Худож. литература, 1985. – 442 с.

56. Золотое сечение. Der goldene Schnitt: Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах / Сост. В.В. Вебер, Д.С. Давлианидзе; предисл. А.В. Михайлова; справки о писателях и

примеч. В.В. Вебера; на нем. яз. с параллельным русск. текстом. – М.: Радуга, 1988. – 814 с.

57. Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. В 2-х томах. Т. 1 / сост. В. Валькова, Б. Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И.Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – 264 с.

58. Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. В 2-х томах. Т. II / сост. В. Валькова, Б. Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И.Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – 292 с.

59. История немецкой литературы. В 5-ти томах. Т.5. 1918-1945 / ред. И.М. Фрадкин, С.В. Тураев. – М.: Наука, 1976. – 696 с.

60. История полифонии. В 7 вып. Вып. 1. Многоголосие средневековья: X–XIV вв. / Ю. Евдокимова. – М.: Музыка, 1983. – 454 с.

61. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2003. – 240 с.

62. *Кассирер Э.* Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., пол. яз; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 33–43.

63. *Каратыгин В.Г.* «Дальний звон» Ф.Шрекера / В.Г. Каратыгин // Жизнь искусства – 1925, № 20. – С. 11–12.

64. *Карр-Гомм С.* Словарь символов в искусстве: Иллюстрированный ключ к живописи и скульптуре / С. Карр-Гомм; пер. с англ. – М.: Астрель, 2003. – 335 с.

65. *Кириллина Л.* Орфизм и опера / Л. Кириллина // Музыкальная академия. – 1992, № 4. – С. 83–94.

66. *Кириллина Л.В.* Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. – М.: Классика XXI, 2006. – 384 с.

67. *Кириллина Л.В.* Рыцарский эпос и поэтика барочной оперы / Л.В. Кириллина // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетейя, 2003. – С.101–108.
68. *Кириллина Л.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. Кириллина // Музыкальная академия. – 1995, № 1. – С. 60–71.
69. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
70. *Климовицкий А.И.* Культура памяти и память культуры: к вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса) / А.И. Климовицкий // И. Брамс. Черты стиля: сб. статей / [сост. А.Б. Шнитке]. – СПб., 1992. – С. 238–277.
71. *Ковалева О.В.* О.Уайльд и стиль модерн / О.В. Ковалева. – М.: УРСС, 2002. – 167 с.
72. *Ковнацкая Л.Г.* Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) / Л.Г. Ковнацкая. – Л.: Сов. Композитор, 1986. – 216 с.
73. *Козловски П.* Миф о модерне. Поэтическая философия Эрнста Юнгера / П. Козловски; пер. с нем. – М.: Республика, 2002. – 239 с.
74. *Кон Ю.Г.* Об аккордике в тональной музыке XX века: Единицы выбора в гармонии / Ю.Г. Кон // Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб.: Композитор, 1994. – С.6–45.
75. *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г.К. Косиков // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вст. ст. Г.К.Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 3–48.
76. *Кривицкая Е.* Французская музыка эпохи модерна / Е. Кривицкая // Музыкальная академия. – 2007, № 4. – С. 172–185.

77. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вст. ст. Г.К.Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
78. *Кудряшов Ю.В.* Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века / Ю.В. Кудряшов // Проблемы музыкальной науки: сб. статей; вып. 6 / сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. – М.: Сов. Композитор, 1985. – С. 244–282.
79. *Кудряшов Ю.В.* Сонорно-функциональная основа музыкального мышления / Ю.В. Кудряшов // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В.Г. Карцовник. (Проблемы музыкознания / ЛГИТМиК; вып. 5). – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 60–67.
80. *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина; изд. 3-е. – М.: КомКнига, 2006. – 272 с.
81. *Лаоцзы.* Обрести себя в Дао / Лаоцзы / сост., авт. предисл., пер., коммент. И.И. Семененко. – М.: Республика, 1999. – 445 с.
82. *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование / Т.Н. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
83. *Леви-Стросс К.* Мифологии. В 4 т. Т.1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс; пер.: З.А. Сокулер, К.З. Акопян; отв. ред. Е.О. Пучкова. – М.: ЦГНИИ ИНИОН РАН; СПб.: Культур инициатива: Унив. книга, 2000. – 398 с.
84. *Леонтьева О., Житомирский Д.* Композиторы Австрии. Введение / О. Леонтьева, Д. Житомирский. // Музыка XX века: Очерки. В 2-х частях. Ч. 2, кн. 4 – М.: Музыка, 1984. – С. 378–400.
85. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев; изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Наука, 1991. – 372 с.

86. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись: сб. статей / отв. ред. А. Иезуитов. – Л.: Наука, 1982. – С. 31–65.
87. *Л-ский И.* Диспут о «Дальнем звоне» // Рабочий и театр. – 1925, № 22. – С. 6–7.
88. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – СПб: Академический проект, 2002. – С. 322–339.
89. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. В 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М.Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
90. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман // Символ в системе культуры: труды по знаковым системам. Вып. XXI. – Тарту, 1987. – С. 10–21.
91. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко / ГИИ, РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 438 с.
92. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко / ГИИ, РАМ им. Гнесиных. – М.: Классика, 2004. – 768 с.
93. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. – М.: Классика-XXI, 2008. – 624 с.
94. *Максимов Е.* Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования) / Е. Максимов // Древний Восток. Сб. 1. – М.: Наука, 1975. – С. 76–89.
95. *Малер Г.* Письма. Воспоминания / Г. Малер / пер. с нем. С. Ошерова; сост., вст. ст. и примеч. И. Барсовой. – М.:Музыка, 1964. – 636 с.

96. *Медер Ю.* «Саломея» Рихарда Штрауса / Ю. Медер / пер. с нем. М. Малкиель // Рихард Штраус. Саломея: буклет–15 сезона 1994/95 (к постановке Мариинского театра) / авт.-сост. М. Малкиель – СПб.: Аврора-дизайн, 1995. – С. 3–5.

97. *Медведева Ю.* «Высвобождение таинственного». Об опере Франца Шрекера «Дальний звон» / Ю. Медведева // Музыкальная академия. – 2003, № 1. – С. 150–158.

98. *Медведева Ю.П.* Оркестровые жанры в западноевропейской опере XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Ю.П. Медведева. – Н.Новгород, 2002. – 208 с.

99. *Медушевский В.К.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В.К. Медушевский // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. В.В. Задерацкий; сост. С.С. Зив. Вып. 5 – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 5–17.

100. *Миловидова Н.С.* Национальные традиции в австрийском музыкальном театре 1920-х годов / Н.С. Миловидова // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетейя, 2003. – С. 109–116.

101. *Михайлов А.В.* Из источника великой культуры / А.В. Михайлов // Золотое сечение. Der goldene Schnitt: Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах / сост. В.В. Вебер, Д.С. Давлианидзе; предисл. А.В. Михайлова; справки о писателях и примеч. В.В. Вебера; на нем. яз. с параллельным русск. текстом. – М.: Радуга, 1988. – С. 5–37.

102. *Михайленко Л.А.* Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Л.А. Михайленко. – М., 1997. – 163 с.

103. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники / Б. Монсенжон; пер. с фр. О. Пичугина, Н. Бунтмана. – М.: Классика-XXI, 2003. – 480 с.

104. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
105. *Нестьев И.В.* Рихард Штраус / И.В. Нестьев // История зарубежной музыки. Вып 5. Конец XIX – начало XX века: учебник / ред. И.В. Нестьев. – М.: Музыка, 1988. – С. 148–203.
106. *Никольская И.* Идеология символизма и некоторые черты симфонической формы Мечислава Карловича / И. Никольская // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей: В 2-х т. Т. 1 / сост. В. Валькова, Б. Гецелев / Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки; Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса). – Н. Новгород, 1997. – С. 89–110.
107. *Нилова В.И.* От символизма к модернизму (о произведениях Я.Сибелиуса 1890-х годов) / В.И. Нилова // Культурные коды двух тысячелетий. Вып. 2. Музыкально-исторический миллениум: сб науч. материалов / отв. ред. Л.А. Купец. – Петрозаводск, 2000. – С. 98–99.
108. *Ницше Ф.* Ессе homo // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.2. / Ф.Ницше / пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – С. 693–769.
109. *Ницше Ф.* Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.1. Литературные памятники / Ф. Ницше / пер. с нем.; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – С. 491–719.
110. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.1. Литературные памятники / Ф.Ницше / пер. с нем.; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – С. 47–157.
111. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.2. / Ф.Ницше / пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – С. 5–237.
112. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т.1. Литературные памятники / Ф.Ницше / пер. с нем.;

сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – С. 231–490.

113. *Орджоникидзе Г.* «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник: сб. статей / ред. В.В. Задерацкий; сост. С.С. Зив. Вып. 5 – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 214–245.

114. *Перси У.* Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси / пер. с итал. – М.: Аграф, 2007. – 224 с.

115. Пила музыкальная // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, испр. и доп. / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. М.: Практика, 2007. – С. 677.

116. *Пиотровский А.* «Дальний звон» – спектакль / А. Пиотровский // Жизнь искусства, 1925. – № 20. – С. 13–14.

117. *Пропт В.Я.* Морфология сказки / В.Я. Пропт. / 2-е изд. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

118. Рабочий и театр. Хроника. – 1925, № 43. – С. 4, 16.

119. *Радлов С.* Десять лет в театре / С. Радлов. – Л.: Прибой, 1929. – 328 с.

120. *Радлов С.* К постановке «Дальнего звона» / С. Радлов // Глебов И., Гинзбург С., Радлов С. Франц Шреккер и его опера «Дальний звон». – Л.: Academia, 1925. – С. 52–56.

121. *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Раку // Музыкальная академия. – 1999, № 2. – С. 9–21.

122. *Родионова Е.В.* Интертекстуальность / Е.В. Родионова // Культурология. XX век: Энциклопедия / гл. ред., сост. С.Я. Левит; в 2-х томах. Т. 1. – СПб.: Унив. книга; ООО Алетейя, 1998. – С. 267–268.

123. *Ручьевская Е.А.* Функции музыкальной темы / Е.А. Ручьевская. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.

124. *Ручьевская Е.А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2002. – 396 с.

125. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки. История Проблемы / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. 294 с.

126. *Седакова О.* No soul any more. При условии отсутствия души. Постмодернистский образ человека // Седакова О. Музыка. Стихи и проза / О. Седакова. – М.: Русский мир: Московские учебники, 2006. – 375–382.

127. *Серебрякова ЛА.* Некоторые черты стиля модерн в «Свадебке» Стравинского / Л.А. Серебрякова. // Музыка. Культура. Человек: Сб. науч. тр. / Отв. ред. М.Л. Мугинштейн – Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1988. – С. 163–179.

128. Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка / пер., коммент. и статьи З.С. Пышковой – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 192 с.

129. *Скворцова И.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И. Скворцова – М.: Композитор, 2009. – 354 с.

130. *Скребкова-Филатова М.С.* Музыкальная фактура как компонент живописности в музыке / М.С. Скребкова-Филатова // Музыкальная фактура: сб. трудов / отв. ред. и сост. Т.Н. Красникова, М.С. Скребкова-Филатова. Вып. 146. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. – С. 180–202.

