

М. ДРУСКИН

О западно-  
европейской  
музыке

**XX**

века

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
Москва 1973

Д  $\frac{0912-060}{082-(02)-73}$  506-72

## *От издательства*

---

**В** условиях напряженной, все более обостряющейся борьбы в области идеологии, культуры, искусства за прогресс, мир и демократию является несомненно актуальной разработка проблематики современного музыкального творчества, особенно — в странах капитализма, где жестокими противоречиями пронизана вся структура классового общества со всеми ее идеологическими проявлениями. Требуется внимательное, углубленное изучение социальной и художественной действительности, марксистский анализ внутренних противоречий в мировоззрении и художественном мышлении деятелей искусства, исследование их сложных связей и взаимоотношений с окружающей действительностью, их роли в острой классовой борьбе.

В последнее время в советском музыкознании появился ряд книг и статей, авторы которых стремились в разных ракурсах и различных масштабах осветить некоторые из этих вопросов, обращаясь к Стравинскому или Хиндемиту, Онеггеру или Бергу, Бартоку или Бриттону, Энеску или Шёнбергу. Однако для полного, исчерпывающего освещения выдвинутых проблем недостаточно единичных монографических исследований. Для этого нужны труды обобщаю-

щего характера, которые были бы способны дать целостную картину художественного процесса, представить ход развития современной зарубежной музыкальной культуры в противоречивом единстве ее разнообразных движущих сил и стилевых тенденций.

К сожалению, работ такого плана у нас еще мало. Не является таковой и публикуемая книга, хотя именно вопросы развития западноевропейской музыки в XX веке, процессуальность ее идейно-художественной эволюции М. С. Друскин выдвигает на первый план.

Автор настоящей книги известен как один из крупнейших советских специалистов по зарубежной, в том числе современной музыке; в течение ряда лет он плодотворно занимался ее изучением. Таким образом, предлагаемый сборник в известной мере отражает и проделанную автором исследовательскую работу и круг интересующих его творческих явлений и проблем. В сборнике представлены статьи последних лет. Специально для включения в него написаны статьи «На переломе», «Австрийский экспрессионизм», «О Веберне»; расширена и обновлена статья «Из истории французской музыки» (была напечатана в качестве предисловия к книге Рене Дюмениля «Современные французские композиторы группы «Шести». Л., 1964); в более развернутом и несколько ином изложении даны ранее опубликованные статьи «Музыка в освободительной борьбе» (сб. «Музыка в социалистическом обществе». Л., 1969), «Проблемы оперы» (журн. «Советская музыка», 1970, № 12), «О музыке Стравинского и его взглядах» (послесловие к книге Игоря Стравинского «Диалоги». Л., 1971); без существенных изменений воспроизводится статья «Берлин начала 30-х годов» («Советская музыка», 1970, № 2).

Несмотря на разнообразие тем, в которых затронуты разные исторические периоды и стороны идейно-художественного процесса развития современной музыки, в настоящем сборнике не следует искать исчерпывающего представления, законченной целостной концепции истории западноевропейской музыки XX столетия. В статьях находят отражение лишь некоторые национальные школы, выделены и охарактеризованы далеко не все крупнейшие композиторы Запада. Однако М. С. Друскин не обходит молчанием дискуссионные вопросы, волнующие советскую музыкальную общественность, по которым окончательное суждение пока еще не выработано. В этом заключается бесспорная ценность публикуемого труда.

Многие положения автора, обогащающие нашу науку, вряд ли вызовут возражения. Так, например, являясь крупным знатоком истории революционной песни, М. С. Друскин ярко показывает ее идейную роль и социальную функцию в освободительной борьбе XX века; много сил отдавший изучению проблем оперной драматургии, он формулирует оригинальный взгляд на пути и судьбы современ-

ной западноевропейской оперы; убедительную, широкую картину творческих исканий воссоздает автор в очерке, посвященном французской музыке. То же можно сказать и об очерке «Берлин начала 30-х годов» — образце научной мемуаристики. Правда, несколько эскизно намечена историческая перспектива в статье, открывающей сборник; спорна, будучи схематизированной, и предложенная классификация художественных явлений на рубеже столетий, тем не менее она заслуживает серьезного обсуждения.