131. *Скребкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции / М.С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.

132. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.

133. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1976. – 222 с.
134. *Стерноу С.А.* Арт нуво: дух прекрасной эпохи / С.А. Стерноу; пер. с англ. О.Г. Белошеева. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.
135. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
136. *Стрекаловская Х.* Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфизнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Х. Стрекаловская. – С-Пб., 1998. – 22 с.
137. *Стрекаловская Х.* Русский Пфизнер / Х. Стрекаловская // Немецко-русские музыкальные связи: сб. статей / ред.-сост. А.К. Кенигсберг / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 2002. – С. 168–189.
138. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1976. – 560 с.
139. *Тараканов М.Е.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации / М.Е. Тараканов // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетейя, 2003. – С. 45–100.
140. *Тарасты Э.* Музыка как знак и как процесс / Э. Тарасты // Ното Musicus: альм. музык. психологии / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 1999. – С. 61–77.
141. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. – М.: Композитор, 2004. – 157 с.
142. *Уайльд О.* Избранные произведения: В 2 т. / О. Уайльд / сост. Н. Пальцев, примеч. В. Мурат; Т.2. – М.: Республика, 1993. – 543 с.

143. *Уайльд О.* Флорентийская трагедия / О. Уайльд // Уайльд О. Полное собрание прозы и драматургии в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2008. – С. 824-852.
144. *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова / М.С. Уваров. – СПб.: Алетейя, 1998. – 246 с.
145. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность / Ф. Уилрайт // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., пол. яз; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 82–109.
146. *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна / Г.Фар-Беккер / пер. с нем. – Königswinter: Tandem Verlag GmbH, 2004. – 425 с.
147. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева / изд. 2-е. – М.:КомКнига, 2006. – 280 с.
148. Франц Шрекер в Акопере // Рабочий и театр. – 1925, № 41. – С. 10.
149. *Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд / пер. с нем.; изд. 2-е – Минск: ООО Попурри, 1997. – 480 с.
150. *Фрейд З.* Толкование сновидений / З. Фрейд / пер. с нем. – Минск: ООО Попурри, 1997. – 576 с.
151. *Фромм Э.* Человек для себя / Э. Фромм / пер. с англ. и послесл. Л.А. Чернышевой. – Минск: Коллегиум, 1992. – 253 с.
152. *Харрис Н.* Климт. Жизнь и творчество / Н. Харрис. – Ljubljana-Moscow: EWO/SPIKA, 1995. – 79 с.
153. *Хиллер Б., Эскритт С.* Стиль Ар деко / Б. Хиллер, С. Эскритт / пер. с англ. В.И.Самошкина. – М.: Искусство, 2005. – 240 с.
154. *Хиллер Б.* Стиль XX века / Б. Хиллер / пер. с англ.; вст.ст. Т.Л. Астраханцевой, К.А. Экономова.– М.: Слово/Slovo, 2004.– 240 с.
155. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл / пер. с англ. А. Майкапара. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.

156. *Холопов Ю.* Сонорика / Ю. Холопов // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – С. 413-417.
157. *Холопова В.Н.* Зрительный ряд в музыке / В.Н. Холопова // Пространство и время в музыке: сб. трудов / отв. ред. Э.П. Федосова. Вып. 121. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. – С. 13–25.
158. *Цвейг С.* Вчерашний мир. Воспоминания европейца / С. Цвейг. – М.: Радуга, 1991. – 544 с.
159. *Чаки М.* Идеология оперетты и венский модерн: Историко-культурный очерк / М. Чаки / пер. с нем. В.А. Ерохина. – С.-Пб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. – 348 с.
160. *Чigareва Е.Н.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е.Н. Чigareва / изд.3-е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 280 с.
161. *Чуковский К.* Оскар Уайльд. Эюд. / К. Чуковский // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. / Сост. Н. Пальцев; Т.1. – М.: Республика, 1993. – С. 514–538.
162. *Шевляков Е.* Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры / Е. Шевляков // Искусство на рубежах веков: материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д., 1999. – С. 82–94.
163. *Шёнберг А.* Письма. / сост. и публ. Э. Штайна; пер В. Шнитке; общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. – СПб: Композитор, 2001. – 464 с.
164. *Шорске К.Э.* Вена на рубеже веков: Политика и культура / К.Э. Шорске / пер. с англ. под ред. М.В. Рейзина. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. – 512 с.
165. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер / пер. с нем.; вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

166. *Шрекер Ф.* Мои впечатления / Ф. Шрекер // Жизнь искусства – 1925, № 42. – С. 12.
167. *Шрекер Ф.* Мои впечатления / Ф. Шрекер // Рабочий и театр – 1925, № 42. – С. 7.
168. *Шрекер Ф.* Опера, к которой я стремлюсь / Ф. Шрекер // Рабочий и театр. – 1925, № 41. – С. 5.
169. *Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М.* Шрекер Франц // Энциклопедический музыкальный словарь / Авт.-сост. Б.С. Штейнпресс, И.М. Ямпольский / 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 590.
170. *Штраус Р.* «Саломея» / Р. Штраус // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы: учебное пособие для музыкальных вузов / ред., сост. и коммент. И.В.Нестьева. – С. 186–188.
171. *Эйкерт Е.В.* Реминисценция как фактор музыкальной драматургии / Е.В. Эйкерт // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.-СПб.: Алетейя, 2003. – С. 138–145.
172. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – М.: Рефл-бук: Ваклер, 1996. – 288 с.
173. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский / пер. с польск. С.С. Попковой. – М. Прогресс, 1978. – 232 с.
174. *Abraham G.* Delius and the Ethos of Art Nouveau / G. Abraham // Art nouveau, Jugendstil und Musik / hrsg. v. J. Stenzl. – Zürich: Atlantis Verlag, 1980. – S. 187–192.
175. *Adorno Th.W.* Schreker / Th.W. Adorno // Adorno Th.W. Quasi una fantasia / Musikalische Schriften II / Gesammelte Schriften, Bd.16; 2. Auflage. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990. – S. 368–382.

176. *Adorno Th.W. Zemlynski / Th.W. Adorno // Adorno Th.W. Quasi una fantasia / Musikalische Schriften II / Gesammelte Schriften, Bd.16; 2. Auflage. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990. – S. 351–367.*
177. *Art nouveau and Jugendstil and the music of the early 20th century. – Adelaide: University of Adelaide, 1984. – 235 p.*
178. *Art nouveau, Jugendstil und Musik / hrsg. v. J. Stenzl. – Zürich: Atlantis Verlag, 1980. – 217 S.*
179. *Austin W. Music in the 20-th century from Debussy through Stravinsky / W. Austin. – N.Y.: W.W. Norton, 1966. – 798 p.*
180. *Beck J. Ein Vergessener / J. Beck // Musica. – 1947, I/3-4. – S. 183–186.*
181. *Paul Bekker/Franz Schreker. Briefwechsel: mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker / hrsg. v. Chr. Hailey. – Aachen: Rimbaud Presse, 1994. – 416 S.*
182. *Bekker P. Franz Schreker, Studie zur Kritik der modernen Oper/ P. Bekker // Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen / hrsg. v. G.J. Plotke. – Frankfurt/M: Rütten u. Loening, 1919. – S. 71–106.*
183. *Bekker P. Franz Schreker. Irreloer / P. Bekker // Anbruch. – 1924, VI/4. – S. 131–138.*
184. *Bekker P. Schreker und das Theater / P. Bekker // Anbruch. – 1924, VI/12. – S. 50-53.*
185. *Belaiev V. Franz Schreker in Russland – Moskau / V. Belaiev // Anbruch. – 1925, VII/10. – S. 547–548.*
186. *Berg A. Für Franz Schreker. Franz Schreker zum 50. Geburtstag / A. Berg // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S. 86.*
187. *Brinkmann R. Franz Schreker – ein ferner Klang? Bemerkungen zur Forschungslage und anhand der Kammer-Sinfonie / R. Brinkmann // Franz-Schreker-Symposion / hrsg.v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 27–36.*

188. *Brinkmann R.* On the Problem of establishing “Jugendstil” as a Category in the History of Music – with a negative Plea / R. Brinkmann // Art nouveau and Jugendstil and the music of the early 20th century. – Adelaide: University of Adelaide, 1984. – P.19–47.
189. *Brzoska M.* Franz Schrekers Diskurs / M. Brzoska // Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908–1933. – Kassel: Bosse Verlag, 1994. – S. 303–320.
190. *Brzoska M.* Franz Schrekers Oper “Der Schatzgräber” / M. Brzoska / Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. – 209 S.
191. *Brzoska M.* Schreker oder die Oper “nach Wagner” / M. Brzoska // Oper in Hamburg 1989 / hrsg. v. der Hamburgischen Staatsoper. – Hamburg: Hans Christians, 1990. – S. 35–39.
192. *Brzoska M.* Schreker und Meyerbeer in Wien / M. Brzoska // Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – S. 72–81.
193. *Curjel H.* Das Dilemma Franz Schreker / H. Curjel // Melos – 1971, XXXVIII/5. – S. 196–197.
194. *Csipák K.* Franz Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der “Königlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin” / K. Csipák // Franz-Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 74–82.
195. *Csipák K.* Franz Schrekers Schicksal in Berlin (1920-1934) / K. Csipák // Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 76–88.
196. *Dahlhaus C.* Musik und Jugendstil / C. Dahlhaus // Art nouveau, Jugendstil und Musik / hrsg. v. J. Stenzl. – Zürich: Atlantis Verlag, 1980. – S. 73–88.

197. *Dahlhaus C.* Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des *Fernen Klanges* / C. Dahlhaus // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 9–18.
198. *Dahlhaus C.* Von Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte / C. Dahlhaus. – München: Piper-Schott, 1989. – 331 S.
199. *Dahlhaus C.* Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts / Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten / C. Dahlhaus / hrsg. v. C. Dahlhaus u. R. Stephan. – München: Musikverlag Emil Katzsbichler, 1974. – 96 S.
200. *Danuser H.* Über Franz Schrekers Whitman-Gesänge / H. Danuser // Franz-Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 49–73.
201. *Decsey E.* Was Wien für Franz Schreker tut / E. Decsey // Anbruch. – 1924, VI/2. – S. 77–79.
202. *Döhring S.* Franz Schreker und die grosse Musiktheatralische Szene / S. Döhring // Die Musikforschung. – 1974, XXXVII/2. – S. 175–186.
203. *Döhring S.* Der Operntypus Franz Schrekers / S. Döhring // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 19–30.
204. *Döhring S.* Probleme einer Schreker-Renaissance / S. Döhring // Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 1–9.
205. *Döhring S.* Das Trivialitäts-Missverständnis Schrekers *Gezeichneten* in Frankfurt / S. Döhring // Werk und Widergabe: Musikthater Exemplarisch Interpretiert / hrsg. v. S. Wiesmann. – Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag, 1979. – S. 336–348.
206. *Doubravova J.* Jean Sibelius and Jugendstil in Europe / J. Doubravova // The First International Jean Sibelius Conference, august 1990 / ed. by E. Tarasti; Sibelius Akademie. – Helsinki, 1995. – P. 36–40.