Монографические статьи посвящены Стравинскому, Шёнбергу и Веберну. Обращение к этим крупным творческим фигурам, определившим некоторые стороны в эволюции современного музыкального творчества, целесообразно для лучшего понимания его стилевых закономерностей, достижений и тупиков. И если в отношении Стравинского автор далее разрабатывает вопросы, в осмыслении которых советским музыковедением уже достигнута известная ясность, то наследие Шёнберга и Веберна нуждается в дальнейшем детальном критическом анализе.

М. С. Друскин стремится по-новому охарактеризовать такое сложное идейно-художественное явление, как экспрессионизм, и на этом фоне проследить ход формирования эстетики Шёнберга. В статье богато представлен дотоле неизвестный фактический материал, он получает новое освещение; противоречия же в мировоззрении представителей так называемой «нововенской школы» требуют более решительных критических оценок. М. С. Друскин больше внимания уделил обрисовке личностей Шёнберга и его ближайшего ученика Веберна, нежели их творческого метода, основанного на ложных предпосылках додекафонной теории. Здесь необходимы дальнейшие изыскания, в которых будет разрешен весь комплекс вопросов о противоречиях, творческих заблуждениях и идейно-художественных срывах композиторов «нововенской» школы. Тогда отчетливее предстанет, как на основе метода додекафонии, отталкиваясь от Шёнберга, возникает «шёнбергианство», а от Веберна — «поствебернианство» — авангардистские течения послевоенного времени, которые ведут к распаду и уничтожению музыкальное искусство Запада.



## *На переломе столетий*

---

### 1

**В**споминая дни своей молодости, писатель Стефан Цвейг (род. в 1881 году) писал: «Когда я пытаюсь дать наглядную формулу для времени перед первой мировой войной, то надеюсь быть наиболее точным, когда скажу: это был золотой век устойчивости. Все казалось прочным на долгие годы...»<sup>1</sup>

А вот отрывок из воспоминаний деятеля науки — основателя кибернетики Норберта Винера (род. в 1895 году): «Теперешнее поколение, выросшее в обстановке кризиса и связанных с ним неурядиц, вряд ли может себе представить, каким страшным потрясением явилась война для моих современников. Воспитанные с детства в убеждении, что затянувшееся викторианское благополучие является естественным состоянием человечества, мы верили, что в результате медленной, но неизбежной эволюции постепенно создадутся еще более благоприятные

<sup>1</sup> Stefan Zweig. Die Welt von Gestern. Berlin — Frankfurt/M., 1962, S. 13.

условия существования. Даже сейчас, сорок лет спустя (мемуары писались в 1954 году. — М. Д.), нам трудно себе представить, что та длинная цепь катастроф, через которую мы прошли, и есть нормальная жизнь. Мне кажется, что у каждого из нас время от времени появляется тайная мечта проснуться в одно прекрасное утро и снова вернуться к размеренной, спокойной жизни начала столетия»<sup>1</sup>.

Многие представители интеллигенции — особенно художественной — так воспринимали рубеж столетий. Цвейг писал далее: «Девятнадцатый век был в своем либералистском идеализме честно убежден в том, что он стоит на прямом и безошибочном пути к «лучшему из миров». С презрением оборачивались назад на прошлые эпохи с их войнами, нуждой, восстаниями, как на время, когда человечество еще было недостаточно просвещенным»<sup>2</sup>.

Аналогичные мысли высказывал Александр Блок: «Хорошо было считать, — с горечью иронизировал он, — что жизнь постепенно устраивается по законам разума, что в природе царит гармония, что просвещение облагораживает нравы, и искусство мало-помалу проникает своим благодатным влиянием во все слои общества, что люди учатся и уже почти научились уважать священные права личности и что личность этого уважения заслуживает».<sup>3</sup>

Но непрочным оказался мир устойчивости. Уже в начале XX века зашатались его основы. Заколебалась детерминированность существования. Не по комфортабельно обставленному пути устремился ход истории. В бурном потоке событий понеслись щепы цивилизации<sup>4</sup>. Рушились иллюзорные идеалы. Век нынешний восстал против века минувшего.

Сказанное не надо понимать дословно. Преемственность сохранялась, но новое сосуществовало со старым в остро противоречивом взаимодействии и, конечно же, то жизненное, что было в старом, по-своему вбиралось,

<sup>1</sup> Норберт Винер. Я — математик. М., 1967, стр. 18.

<sup>2</sup> Stefan Zweig. Die Welt von Gestern, S. 14.