207. *Ermen R.* Der «Erotiker» und der «Asket». Befragung zweier Klischees am Beispiel der *Gezeichneten* und des *Palestrina* / R. Ermen // Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 47–57.
208. *Franklin P.* A British Schreker? – Fantasiestück in fin-de siècle form / P. Franklin // Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – S. 137–139.
209. *Franklin P.* Schreker's Decline / P. Franklin / The Idea of Music: Schoenberg and Others. – London: Macmillan, 1985. – P. 139–160.
210. Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – 138 S.
211. Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – 149 S.
212. Franz-Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – 142 S.
213. Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – 180 S.
214. *Fechter P.* Nietzsches Bildwelt und der Jugendstil / P. Fechter // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 349–357.
215. *Fischer J.M.* Schrekers Frauengestalten / J.M. Fischer // Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 43–46.
216. *Glebov I.* Der November: Franz Schreker in Russland – Leningrad / I. Glebov // Anbruch. – 1925, VII/10. – S. 547.
217. *Gmeindl W.* Die Instrumentation des “Singenden Teufels” / W. Gmeindl // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S.47–57.
218. *Haedler M.* Naivität und Prophétie. Anmerkungen zur großen Zauberoper “Der Schmied von Gent” // Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 147–155.

219. *Hailey Ch.* An der Grenze / Ch. Hailey // Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – S. 8–19.

220. *Hailey Ch.* Between Instinct and Reflection: Berg, Opera and the Viennese Dichotomy / Ch. Hailey // The Berg Companion / ed. D. Jarman. – London: Macmillan, 1989. – P. 221–234.

221. *Hailey Ch.* Franz Schreker, 1878-1934: a cultural biography / Ch. Hailey. – Cambridge; New-York: Cambridge University Press, 1993. – 433 p.

222. *Hailey Ch.* Franz Schreker and the pluralities of modernism / Ch. Hailey // Tempo, New series, № 219. – January 2002. – P. 2–7.

223. *Hailey Ch.* Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus* / Ch. Hailey // Franz-Schreker-Symposium / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 115–140.

224. *Hailey Ch.* Zwischen Wort und Ton: Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuches / Ch. Hailey // Der Text im musikalische Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher Sicht / hrsg. v. W. Dürr, H. Lühming, N. Oellers, H. Steinecke (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie) – Berlin: Erich Schmidt, 1998. – S. 312–327.

225. *Hamann R.* Jugendstil und dekorativer Archaismus in der deutschen Malerei / R. Hamann // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 1–7.

226. *Hamann R., Hermand J.* Stilkunst um 1900 / R. Hamann, J. Hermand. – Berlin: Akademie-Verlag, 1967. – 560 S.

227. *Harders-Wuthenow F.* Franz Schreker in Berlin / F. Harders-Wuthenow // Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – S. 50–59.

228. *Harders-Wuthenow F.* Kunstdämmerung? Anmerkungen zu Schrekers SPIEL- und anderen Werken / F. Harders-Wuthenow // буклет к

CD *cpo* (*Classic Produktion Osnabrück*) 999 958-2 (Ulrich Windfuhr / Philharmonisches Orchester Kiel), 2003. – S. 6–12.

229. *Harders-Wuthenow F.* Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Décadence. Zu Franz Schrekers Oper *Christophorus* / F. Harders-Wuthenow // буклет к CD *cpo* 999 903-2 (Ulrich Windfuhr / Philharmonisches Orchester Kiel), 2005. – S. 9–16.

230. *Hausswald G.* Franz Schreker – ein Bildnis für Gegenwart / G. Hausswald // *Neue Musikzeitschrift*. – 1948, II/11. – S. 335–338.

231. *Heinzen C.* Ein Beitrag zur “Sexualpathologie” der Oper (Mit Beziehung auf Franz Schrekers *Schatzgräber*) / C. Heinzen // *Anbruch*. – 1922, IV/7-8. – S. 108–110.

232. *Heller F.C.* Arnold Schönberg und Franz Schreker / F.C. Heller // *Arnold Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel* / hrsg. v. F.C. Heller-Tutzing: Hans Schneider, 1974. – S. 7–24.

233. *Heller F.C.* Franz Schreker in seiner Zeit / F.C. Heller // *Osterreichische Musikzeitschrift*. – 1973, XXVIII/3. – S. 142–143.

234. *Heller F.C.* Jugendbewegung und Märchenoper / F.C. Heller // *Franz Schreker-Symposion* / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 95–101.

235. *Hermand J.* Lyrik des Jugendstils / J. Hermand // *Jugendstil* / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 402–412.

236. *Hermand J.* Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils / J. Hermand // *Jugendstil* / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 469–494.

237. *Heuss A.* Über Franz Schrekers Oper *Der Schatzgräber* – seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes / A. Heuss // *Zeitschrift für Musik*. – 1921, 88/22. – S. 567–570.

238. *Hilmar E.* Schrekers Wiener Jahre / E. Hilmar // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 59–75.
239. *Hoffmann R.S.* Franz Schreker / R.S. Hoffmann. – Leipzig-Wien-Zürich: E.P. Tal u. Co Verlag, 1921. – 174 S.
240. *Hoffmann R.S.* Die Dichtung des “Singenden Teufels” / R.S. Hoffmann // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S. 101–104.
241. *Hofstätter H.H.* Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei / H.H. Hofstätter – Köln: DuMont, 1963. – 274 S.
242. *Hollander H.* Musik und Jugendstil / H. Hollander. – Zürich-Freiburg: Atlantis Verlag, 1975. – 143 S.
243. *Hoogen E. van den.* Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit: werkanalitische Studien / E. van den Hoogen / Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. 111. – Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981. – 449 S.
244. *Hoogen E. van den.* Der Spiegel ist ein Spiegel: *Der Geburtstag der Infantin* in seiner Urgestalt / E. van den Hoogen // Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 105–123.
245. *Hörth F.L.* Franz Schreker auf dem Theater: Schreker-Regie / F.L. Hörth // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S. 89–90.
246. *Jost D.* Zum literarischen Jugendstil / D. Jost // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 462–468.
247. *Kapp J.* Franz Schreker. Der Mann und sein Werk / J. Kapp. – München: Drei Masken Verlag, 1921. – 111 S.
248. *Kienzle U.* Franz Schreker. Ein Künstler der Moderne / U. Kienzle // Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge / hrsg. v. M. Haas, Ch. Hailey. – Wien: Mandelbaum Verlag, 2004. – S. 38–47.

249. *Kienzle U.* Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper "Der ferne Klang" und die Wiener Moderne / U. Kienzle. – Schliengen: Argus, 1998. – 431 S.
250. *Klotz V.* Jugendstil in der Lyrik / V. Klotz // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 358–367.
251. *Kolleritsch O.* Über Adornos' Schreker-Bild / O. Kolleritsch // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 99–105.
252. *Kondratowitz H.J.von.* Das Fremde in uns allen / H.J. von Kondratowitz // Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 21–42.
253. *Krause-Graumnitz H.* Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper / H. Krause-Graumnitz. – Berlin: Henschelverlag, 1969. – 539 S.
254. *Kropfinger K.* The shape of line / K. Kropfinger // Art nouveau and Jugendstil and the music of the early 20th century. – Adelaide: University of Adelaide, 1984. – P. 131–161.
255. *Kühn H.* Warum ist Alviano Salvago verkrüppelt? / H. Kühn // Franz Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 102–109.
256. *Lehnhoff N.* «Die Gezeichneten» / N. Lehnhoff // Franz Schreker. Die Gezeichneten. (booklet). – Salzburger Festspiele 2005. – S. 35.
257. *Leichtentritt H.* Das Musikleben der Gegenwart: Berlin: Oper / H. Leichtentritt // Die Musik. – 1930, XXI/4. – S. 293–295.
258. *Lennig W.* Der literarische Jugendstil / W. Lennig // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 368–375.

259. *Maril A.* Franz Schreker als Leiter des Philharmonischen Chores (1907–1920) / A. Maril // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S. 87–88.
260. *Mayer H.* Franz Schreker und die Literatur / H. Mayer // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 31–43.
261. *Mengelberg C.R.* Das Musikdrama als Kunstform / C.R. Mengelberg // Die Musik. – 1914, XIII/24. – S. 288–299.
262. *Molkow W.* Franz Schreker . «Die Gezeichneten»/ W. Molkow. // ст. из буклета к CD Decca 444 442-2 (Lothar Zagrosek / DSO Berlin), 1994. – S. 42–48.
263. *Molkow W.* Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers / W. Molkow // Franz-Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 83– 94.
264. *Neuwirth G.* Franz Schreker / G. Neuwirth. – Wien: Bergland Verlag, 1959. – 96 S.
265. *Neuwirth G.* Die Harmonik in der Oper “Der ferne Klang” von Franz Schreker / G. Neuwirth // Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 27. – Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972. – 253 S.
266. *Neuwirth G.* Der späte Schreker / G. Neuwirth // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 106–110.
267. *Neuwirth G.* Musik um 1900 / G. Neuwirth // Art nouveau, Jugendstil und Musik / hrsg. v. J. Stenzl. – Zürich: Atlantis Verlag, 1980. – S. 89–134.
268. *Noske F.* Visible and Audible Art Nouveau: the Limits of Comparison / F. Noske // Art nouveau and Jugendstil and the music of the early 20th century. – Adelaide: University of Adelaide, 1984. – P.11–18.
269. *Oehlmann W.* Schreker und seine Opern / W. Oehlmann // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H, Oehlmann W. Franz Schreker /

Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. – S. 53–92.

270. *Pachl P.P.* Aus Opernkonvention zu fernen Klängen. Spezifische Topoi in Dora Leens Libretto zu Schrekers nullter Oper / P.P. Pachl // Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag. / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 87–104.

271. *Pachl P.P.* Das Szenische bei Schreker. Über szenische Umsetzungsmöglichkeiten des Schrekerschen Schaffens / P.P. Pachl // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 123–135.

272. *Philipp B.-S.* Die Libretti Franz Schrekers / B.-S. Philipp // Philipp B.-S. Grete von Zieritz und der Schreker-Kreis. Die Kunst des unbedingten Ausdrucks: Diss. zur Erlangung des Doktorgrades / Berlin; Hochschule für Musik. – Berlin, 1991. – S. 117–151.

273. *Reinisch F.* Franz Schreker im Opernfürer. Zum deutschen Musiktheater zwischen den Weltkriegen und seiner Rezeption / F. Reinisch // Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 11–20.

274. *Schmalenbach F.* Jugendstil und neue Sachlichkeit / F.Schmalenbach // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 65–77.

275. *Schmutzler R.* Art nouveau. Jugendstil / R. Schmutzler. – Stuttgart: Gert Hatje, 1962. – 322 S.

276. *Schmutzler R.* Der Sinn des Art Nouveau / R. Schmutzler // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 296–314.

277. *Arnold Schönberg – Franz Schreker:* Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg / hrsg. v. F.C. Heller–Tutzing: Hans Schneider, 1974. – 103 S.