<sup>3</sup> См. также: Томас Манн. Мое время. «Новый мир», 1955, № 10, стр. 227. — Эпоха тогда казалась незыблемой, — утверждал он.

<sup>4</sup> Я перефразировал слова Блока из ст. «Крушение гуманизма» (1919). Собр. соч. в 8 томах, т. 6. М.—Л., 1962, стр. 115.



перерабатывалось новым. Нелегко историку искусства разобраться в этом диалектическом единстве отрицания — усвоения, трудно отделить наэносное, случайное от сущностного, подлинного, того, в чем запечатлелся истинный лик эпохи или, говоря словами Блока (из поэмы «Возмездие»), «шум времени», его «единый музыкальный папор».

Трудно это сделать, прежде всего, из-за интенсивности XX века, начиненного огромной взрывчатой силой, века грандиозной научно-технической революции и небывалых по новизне и масштабу социальных преобразований. Но не ошибаемся ли мы, придавая нашей эпохе столь исключительное значение? Ведь каждому современнику свое время представляется неповторимым, необычным, в чем несомненно были убеждены деятели освободительных движений XIX века — декабристы и гарибальдийцы, участники революционных восстаний 1830, 1848 годов и борцы за свободу Польши, Греции, Чехии, Венгрии, народовольцы и парижские коммунары. Мучительные следы в памяти оставляла тогда и междуособная национальная рознь, приведшая к Крымской кампании, к кровавым столкновениям Пруссии с Данией, Австрией, Францией, к колониальным захватническим войнам. Обострялась и классовая борьба, принимавшая все более широкие формы с выходом пролетариата на политическую арену истории.

И все же, когда в ретроспекции сравниваешь десятилетия непрекращающихся глобальных катаклизмов XX века с веком предшествующим, свое влияние отчасти распространившим на начало нового столетия, понимаешь справедливость приведенных выше, наивно-идиллических представлений Цвейга и Винера о днях их молодости.

Действительно, ведь после французской революции конца XVIII века и наполеоновских походов, когда поколеблены были не только троны, но и самые основы старого порядка и на их руинах в перекроенной Европе установились новые, буржуазные отношения, после этих эпохальных событий, в течение столетия, вплоть до первой мировой войны и Октябрьской социалистической революции, не было равных им по значению вех мировой истории. На протяжении прошлого столетия ярким пламенем загорались вспышки освободительной борьбы, но

затем угасали; войны велись региональные, не были длительными, не поражали главные жизненные артерии страны и не приводили к массовым разрушениям и уничтожению десятков миллионов жителей планеты, чему свидетелями являются люди XX века, балансирующие на грани атомной войны. Мы вступили, говорил Герберт Уэллс, в полосу «великого заката человеческой безопасности»<sup>1</sup>.

Но чем сильнее силы разрушения, тем активнее противостоят им силы созидания, мира, прогресса. Духовная мощь этих сил своей новой качественностью во много раз превосходит гуманистические движения XIX века. Поэтому острее разгорается социальная борьба, завязавшая узлы неразрешимых противоречий, а тем самым — и борьба идеологическая, борьба идей. Крайне осложнилась духовная атмосфера нашего времени — она заряжена грозowymi тучами и прорезается зарницами молний с такой интенсивностью, которой не знал и не мог знать XIX век.

Не мог он знать этого и потому, что научно-техническая революция в корне изменила представление о Природе, Мире, Вселенной. Эти изменения постепенно подготавливались, но благодаря бурному развитию науки небывало ускорили бег истории. В начале XX века Минковский ввел понятие четырехмерного континуума, а Эйнштейн сформулировал теорию относительности. Обнаружение неевклидовых пространств, радиоактивного распада, создание квантовой механики — эти и другие открытия не только перевернули представления классической физики, математики, естественных наук, но и неузнаваемо преобразили материальную среду, в которой живет человечество, а через ее воздействие — социальную психологию. «Мы столь радикально изменили свою среду, — пишет Винер, — что теперь для того, чтобы существовать, мы должны изменить себя»<sup>2</sup>.

И здесь также XX век вступил в полосу противоречий, которые в таком объеме и такого размаха не были знакомы XIX столетию.

Если прибегнуть к метафоре, можно сказать: история имеет душу и тело. Тело — это внешний облик эпохи, ее

<sup>1</sup> Герберт Дж. Уэллс. Необходима осторожность. М., 1957, стр. 25.