278. *Schönberg A.* Harmonielehre / A. Schönberg. – Leipzig-Wien: Universal Edition. 1911. – 475 S.
279. *Schönberg A.* Für Franz Schreker. Franz Schreker zum 50. Geburtstag / A. Schönberg. // Anbruch. – 1928, X/3-4. – S.82.
280. *Schreiber W.* Franz Schreker und der Opernbetrieb heute – ein Meinungsbefund / W. Schreiber // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 89–98.
281. *Schreker F.* Führerschaft / F. Schreker // Anbruch. – 1923, V/1. – S. 6–7.
282. *Schreker F.* Gibt es eine Krise der Oper? / F. Schreker // Anbruch. – 1926, VIII/5. – S. 209.
283. *Schreker F.* Irrelohe. Bemerkungen Franz Schrekers zu seiner neuen Oper / F. Schreker // Anbruch. – 1924, VI/3. – S. 93–94.
284. *Schreker F.* Kunst und Volk im neuen Russland / F. Schreker // Die Musik. – 1926, XVIII/4. – S. 281–284.
285. *Schreker F.* Lieber Freund Schönberg! (Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag) / F. Schreker // Anbruch. – 1924, VI/8. – S. 304.
286. *Schreker F.* Mein Charakterbild / F. Schreker // Anbruch. – 1921, III/7. – S. 128.
287. *Schreker F.* Meine musikdramatische Idee / F. Schreker // Krause-Graumnitz H. Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper. – Berlin: Henschelverlag, 1969. – S. 326–327.
288. *Schreker F.* Smee und die sieben Jahre / F. Schreker // Anbruch. – 1931, XIII/6-7. – S. 150–152.
289. *Schreker F.* Über die Entstehung meiner Opernbücher / F. Schreker // Anbruch. – 1920, II/16. – S. 547–549.
290. *Schreker F.* Wagner heute / F. Schreker // Anbruch. – 1933, XV/1. – S. 12–13.

291. *Schreker F.* Die Zukunft der Oper / F. Schreker // Krause-Graumtitz H. Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Werk-Erläuterungen und anderen Dokumenten über die Oper. – Berlin: Henschelverlag, 1969. – S. 327–329.
292. *Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W.* Franz Schreker / Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. – 94 S.
293. *Schreker-Bures H.* Franz Schreker und seine Zeit / H. Schreker-Bures // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schreker / Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. – S. – 11–40.
294. *Schreker-Bures H.* Hören – Denken – Fühlen. Eine kleine Studie über Schrekers Operntexte / H. Schreker-Bures. – Aachen: Rimbaud Presse, 1970. – 80 S.
295. *Specht R.* “Der ferne Klang” / R. Specht // Der Merker. – 1912, III/18. – S. 685–688.
296. *Specht R.* “Das Spielwerk und die Prinzessin” / R. Specht // Der Merker. – 1913, IV/6. – S. 201–206.
297. *Stefan P.* Das Leben / P. Stefan // Anbruch. – 1920, II/1-2. – S. 9–11.
298. *Stefan P.* Schreker: *Der Schmid voh Gent* / P. Stefan // Anbruch. – 1932, XIV/9-10. – S. 204–205.
299. *Stein E.* Franz Schreker / E. Stein // Pult und Taktstock. – 1928, März/April. – S. 23–24.
300. *Stenzl J.* Franz Schreker und Alban Berg. Bemerkungen zu den Altenberg-Liedern Op. 4 / J. Stenzl // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / hrsg. v. O. Kolleritsch. – Graz: Universal Edition, 1978. – S. 44–58.
301. *Stephan R.* Anmerkungen zur Oper *Das Spielwerk* / R. Stephan // Franz Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. – Berlin: Colloquium Verlag, 1978. – S. 110–114.

302. *Stephan R.* Franz Schreker / R. Stephan // Franz-Schreker-Symposion / hrsg. v. E. Budde u. R. Stephan. – Berlin: Colloquium-Verlag. 1980. – S. 13–22.
303. *Stephan R.* Schrekeriana / R. Stephan // Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 59–85.
304. *Sternberger D.* Jugendstil: Begriff und Physiognomik / D. Sternberger // Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. – S. 27–46.
305. *Stopka B.* Vom Lächeln und Morden / B. Stopka / Электронный pecyпc: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20042005/BS-mona-lisa.html>
306. *Struck-Schloen M.* Wandlungen der Opernästhetik Franz Schrekers im *Singenden Teufel* / M. Struck-Schloen // Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag / hrsg. v. R. Ermen. – Aachen: Rimbaud Presse, 1984. – S. 125–145.
307. *Stuckenschmidt H.H.* Schreker und seine Welt / H.H. Stuckenschmidt // Schreker-Bures H, Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schreker / Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. – S. 41–52.
308. *Szymanowsky K.* Für Franz Schreker. Franz Schreker zum 50. Geburtstag / K. Szymanowsky // Anbruch.– 1928, X/3-4. – S. 86.
309. *Thide Ch.* Untersuchungen zu Franz Schrekers Oper “Das Spielwerk” in ihren beiden Fassungen: Diss. zur Erlangung des Magistergrades / Universität Köln / Ch. Thide. – Köln. 1988. – 130 S.
310. *Weber H.* Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende / H. Weber // Musikforschung. – XXVII/2, 1974. – S. 171–174.
311. *Weber H.* Stil, Allegorie und Sezession. Zu Zemlinskys Ballettmusik nach Hofmannsthals “Der Triumph der Zeit” / H. Weber // Art

nouveau, Jugendstil und Musik / hrsg. v. J. Stenzl. – Zürich: Atlantis Verlag, 1980. – S. 135–150.

312. *Weissmann A.* Oper: Berlin / A. Weissmann // Die Musik. – XVII/10, Juli 1925. – 781–782.

313. *Wellesz Egon. Wellesz Emmy.* Egon Wellesz. Leben und Werk / hrsg. v. F. Endler – Wien, Hamburg: Zsolnay, 1981. – 293 S.

314. *Wickes L.* A Jugendstil consideration of the opening and closing sections of the Vorspiel to Schreker's opera "Die Gezeichneten" / L. Wickes // Art nouveau and Jugendstil and the music of the early 20th century. – Adelaide: University of Adelaide, 1984. – P.203–47.

Нотные примеры

Пример 1

Aus Per - len ganz der Kra - gen, wie Mücken dicht zur Nacht in Som - mer - stra - ßen

p

pp plus
mit Ped.

Br Flög. Kaffe

Trpt m. D

Detailed description: This musical score for Example 1 consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics 'Aus Per - len ganz der Kra - gen, wie Mücken dicht zur Nacht in Som - mer - stra - ßen'. The piano accompaniment includes parts for Flageolet (Br Flög.), Piano (Kaffe), and Trumpet in D (Trpt m. D). The piano part begins with a dynamic marking of *pp plus* and includes the instruction *mit Ped.* (with pedal). The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 2

Ein Springquell goldenen Wassers steigt leuchtend
Etwas bewegter

dim.

pp

Ped. sempre

aus dem Boden auf.

VI *pp*

Cl.

143

Detailed description: This musical score for Example 2 is for a piano solo. It features a single melodic line in the upper staff and a complex, rhythmic accompaniment in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics 'Ein Springquell goldenen Wassers steigt leuchtend' and 'Etwas bewegter'. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and includes the instruction *Ped. sempre* (pedal always). The second system includes the instruction 'aus dem Boden auf.' (arising from the ground) and a measure number '143'. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 3

Wie der Hammer niederfällt (E) erstarren die Gesichter der Arbeiter vor Staunen; der Ambos ist in der Mitte geborsten, das Gold in den dazu entstandenen Spalt gesunken.
 115 viel langsamer ♩. ca 90

Der Mann bückt sich (E) und hebt es mit der linken Hand an. Hebt es langsam hoch empor (E) Es ist ein Diadem, reich mit Edelsteinen geschmückt

Пример 4

Niemlich langsam.

(in slow)

F. Du bist der, der g... der Freund!

R. (poco) Me bist du dem... ist der...
 (poco) (poco) **Fritz (erblickt)** **Rudolf.**
 Glebe-Glebe! Und wie wie sieht - wie sah - sie denn aus?

Clarinete
klarinete
der
Saxo.
Alto
***)**

Niemlich langsam.

I
Viol.
II
Br.
Vi.
K.-B.

*) Der Autor hielt ursprünglich nur ein sehr gutes Klarinetten- oder Saxophon aus dem Hause Böhm, Brand oder Böhm vor; sonst Clarinetten allein, oder ohne eine (3) Klarinette, die übrigens, falls die akustischen Verhältnisse des Klaviers- oder Cembalospieles gar zu sehr einschüchtern, auf jeden Fall in dieser Stelle zum Klaviers und der Cembalo beigegeben werden kann. Auch eine Verstärkung durch vier Violinen, die in langsameren Noten der harmonischen Körper geben würden, ist unter Umständen sehr haltbar. (Der Spieler der Klarinette möge sich die Stimme nach Belieben zurechtlegen, (beispielsweise einfach weglassen))

Falk *Rudolf* (nimmt Hut und Stock) Ich bringe sie dir... Sei getrost (Liedesal) **11. Scene** (Frikallen an seinem Pech, wie zu Anfang)

Celesta
Hinter der Klav.
Klavier

Col.
Klav

Col.
Klav

Пример 5

Langsam

Piano

ppp

mf sehr ausdrucksvoll und stark hervortretend

(ben legato)

Распределение фигурации по оркестровым голосам в партитуре:

(mit Harfe I)

Klavier *pp*

(mit Harfe II)

Celesta

Violine Ia

Violine Ib

Violine Ic

Violine IIa *div* 3

Violine IIb *div* 3

Пример 6 а

Hote

Schat-ten?

Cl *pp*

VI

pp

p

Пример 6 б

pp

R.

mf

3

3

3

3

Пример 7

Andante maestoso

Vigelius
Du sitzt nun wieder im Trock'nen was?
Ты о.пять си.дишь су.хой, да?

Schauspieler
Wie du siehst: Heut' lebt sich's noch feucht!
Как видишь, сегод.ня я еще могу увлажниться!

Kellnerin (steht auf)
(встает)
Auch noch ein Glas ge.ßl.ig, Herr Dok.tor?
И Вам также угодно стакан, господин доктор?

(zur Kellnerin)
(к кельнерше)
Nein, dan.ke.
Нет, спа.сибо

Nock ein Glas, schönes Kind!
Еще стакан, прекрасное дитя!

Пример 8

Greta (wie aus einem Traum erwached, findet sich augenblicklich und stimmt bitter in das Gelächter mit ein)
(словно проснувшись, с горьким смехом)

35

Ha, ha! Ver-zeiht mir! Ihr habt ja recht!
Ха, ха! Прости.те мне! Вы пра.вы!

Wie konnt' ich auch nur so sehr mich ver.ges.sen!
Как я только мог.ла так за.быть.ся!

Пример 9

Mutter (schreiend)
Мать (крича)
Um Gotteswillen – Vater – Gretel
Ради Бога, Отец, Гретель!

Graumann
Na wart' – ich werd' dir die Braut.schaft
Ну погоди, я покажу тебе сватовство!

Пример 13 б

78

Anmutige Bewegung

Trommel *ppp*

II Harf *ppp*

Viol II *ppp (sehr zart)* Sul D

Br *ppp* 3 Pulte

Vc *ppp*

K-b *ppp* 2 Pulte

Пример 14 а

Kl F I 1 *pp*

Kl F I 2 *pp*

Ob I *pp*

Kl II (B) *pp*

Kl (B) *pp*

Br (F) *pp*

Tr *pp* (mit Harf(en))

Lutephon *ppp*

Harf 1

Harf 2

Viol I *ppp*

Viol II *ppp*

Br *ppp*

Vc *ppp*

K-b *ppp*

Пример 14 б

1. (wie ein Hauch)

ppp (wie ein Hauch) *ppp*

1. (ged) (wie ein Hauch) *ppp*

ppp *mp*

Wie wenn der Wind *mf*

Wie wenn der Wind *mf*

1. P. *ppp*

2. P. *ppp*

3. P. *ppp*

4. P. *ppp*

5. P. *ppp*

1. P. *ppp*

2. P. *ppp*

3. P. *ppp*

4. P. *ppp*

1. P. Solo (wie ein Hauch) *ppp*

2. P. (wie ein Hauch) *ppp*

Пример 15 а

Tr. (F) *mf espr.* *p*

Пример 15 б

Schneller

1 2
Hr (F) *mf*
3 *mf* *p*
Pk *mp*

Пример 16 а

dolce espr

Kl. (B) *pp* *pp*

Пример 16 б

Vc. *ff*

Пример 17

Unmerklich bewegter **Langsamer**

(ged) *morendo*

Hr (F) *(ged) PPP* *morendo*

Gr Tr *morendo* *PPP*

Celesta *pp* *sehr zart und gleichmäßig*

F *ich weiß es nicht*

Unmerklich bewegter **Langsamer**

(Sord weg) *PPP*

I Viol *PPP*

II Viol *PPP*

Br *PPP*

Vc *PPP*

Пример 18

117 Die Prinzessin. Das Werk erklingt weiter, doch mischt sich in seinen Klang
Wir ziehn ins Blaue an hel - len Ta - gen.

Der Bursch.
Wir ziehn ins Blaue an hel - len Ta - gen.

118
ein eigenümlicher, langgesogener, schreier Golgenton. Das Häuschen des Meisters wird transparent. Man sieht in magischem Licht das
Wir ken - nen kein Ziel und wir su - chenes nicht.

Wir ken - nen kein Ziel und wir su - chenes nicht.

Пример 19

Mehr und mehr bewegt.

Пример 20

40 Gemessen

Wenn Fak - keln sprüh'n und

Пример 21 а

Пример 21 б



Пример 22

43 *Langsam.* *p* *espress.*

Пример 23 а

Pagen⁴⁹⁾ (in langsamem Tanzschritt).

68 *In leichter Bewegung (ungefähr das Tempo des letzten accel.*

Wir sind voll Sch - nen, doch schmerzt es uns nicht.

Пример 23 б

Г.Малер. VIII симфония

Die jüngeren Engel

Frisch

81

Ich spür' so - e - ben, ne - belnd um Fel - sen - höh'

Ich spür' so - e - ben ne - belnd um Fel - sen - höh'

Пример 24

Tempo. *sempre pp* rit. Tempo. ritard. Tempo.

118

Пример 25

schön und herrlich und hold, mit

Пример 26

(Eilig dem Schlusse zu ab)

Erheblich langsamer.
Der Bursch.
Für-wahr, ein seltsames

25

A-ben-ten-erl Bleib ich nun hier,

Пример 27 (Игрушка 1)

Lustig, leicht bewegt.
(Auf der Bühne)

Tempo I.
calando

17 (Die beiden starren verblüfft auf die Hölle.)
Orch.

Пример 28

II действие, сцена 4

Andante

Chor (Bässe) (hinter der Szene, noch sehr entfernt)

270

fi - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum
(Vogt mit Els von seitwärts auftretend)

co - ram te fe - ci: uf ju - sti - fi - ce - ris
in ser - mo - ni - bus tu - is.

Пример 29

Ob.

mp dim. p

Vlc.

Пример 30

(balladisch) **Unmerklich bewegter (nicht schleppen)**

Narr. *mp* *mp*

Von ei-nem Man-ne geb' ich Euch Kun-de E-lis, der

Cl.

115

mf

Sän-ger, ist er ge-nannt:

Пример 31

1. 2. *pp*

Hr. in F

3. 4. *pp* (mit Dampf)

1. 2. *pp* (mit Dampf)

Trp. in C

3. *pp*

PK. *pp* a 2.

Beck. *ppp*

1. Hfe

Celesta

Els. Dein Va-ter, der war einst ein mach-ti-ger Graf

VII (3 fach) *pp*

VIII

Br.

Vic.

Kb. *pp*

Пример 32 а

Nahezu doppelt so langsam

Kbn
Ver - wein - ten Au - ges sitzt sie beim Mahl, ißt we - nig, trinkt kaum, -

Viol.
Ob. Solo

p espress.
mf
mp

Пример 32 б

Eils.

bleich und e - lend,

Ob. Fag. *espr.*

p
Br.

Пример 33 а

(Ein Glas zerbricht und fällt
klirrend zu Boden.)
Str. am Steg

315

sf pp
Gikap. u. Hf. Hörnged.

mp
Hf.

ff *ppp* *p*

Пример 33 б

Erheblich langsamer.
Eils (wirft in ihrer Bewegung
das Glas zu Boden).

Hf.

Fag.

Пример 34 а

Scharf rhythmisch
Herold

Als ein Be - trüger sollt Ihr verwiesen werdendes Lan - des, ge - äch - tet, ge - stüpt -

Пример 34 б

Eis.

"Als ein Be - trü - ger sollt ihr ver - wie - sen wer - den des Lan - des, ge - äch - tet, ge - stüpt"

Пример 35

Erheblich breiter:

ff *espress.*

Пример 36

Unmerklich lebhafter. (*festes Tempo*)

mf *ff* *pppk.*

Пример 37

430 Ziemlich bewegt. (*circa Andante con moto*)

pp *Sr. Hf.* *r. H. l. H.*

Пример 38

dim. *pp*

Пример 39

(Musik aus der Stadt; der Faun lauscht.)
(Hinter der Szene.)

25

pp (entfernt)

Пример 40 а

К. Дебюсси. «Море»

Modéré, sans lenteur, dans un rythme très souple ♩ = 116

Fl. I
II

Cl in B \flat I
II

Vns II

Br

Vcelles

mf

div

f

p

I arco

II pizz.

f

p

div

p

sans lourdeur

p

Пример 40 б

II. Szene.
Langsam wogende Bewegung.

Carlotta.

Ah, wel - che Nacht!

pp

520

Welch' ei - ne glü - hen - de Som - mer-nacht!

Пример 41 а

804 Mit brutaler Leidenschaft.
(In Italienischer Art) (Breite Viertel.)

Пример 41 б

Дж. Пуччини. «Тоска»

Каваралосси

Mia vi - ta, aman - ta in - que - ta di - ro semp - re. "Flo - ria, t'a - mol!"

Пример 41 в

П. Масканьи. «Сельская честь»

Сантуцца

No, no, Tu - rid - du, ri - ma - ni, ri - ma - ni an - co - ra

Пример 42

Пример 43

785 (will auf sie ausfahren)

ich bin so un - sag - bar - so wahn - sin - nig glück - lich.

Пример 44

490 Beinahe doppelt so langsam. (3/8) (♩ = 54)

Пример 45

Пример 46

Vorhang. (Carlotta's Atelier. Alviano in ungewohnter Stellung. Carlotta in eifriger Arbeit begriffen, wirft von *Allegretto* *tempo* (eher noch langsamer))

leicht
mp

Zeit einen Blick auf sein Anflitz und spricht während des Malses in leichtem Tone, hier und da, durch ihre Arbeit zu seh. sei, in der Rede stockend.) [508]

p sehr zart
p

Пример 47

espress.

40

Poc. „Die Schön - heit sel Beu - te des Star - ken,

Пример 48

Tam. Schwere - Dül - te ver - wir - - ren die Stin - ne dir, —

pp

Tam. Irr - - lich-tern gleich lok-ken röt - - lich zuk - ken-de

(mp)

riten. a tempo
Flam - - men, fer - ne Mu - sik und

riten. 10 p (hervortretend)
mp atm. a tempo pp
12 12

riten. a tempo
Ihre Ge - sän - ge

12 12

Пример 49 а

Straff, mäßiges Tempo

ff r.H. (oben)
Trp ff

Пример 49 б

Hr

Пример 49 в

Sehr breit, mit ungeheurer Wucht

ff

Пример 50

505

ff

Пример 51



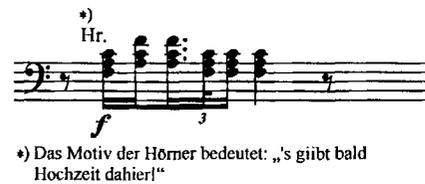
Пример 52



Пример 53 а



Пример 53 б



Пример 54 а



Пример 54 б



Пример 54 в



Пример 54 г

665 Sehr getragen, feierlich
Heinrich (knet vor Eva nieder)
(mit warmer Tongebung)

Hei - lig ist mir die, die nichts kennt als die Lie - - - be.

Пример 54 д

735 Sehr ruhig und zart

Eva *pp*
Nun wird es stil - le, nun blüht es auf, nun

Heinrich *pp*
Nun wird es stil - le, nun blüht es auf,

Пример 55

(♩ = 69-72)
(Bei geschlossenem Vorhang auf der Bühne)

(Regal (Schnarrorgel) auf der Bühne)

VORHANG 10

Пример 56

310 Doppelt so langsam (♩ = 69) (im Tempo bis etwa 80 steigern)

ff 3 3

sempre ff 6 6 6 6

2 vl

Пример 57

Musik hinter der Szene

Hbl. Schlagz. *ppp*

Пример 58

(Die Schmiede birst mit'en auseinander.) (Man sieht im Hintergrunde eingerahmt von den geborstene[n]
Nauern der Schmiede Lucifer, nackt und schon mit einem Banner, darauf steht in feurigen Lettern
Schöner als Gott! Aus seinem Leibe strahl't Licht, das alles erhellt.)
(Höhepunkt des Donners.) Von hier ab — und nur *p - mf*

Langsam **1130**

ffz

Picc. Fl.
Klar.
Oboe

ffz

Fag.

Пример 59 а

Geusenlied
Chor der Gesellen

125 *ff*

I. I.
II. I.
II. II.

Schlagt auf den Trommeln von Dir - re - dom - dei - ne, schlagt auf den Trommeln von Dir - re - dom - de - us,

145 Kl. ob. Os. Fl. *ffz* *mf* *ffz*

Trp. *mf* *ffz* *mf* *ffz*

Fl. Sax. Fag.

marzell.

Пример 59 б

655 *ff*
 Flpka *ff*
 Sltmbrck
 Sza

ander Let - - - e steht ein Haus - - - steckt der Herr - - - golt den Fin - ger 'raus -
 ander Let - - - e steht ein Haus - - - steckt der Herr - - - golt den Fin - ger 'raus -
 steht ein Haus - - - Fin - ger raus -

655 *ff* *Sz pizz* *Tampour*

Пример 60 а

Ф. ШРЕКЕР. «Христофор»

91 *cresc.* *f*
 Nicht kenn ich mehr Schran - ken, nicht tan - zen will ich
 flie - - flie - - - gen, schwe - - - ben,
 schwe - - - ben, im All, im All - - -
 ver - ge - hen, ver -
 94 *poco a poco accel* *ff* (erblicken Christoph)
 ge - - - hen Ah!

Пример 60 б

А. ШЕНБЕРГ. «Побеги сердца»

ppp
 licht sind ih - re Blät - ter an - zu - schau - en, wei -
 - - - ben Mon - - - des - glanz sie um sich
 sät, zum Kry - stall dem blau - en sen - det sie ihr
 my - - - sti - sches Ge - bet.

Пример 61

Ana: Beherrschung, Kraft! Verwünscht - dies Pochen in mir! Ein nervöses Uhrwerk, das selbstherrlich schlägt:

Ana: Tanzmeister bin ich, nichts andres und Musikant -- (57) Noch ist sie schön!

Lisa: (erwachend, schwach): (58) Du bist es. Ah, ich bin müde!

Anselm: Die Müdigkeit schwindet, sobald du dich hingibst der Arbeit, der Kunst, die du lange entbehrt. Du krankst an der Stille.

Musik tacet

Пример 62

Moderato
col legno

VI I *mp*

VI II *pizz.* *mp*

Br. *p* *arco* *p* *sul ponticello*

Vc. *pizz.* *p* *sul ponticello*

Пример 63

Starkmann; (pathetisch): Der Junge Christoph ist das, was wir brauchen in dieser Zeit der Verstiegheit.

Anselm: Die haben Sie doch stets propagiert.

Allegro moderato (ziemlich flott) (8)

Was sich nur fand in der weiten Welt, ein Dilettant mit modernen Allüren,

für den haben Sie die
Trommel gerührt.

Пример 64

59 (Lisa schnell auf, vollkommen verwandelt. Das Folgende halb gesprochen, halb gesungen.
erst gegen Schluss in richtigen Gesang übergehend.)

Пример 65 а

Пример 65 б

Пример 65 в

Пример 66

(107)

Kind. „La, la, la, la, la, la, la, la, la, bin nur ein Bet - tel - kind -

Gitarre auf der Bühne

ppp

pp

Kind. la, la, la, la, frie - re im Fröh - lingswind, la, la, la, la,

pp

pp

(108)

Kind. la, la, la, la, ge - bet, o gebt ge - schwind! la, la, la, la

pp

pp

Kind. la, la, la, la

pp

pp

Пример 67

[Allegro moderato]
Das Kind (im Liebertraum.)

Dort an der E - cke siehst du's Va - ter, dort, dort - ein gro - ßes Haus -
via - le Lich - ter, tan - send Men - schen. Va - ter, lös - ch' die Lich - ter aus!

Пример 68

Largo Ansehn (er geht mechanisch zur Decke, greift aus Kreide)

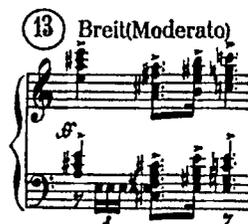
An - der's ein - ge - re: „Er trägt das Kind, das
Kind, das ihn führt den ein - sa - men Weg...?“

(162) (163) (164) (Langsam, Vorhang)

Solo Stri Quartett

Ende der Oper
Druck C. G. Richter A.-G., Leipzig.

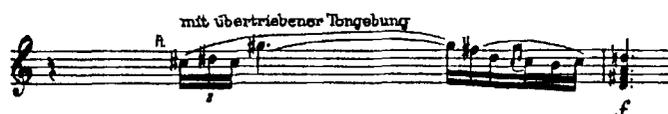
Пример 69



Пример 70 а



Пример 70 б



Пример 70 в



Пример 71 а

6 Heinrich: (Ärgerlich) Ist doch die Geschichte' von dem Mann, der einst Christus trug!
Dem Tempo des Dialogs folgend. (Lento)

Joh: ..Christusträger"
ganz recht!

Amandus: (lebhaft)
Der um den Stärksten dienen
wollt' und sich dem Kaiser verdingt

Heinrich: -und ihn verlies, wie der
Angst vor dem Teufel bekam.

Joh: (fixierend)
Erster Satz!

Amandus:
Mit dem Teufel jagt
er durch die Welt.

Johann:
..Scherzo di
diavolo!"

Heinrich:
Ein Kreuzifix am
Weg.

Amandus:
der Teufel reißt aus-

poco cresc.

Пример 71 б

Nachspiel

Sehr langsam

Eine Stimme (sehr entfernt, aus dem Nichts,
von irgendwoher stehend)

(rit.) (a tempo)

Chor
Bass

Wer seine männ-lich-chen Kraft er-kennt und den - noch in weib-lich-chen

*) Aus Lantze „Vom Sinn und Leben“

Entweder im Orchester zu spielen oder (alle auf der Bühne) durch den Sänger des Meisters Johann.

138

E.S.

Schwachheit weilt, der ist das Stom-bett der Welt.

Приложение I

Список опер Ф.Шрекера²⁰²

(либретто всех произведений, кроме оперы «Пламя», принадлежит композитору)

Пламя (Flammen), либретто Доры Леен) одноактная опера; 1901/02; премьера – 1985, Вена (в версии для камерного оркестра); 2001, Киль (в оригинальной редакции).

Дальний звон (Der ferne Klang) опера в трех действиях; 1903-1910; Wien: Universal Edition, 1912, форт. переложение – А. Берг; переизд. партитуры: Schliengen: Argus, 1998 (в качестве приложения к исследованию: Kienzle U. Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper “Der ferne Klang” und die Wiener Moderne). Премьера – 18. 08. 1912, Франкфурт-на-Майне.

Игрушка и Принцесса (Das Spielwerk und die Prinzessin) опера в двух действиях с прологом; 1908; 1909-1912; Wien: Universal Edition, 1912, форт. переложение автора. Премьера – 15. 03. 1913, Франкфурт-на-Майне, Вена.

Игрушка (Das Spielwerk) мистерия в одном действии; 1915; Wien: Universal Edition, 1921 (партитура), 1919 (клавир), форт. переложение автора. Премьера – 30. 10. 1920, Мюнхен.

Отмеченные (Die Gezeichneten) опера в трех действиях; 1911; 1913-1915; Wien: Universal Edition, 1916, форт. переложение – В. Гмайндль. Премьера – 18. 04. 1918, Франкфурт-на-Майне.

Кладовискатель (Der Schatzgräber) опера в четырех действиях с прологом и эпилогом; 1915-1918; Wien: Universal Edition, 1919, форт. переложение – Г. Йокль, Ф. Петирек, Й. Розеншток. Премьера – 21. 01. 1920, Франкфурт-на-Майне.

²⁰² В основу списка положены сведения из книги: *Hailey Chr. Franz Schreker, 1878-1934, A cultural biography* [221, 404-409].

Иррелое (Irrelohe) опера в трех действиях; 1919-1922; Wien: Universal Edition, 1923. Премьера – 27. 03. 1924, Кёльн.

Поющий черт (Der singende Teufel) опера в четырех действиях; 1924; 1927-1928; Wien: Universal Edition, 1928, форт. переложение – В. Гмайндль. Премьера – 10. 12. 1928; Берлин.

Христофор или «Видение оперы» (Christophorus oder «Die Vision einer Oper») опера в двух актах с Прологом и Эпилогом; 1925-1927; 1928-1929; Berlin: Adler Verlag, 1931, форт. переложение – Э. Штайн. Премьера – 1.10.1978, Фрайбург.

Гентский кузнец (Der Schmied von Gent, либретто Шрекера по Шарлю де Костеру) большая волшебная опера в трех действиях; 1929-1932; Wien: Universal Edition, 1932. Премьера – 29. 10. 1932, Берлин.

Приложение II

II.1. Мой портрет²⁰³

(фрагмент)

«Я импрессионист, экспрессионист, интернационалист, футурист, музыкальный верист; иудей, сделавший карьеру благодаря связям в могущественных еврейских кругах, христианин, возвысившийся благодаря покровительству католической клики под патронажем архикатолической венской княгини.

Я художник-фантаст-волшебник звука, звуковой эстет – и у меня нет мелодии (если не считать ею так называемую «новейшую мелодию» – мелодические ячейки короткого дыхания). Я мелодист чистой пробы, но моя гармония анемична, малокровна, и, несмотря ни на что, я полнокровный музыкант!

Я (к сожалению) эротоман и гибельно действую на немецкую публику (эротика, очевидно, мое собственное изобретение, несмотря на «Фигаро», «Дон Жуана», «Кармен», «Тангейзера», «Тристана», «Валькирию», «Саломею», «Электру», «Кавалера розы» и так далее).

Но я также идеалист (Слава Богу!), символист, я принадлежу к самому левому крылу модерна (Шёнберг, Дебюсси), но я также – и не совсем «левый», я не приношу вреда своей музыкой, ведь я употребляю трезвучия и даже совершенно тривиальный уменьшенный септаккорд; я напоминаю Верди, Пуччини, Галеви и Мейербера; я абсолютно своеобразен».

II.2. О возникновении моих оперных либретто²⁰⁴

Я читал газетную заметку. Состарившийся знаменитый скрипач-виртуоз возвратился на родину. В маленькое селение где-то в Испании.

²⁰³ Schreker F. Mein Charakterbild [286, 128].

²⁰⁴ Schreker F. Über die Entstehung meiner Opernbücher [289, 547–549].

Вечером жители деревушки с факелами и цветными фонариками собрались перед домиком своего земляка, чтобы почтить его. Старый художник, растроганный до глубины души, вышел на террасу своего дома со скрипкой под мышкой и до глубокой ночи играл свои лучшие мелодии для огромной толпы, которая слушала его, затаив дыхание. Сам я читал это прекрасным летним вечером в парке Вейнгартнер в Гринцинге, на окраине большой Вены. В странном хаотическом звучании смешивались голоса колоколов, раздававшиеся со всех башен города. И в пламенеющем зареве заходящего солнца возникли перед моими глазами смутные очертания замка. В открытых воротах этого замка – видения из давних снов – я увидел его, шагающего навстречу старого художника, но в юношеском облике, в облике человека на вершине жизни. Оба эти впечатления, странным образом слившиеся в одно целое, породили первую идею концепции моей оперы «Игрушка и Принцесса». Я заканчивал ее набросок на следующий вечер. В тот день в Вене был большой праздник. Все здания сияли феерическим блеском. Средневековая процессия, сотни музыкальных капелл, огромная бурлящая толпа, заполнившая улицы, гудящие колокола. И я – писавший как в лихорадке – внезапно увидел себя в толпе, в ужасной давке. Раздавались крики, толпу охватила страшная паника. Я с трудом избежал опасности, размеры которой осознал только тогда, когда почувствовал на себе, что смерть не откладывает своего визита и может в одно мгновение разрушить все радости праздника.

II.3. Предварительные замечания

автора к сказке об Игрушке и Принцессе²⁰⁵

Это произведение должно получить в напутствие несколько слов. Меня привлекли необычайные музыкальные возможности сюжета. Его

²⁰⁵ *Schreker F. Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin* [190, 207–209].

недостатки мне неведомы. Но не всякий сможет понять символику Игрушки, а некоторые, и с полным на то правом, вообще желали бы послать к черту любую символику на сцене. И все же «опера», как художественная форма – это особенный предмет. Ни рыба, ни мясо – ни драма, ни абсолютная музыка, апеллирует она в первую очередь к слуху и зрению. Внешние события, действие, пантомима, в соединении с великолепием красочного блеска сцены, шествиями, танцем и, прежде всего, с полной жизни музыкой, с обольщающим, возбуждающим, цветущим звучанием, – вот то, что в моем представлении обеспечивает воздействие оперного произведения. Если текст обладает глубиной и допускает символическое толкование, это может послужить препятствием и должно быть специально оговорено. Самое идеальное исполнение, самая тщательная декламация певцов не смогут без помощи текста обеспечить возможность свободной ориентации в действии при первом прослушивании. И если публика однажды пойдет столь далеко (а значительная ее часть способна на это уже теперь), что перед прослушиванием оперы ознакомится с ее поэтическим содержанием, то текст, который предоставляет музыке широкое игровое пространство для прояснения и, с другой стороны, для углубления, текст, который *считается с музыкой как с драматическим фактором*²⁰⁶, сможет дать ей дополнительные побуждения. Ибо для меня неприемлемо писать оперу, в которой музыка служит только нарядом, дополнением и лишена самостоятельности, и тем более озвучивать сюжет, *основная мысль которого не связана с музыкой в абсолютной степени, – нет, сюжет, в котором отсутствует сама музыка*. Так писал я «Дальний звон», чьим ведущим импульсом является тот внутренний, пробуждаемый в нас любовью или страстью мотив, который один только и может подвигнуть нас на великие свершения, и через который в символической форме, шепча, шелестя, природа, да и сама бушующая жизнь раскрываются

²⁰⁶ Все выделения в тексте принадлежат Ф.Шрекеру.

перед нами во всем своем многообразии. Так писал я сказку о «Принцессе и Игрушке», о чудесном инструменте, который на святую простоту отзывается сферически-светлым, приветливым звучанием, но который резонирует и земной тоске, упоению, восторгу, стремлению к смерти.

На все неподлинное, вычурное, лицемерное отвечает Игрушка ужасающей какофонией фальшивых звучаний. Но земным страстям отказано, по воле создателя Игрушки, пробуждать в ней высокий, величественный отклик, исторгать из нее возвышенные, небесные звуки. Великое свершение, за которым не следует ни отрезвления, ни разочарования, приносит только смерть. – А что же Принцесса? Ее можно понять как воплощение томления или красоты, или самой любви, или всего этого, вместе взятого. Конечно, она есть то, что на земле стремится к завершению, *но к такому завершению, которое конечную цель всякого существования надеется найти не в аскезе и отречении, а в божественной радости.* Удалось ли передать все это в убедительной манере, судить не мне. Однако произведение в своем своеобразии состоялось, но для того, кто не захочет познакомиться с ним поближе, оно останется непостижимым и будет потеряно.

II.4. Сон Парня в хижине мастера Флориана²⁰⁷

Мне снилась королева
И великий, шумный праздник,
Куда меня позвали играть на балу.
И пажи в венках из роз
Повели меня через высокие, блестящие залы.

²⁰⁷ Schreker F. Des Burschen Traum in der Hütte des Meister Florian. См.: Schreker F. Das Spielwerk und die Prinzessin. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Komponisten. – Wien, 1912. S. 74.

Мы долго шли, и казалось, что этому не будет конца,
Но, наконец, очутился я в покоях,
Где стены были обиты красной тканью,
Где повсюду лежали разноцветные раковины,
Шкуры кошек и других зверей,
А воздух был наполнен ароматами редких цветов,
И тихо струился сумеречный свет.
В глубине комнаты на троне
Сидела королева, и она была обнажена.
Я должен был играть на своей флейте
И, играя, танцевать под музыку.
Но я сказал: «О, королева, это не получится!»

Тогда она запела сладким, манящим голосом,
И хотела танцевать со мной под это пение.
Но я смутился и покраснел как девушка:
«О, королева, прости, но где же твое платье?»
И тогда засмеялась она так светло: «Эй, разве мне нужно платье?
Но если ты думаешь, что мне оно нужно –
Эй ты, дурачок – так сотки мне его!»

Я сел и соткал ей платье.
Хей, мастер, это была тонкая работа.
Золотые звезды на серебряном фоне,
Искусно расшитая цветами вуаль.
И когда все было готово, я хотел подать ей платье.
Вдруг что-то сжало меня, как альб, ах, лучше бы я проснулся...
Исчезла красавица –
Скорчившись, с печальной усмешкой
Сидела там старая, дряхлая женщина.

II.5. Предисловие к *Христофору*²⁰⁸

То, что вы здесь увидите и услышите, не есть опера в обычном смысле слова. Будучи чем-то средним между театральной пьесой, мелодрамой и оперой, она представляет собой *творческое видение*²⁰⁹ молодого, отчасти порочного²¹⁰ и не слишком удачливого, но очень одаренного начинающего художника, студента, обучающегося музыке. Как дитя настоящего (или, если хотите, предвоенного) времени он преклоняется перед «силой», при этом в чисто физическом, brutальном ее выражении (но, конечно, также только в художественном смысле). Прообразом, в котором воплощены его желания и мечты, служит для него великая, героическая история Христофора, авантюриста и искателя приключений, которого, в конце концов, спасает Спаситель. И коль скоро в наши дни можно играть «Разбойников» в современных костюмах, а «Гамлета» и другие подобные пьесы во фраках, то стоит ли удивляться тому, что юный Ансельм ощущает события давно прошедших времен как сегодняшние и наполняет их эмоциями нашей повседневности?

Когда-то «император» и его военные подвиги; сегодня искусство и творящая, порождающая любовь, но в примитивнейшем облике буржуазного брака. Когда-то «дьявол», сегодня «порок»; когда-то идея Бога и «младенец Иисус» как ее наивнейшее воплощение, сегодня отблеск божественного в людях, чистые глаза ребенка и, если мы, находясь в музыкальных сферах, хотим это перенести на музыку, самая чистая и целомудренная форма музыки, струнный квартет. Вы увидите и услышите, возможно, даже без откровенных намеков, как рядом с драмой начинает свой путь конфликт несоприкасающихся музыкальных миров. Мода на позавчерашнее, классицистская симфония (подражание

²⁰⁸ *Schreker F. Vorwort zu Christophorus* [223, 136–137].

²⁰⁹ выделено Шрекером

²¹⁰ в оригинале – etwas degeneriert.

настоящей «классике»), которую пишет умеренно талантливый Кристоф; страстная музыка о трагедии женщины, которая, будучи творчески одаренной, противится чуду телесного зачатия; эпизод ее танца; колебания в психологии музыки от времени Вагнера до сегодняшнего дня; модный джаз и, наконец, подобные народным песенкам напевы ребенка, которые ведут к спасению через абсолютную музыку.

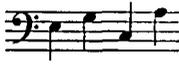
Я уже слышу, как мои критики говорят: «Но тогда почему же Вы сами, почтеннейший, все еще пишете оперы?». – Но, во-первых, нигде не написано, что мысли, мнения и чувства автора должны быть такими же, как у многочисленных созданий, порожденных в процессе творчества его фантазией. И Ансельм – это всего лишь инструмент, он проживает свою пьесу в конфликте с собственным героем. А во-вторых, по моему убеждению, для оперы как произведения искусства, было бы благом вернуться к своей первоначальной манере: объединить формальное совершенство, *абсолютную* ценность музыки с требованиями подлинного «театра» в смысле *Spettácolo* итальянцев, художественной формы, которая, к сожалению, в результате чрезмерного углубления жанра приобрела дурную славу. Я нахожу сегодня, что грациозное, игровое, лирическое, одним словом, дионисическое в музыке оказывает на людей столь же *большое, освобождающее и глубокое воздействие*²¹¹, что и вечный блеск роскоши, чванство силой, преуспеянием, серьезностью, сформированной воспитанием. Мы слишком много думаем; а как раз в опере все эти мысли – о злом. И можно себе представить, когда и *каким способом* оно находит к нам путь со сцены. Как говорил Лаоцзы тысячу лет назад?

«Кто свою мужскую силу познал
и все же в женской слабости пребывает,

²¹¹ выделено Шреккером

тот русло реки мира.
 Кто свой свет узнал
 и все же в темноте пребывает,
 тот есть образец мира.
 Кто свою честь познал
 и все же в бесчестии пребывает,
 тот есть долина мира.
 Если он долина мира,
 то имеет он довольствие вечной жизни
 и может снова вернуться к простоте».

II.6. «Христофор». Примечание для режиссера и дирижера²¹²

За полминуты до начала спектакля помещение [театра – Н.Д.] должно быть наполовину затемнено, одновременно [с началом затемнения – Н.Д.] раздаётся дробь большого барабана и звуки четырех колоколов:  и т.д., расположенных у задника сцены. Перед поднятием занавеса звучит завершающий удар гонга. Эта игра повторяется сразу после Пролога и окончания первой картины первого действия и продолжается до тех пор, пока зал не будет наполовину или полностью затемнен. Всякий раз, как показано выше, игру завершает удар гонга.

После первого акта пауза. За полминуты до начала второго акта все повторяется как в начале.

Тихое звучание колоколов может сопровождать последние такты оперы (*C-dur*), оно должно угаснуть на первой доле последнего такта.

²¹² *Schreker F. Anmerkung für dem Regisseur und Kapellmeister. См.: Schreker F. Christophorus oder «Die Vision einer Oper». Oper in 2 Akten (3 Bildern), Vorspiel und Nachspiel. Klavierauszug mit Text von Erwin Stein. Berlin, 1931. S. 2.*

Приложение III

О ленинградской постановке «Дальнего звона»
(по материалам отечественной прессы 1920-х годов)

Музыкальная жизнь обеих российских столиц в 1920-е годы отмечена особым вниманием к современному австрийскому и немецкому искусству. Ориентация на русско-немецкие музыкальные связи оказывается в этот период весьма характерной, если не преобладающей тенденцией в развитии европейских контактов отечественной музыкальной культуры. Со всей очевидностью об этом свидетельствуют и факты российской музыкальной жизни (концерты из произведений новой немецкой и австрийской музыки, гастрольные выступления известных музыкантов, репертуар и постановочные планы театров), и их отражение в прессе. Одним из ярких проявлений этой тенденции стала постановка в Ленинграде в 1925 году на сцене Академического театра оперы и балета «Дальнего звона» Франца Шрекера.

Значительный интерес в свете сказанного представляет концертно-театральный фон ленинградской премьеры «Дальнего звона». Вот небольшая подборка фактов, заимствованных из раздела хроники еженедельника «Рабочий и театр» за период с сентября по декабрь 1925 года.

№ 39 (от 29 сентября)

Академический Малый оперный театр:

– режиссерское управление работает над новой постановкой оперы д'Альбера «Долина»;

– репертуарной комиссией рассмотрены и приняты к постановке оперы «Горное озеро» Ю. Биттнера, «Прыжок через тень» Э. Кренека.

№ 41 (от 13 октября)

Государственная филармония:

– анонс концерта 18 октября: сонатный вечер Э. Петри (профессор Берлинской музыкальной академии) и Й. Сигети;

– анонс цикла симфонических концертов для рабочих организаций, программа концерта 14 ноября:

Прелюдия к опере Г. Пфицнера «Палестрина».

Ария Цербинетты из оперы Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе».

«Заратустра» (или «Макбет») Р. Штрауса.

Третья симфония А. Пащенко.

Академический театр оперы и балета (б. Мариинский):

– в середине ноября состоятся гастролы дирижера Венской оперы Ф. Штидри, который будет дирижировать «Саломеей», «Аидой» и «Кармен».

Государственная филармония:

– на этот сезон правление почти закончило переговоры со следующими артистами: О. Клемперер, Ф. Вейнгартнер, Э. Клайбер.

№ 49 (от 8 декабря)

Академический малый оперный театр:

– принята к постановке опера М. Шиллингса «Мона Лиза», перевод текста поручен Е. Геркену²¹³.

Можно напомнить также о том, что в репертуаре Академической оперы в сезоне 1925 года была представлена «Саломея» Р. Штрауса – первая опера современного западноевропейского композитора, поставленная театром в 1920-е годы (ее премьера в Ленинграде состоялась в 1924 году). Один из спектаклей «Саломеи» с И. Ершовым в партии Ирода был дан в дни ленинградских гастролей Шрекера (24 октября).

Ф. Шрекер приехал в Ленинград в начале октября 1925 года и провел здесь почти целый месяц. Программа его пребывания оказалась

²¹³ Е. Геркен – известный ленинградский литератор; был переводчиком текста «Дального звона» Шрекера.

очень насыщенной. Помимо трех спектаклей «Дальнего звона», он дирижировал в Филармонии концертом из своих произведений (Камерная симфония, сюита «День рождения инфанты», вступление к опере «Отмеченные» и песни для голоса с оркестром), в другом филармоническом концерте, программа которого включала его камерные вокальные сочинения, выступал как аккомпаниатор. Весьма любопытно сформулировано объявление об этом концерте: «Большой экстраординарный концерт. Участвуют солисты академических театров...» [118, 4]. Некий оттенок сенсации присутствует и в других публикациях, посвященных гастролям Шрекера. Ни один из номеров «Рабочего и театра» в октябре 1925 года не обходится без многочисленных материалов о композиторе (рецензии, интервью, статья «Опера, к которой я стремлюсь», написанная Шрекером специально для еженедельника). И даже журнал «Жизнь искусства», занявший в целом весьма критическую позицию по отношению к «Дальному звону» и его автору, не смог удержаться от публикации выступления Шрекера [см: 166, 12].

Переходя к вопросам постановки, следует заметить, что одной из причин интереса театра к опере Шрекера могло стать многообразие возможностей интерпретации, заложенных в концепции произведения. Журнал «Жизнь искусства» в редакционной статье «Кризис Акоперы», опубликованной после премьеры «Дальнего звона» (2 июня 1925), упрекал театр в случайности выбора: «...кто-то привез партитуру незнакомой оперы и посоветовал ее поставить, а кто-то ее похвалил и поддержал своим авторитетом». Этот упрек связан с причинами внехудожественного порядка, с обвинениями в отсутствии у театра «определенного идеологического пути», «необходимой фильтровки репертуара со стороны революционного сознания» и в «преувеличенном в некоторых музыкальных кругах преклонении перед художественной продукцией Запада» [52, 3]. На самом деле обращение Академической

оперы к «Дальному звону» было продиктовано объективной ситуацией: театру, ориентированному в своем репертуаре на традицию, а в режиссуре – на оперные штампы (забыты были оперные опыты Мейерхольда, его постановки в Мариинском театре – «Тристан», 1909, «Орфей», 1911 и др.), необходим был новый эстетический материал, необычный и сложный, современный по языку, психологии и характерам, способный, подобно «Саломее», сбить инерцию музыкально-постановочных решений.

В работе над оперой Шрекера сложился уникальный коллектив – содружество молодых художников-единомышленников, которым суждено было в дальнейшем оставить заметный след в истории отечественного музыкального театра. В. Дранишников, всегда с увлечением работавший над современным репертуаром, привлек к постановке С. Радлова – яркого драматического «левого» режиссера, чьи поиски были связаны с экспериментами, эстетикой «площадного театра» (организация в 1920-22 гг. театра Народной комедии), с интересом к экспрессионистской драматургии (постановка в 1923 году «Эугена Несчастливого» Э. Толлера). Оформлением спектакля занимался В. Дмитриев. Как театральный художник, он испытал сильнейшее воздействие В. Мейерхольда. «Дальний звон» стал первой совместной работой этих мастеров. Среди дальнейших – «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Воцтек» Берга (Дранишников и Радлов), «Борис Годунов» Мусоргского (Дранишников, Радлов, Дмитриев).

Сильным был исполнительский состав ленинградской постановки. Партию Греты пела В. Павловская, партию Фрица – Н. Печковский, для которого «Дальний звон» стал первым соприкосновением с современным репертуаром. Судя по рецензиям и отзыву самого Шрекера, великолепен был в спектакле оркестр, с которым Дранишников провел огромную подготовительную работу, выверив и успешно решив многочисленные проблемы, объективно присущие этой

сложной не только в музыкально-техническом, но и в акустическом плане партитуры.

Коллектив театра готовил премьеру «Дальнего звона» с особым энтузиазмом. Это был опыт большого художественного значения, ему надлежало закрепить тот поворот, который наметился в театральной практике Академической оперы в связи с постановкой «Саломеи».

Шрекер, приехавший в Ленинград, был поражен уровнем спектакля: «Первое представление «Дальнего звона» в Ленинграде, которым я имел честь дирижировать, далеко превзошло все мои ожидания» [167, 7]. По словам рецензента, композитор после оркестровой репетиции признался, что «такого идеального исполнения этой труднейшей оперы он себе не представлял» [148, 10].

Материалы ленинградской прессы за 1925 год дают возможность реконструкции ведущих художественных мотивов постановки. Вероятно, главным достоинством спектакля было созвучие музыкального и сценического решения. Его режиссура и сценография были выведены «из духа музыки». Для достижения такого результата необходим диалог, согласование позиций. Из высказываний Дранишникова и Радлова на диспуте в связи с постановкой «Дальнего звона» явствует, что по многим вопросам они мыслят в унисон.

С. Радлов: «Подходя к работе над «Дальним звоном», <...> я старался оттенить в нем наиболее характерное, исходя из принципа условности оперного искусства (как и художник Дмитриев: его декорации живописны и выразительны, хотя и не совсем реальны)». В. Дранишников: «"Дальний звон" – типично экспрессионистское произведение. <...> В Германии Шрекера противопоставляют Вагнеру. Для Шрекера музыка – не драма, а живопись. У Вагнера преобладает статическая сценичность, Шрекер – контрастирует, Вагнер углубляет тему, Шрекер – расширяет ее» [87, 6–7].

Постановщикам вторит критика (при этом как настроенная доброжелательно, так и уничижительная). В. Каратыгин: «Дранишников сумел показать жизнь этой музыки, ее драматическое содержание, пеструю игру ее красок. <...> В отношении декораций опера поставлена в новейшем стиле. Вообще говоря, в театре, особенно в оперном, я не большой поклонник косых домов, кривых столбов, бессюжетно-конструктивного пересечения плоскостей и объемов. Но <...> мне кажется, что к музыке в известном смысле кривой и “рваной”, склонной к жуткой гримасе, к истерике, к судороге, очень подходит тот стиль декораций, который мы видим в “Дальнем звоне”, что через такие декорации достигается верный контакт между видимым и слышимым» [63, 11–12]. В. Богданов-Березовский: «Говорят, это музыка театральная. Дирижер В.А. Дранишников даже утверждает, что “опера эта (он относит ее к истокам экспрессионизма) вся скомпонована из принципов динамики: отсюда кажущаяся на первый взгляд пестрота материала, нарочитая угловатость соединений и концовок <...>. Отсюда стремление вскрыть звуковую динамику, таящуюся в акустических комбинациях сцены, которая дает богатую возможность разложения звукового материала на различных плоскостях”. Если это так, если музыка “Дальнего звона” только “заостренная иллюстрация к сценическому действию”, значит она – искусство прикладное. Это – упадочность, деградация» [30, 144]. А. Пиотровский: «Задача, которую поставил и решил Радлов – обострить оперный спектакль современной театральной техникой, и при этом, что особенно любопытно, исходя не из чуждого опере, а из ее собственного материала. Подход его к спектаклю – подход “конструктивный”, но в основе – конструкция самой музыки Шрекера. Спектакль в целом есть лишь ее развертывание, лишь истолкование средствами театра: декорацией, светом, движением, интонацией – сложной музыки Шрекера; он “разнофактурен” как разнофактурна эта музыка [116, 13].

Как показывают приведенные цитаты, на первом плане в ленинградской постановке «Дального звона» оказались экспрессионистские черты драматургии. Выразительность натуралистических сцен («резкий реализм» – Каратыгин) сдвинулась в область гротеска и была поглощена экспрессионистской стихией. Позиция Радлова – оперного режиссера вообще связана с подчеркиванием условной природы жанра, он считает, что «"ореаливание" оперы <...> в корне неправильно: опера насквозь условна и этим определяется ее сценическая сущность» [87, б]. А. Пиотровский замечает: «...бытовой элемент входит в эту оперу, конечно, лишь по контрасту и подчеркивать его в декорациях было бы ошибкой. <...> Движения актеров также – не психологичны и не бытовые, они – условны, как условное соответствие жеста – звуку» [116, 13].

В декоративном оформлении сценического пространства господствовали символические приемы. Основу его составляли две конструкции, крутым виражом устремлявшиеся вверх, к центру сцены из ее противоположных концов – идея «дороги», заимствованная из постановок Мейерхольда. «Дорога», включенная во все картины оперы, являлась одновременно и частью реального пространства сцены, и символическим выражением судьбы Фрица и Греты (разомкнутая дуга, судьба героев, которым не суждено соединиться).

В ряде рецензий встречаются достаточно неожиданные мотивы: в постановке усматриваются черты «большого спектакля», «спектакля-праздника» в духе старого итальянского театра, «не поучающего, а улаждающего», в характере «красивой безнравственности» моцартовских «Дон Жуана» и «Фигаро» (речь здесь идет, видимо, о венецианском акте «Дального звона»). Некоторых критиков они не на шутку раздражают (при этом, по причинам противоположного свойства): «мелодраматическая коллизия чисто опереточного

легковесия», «“зажигательные” танцы“ под занавес”», наряду с другими недостатками, «словно нарочно подчеркнуты режиссером» (В. Раппапорт) [4, 15], «ставка <...>на спектакль-праздник и пышное декоративное оформление несколько ослабила экспрессионистскую остроту шрекеровской драмы, тяготеющей к большей концентрации» (Г. Гурьев) [46, 7]. Но такие черты, коль скоро они присутствовали в постановке, не противоречат многозначной концепции оперы Шрекера, обостряя ее театральные свойства.

Судя по всему, ленинградский спектакль оказался одной из наиболее примечательных интерпретаций «Дального звона». В истории же отечественного музыкального театра ему, наряду с другими постановками 1920-х годов, принадлежит особая роль. Продолжая, условно говоря, мейерхольдовскую линию в музыкальном театре, «Дальный звон» в Академическом театре оперы и балета стал одной из вех в развитии современной оперной режиссуры.