<sup>2</sup> Норберт Винер. Кибернетика и общество. М., 1961, стр. 57—58.

цивилизация, уровень техники, стандарты жизненного уклада, нормы отношений. Душа — ее культура, сконцентрированная в немеркнущих духовных ценностях. Цивилизации сменяют друг друга, стираясь из памяти поколений. «Душа» остается не тронутой тлением, и мы говорим: эпоха Пушкина, век Шекспира. Если продолжить метафору, следует отметить, что в цивилизованном обществе «тело» и «душа» истории редко жили в гармоничном согласии, и, вероятно, именно XX веку суждено было крайне обострить противоречия между ними: за обольстительным блеском технизированной цивилизации часто скрывается опустошенность души, духовная нищета.

Обо всем этом деятели искусства начала XX века не могли знать. К тому же, в подавляющем своем большинстве они сторонились участия в социально-политической жизни. Тем не менее, невольно, нередко даже вопреки своему желанию, оказывались вовлеченными в нее и если не прямо, то опосредствованно отображали противоречия действительности. Нередко полностью не осознав, к чему они ведут, художники интуитивно все же предчувствовали те или иные грани грядущего. Они не давали и не могли дать чертежа будущего, и не столько мировоззрением, сколько своим чутким восприятием мира ощущали колебания почвы, которые исподволь разрушали уверенность в прочности существующего.

Здесь уместно привести слова Брехта о Кафке: «У него в странном обличье предвосхищено то, что ко времени выхода его книг лишь немногим было дано уловить: фашистская диктатура коренилась в буржуазной демократии, и Кафка, обладавший необычайным воображением, изображал будущие концлагери, будущие противозакония, будущее всеислие государственного аппарата, тусклую жизнь бесчисленных одиночек под негодной властью. Все выступало, как кошмар с присущими кошмару путаницей и неполноценностью»<sup>1</sup>. Примерно в тех же тонах писал Эйслер о Шёнберге: «Он задолго до изобретения самолета предчувствовал страхи в бомбоубежище во время налета. Он — лирик газовых камер Освенцима, концлагеря Дахау, безграничного отчаяния маленького человека, раздавленного сапогом фашизма. В этом его гума-

<sup>1</sup> «Franz Kafka aus Prager Sicht». Prag, 1965, S. 123.

низм. О гениальности и интуиции Шёнберга свидетельствует, что он высказался так тогда, когда этому маленькому человеку мир еще казался устойчивым. И какие бы обвинения ему (Шёнбергу) ни предъявлялись, он не лгал»<sup>1</sup>.

Естественно, не только эти грани будущего были отражены в произведениях писателей, художников, композиторов начала века. Нас потрясает своей искренностью «Песнь о земле» Малера — исповедь прощания с былыми иллюзиями, мы слышим предвестия грядущего обновления мира в «Поэме экстаза» Скрябина и «Весне священной» Стравинского или в «Allegro barbaresco» Бартока, это несомненно предчувствовал и Дебюсси, когда силой гения выводил музыку на просторы пленера...

Все это не более как отдельно взятые разрозненные примеры того дара провидения, которым наделен подлинно большой художник. На рубеже столетий было достаточно симптомов будущих изменений — они будоражили мысль, тревожили творческое воображение, заставляли по-новому, с иных позиций пересмотреть гуманизм XIX века. Но также немало было и смутного, застилавшего горизонт исканий, искажавшего перспективу. Такова цепкость влияния буржуазной цивилизации, придававшей черты ущербности некоторым проявлениям современной культуры. Речь идет о декадентских изломах.

Декадентство — неизлечимый гнойник буржуазной культуры. Как раковая опухоль, декадентская духовная немощность дает метастазы, рассредоточена, и то затухает, то вновь заражает пораженный болезнью организм (в данном случае — творчество художника или отдельное произведение). Зародившись в последние десятилетия XIX века, декадентство — начиная с Ницше и до современных крайних форм авангардизма — в течение столетия меняло обличье, но сохранило свои характерные признаки: скепсис, неверие в силы созидания (мнимая серьезность, дергающаяся от гримас смеха, — по образному выражению Блока), пристрастие к изысканному, недосказанному, претенциозному (отсюда заигрывание с вечными «проклятыми» проблемами бытия) и, по контрасту, культ силы, любование биологическим, звериным, обнаженно

<sup>1</sup> Hanns Eisler. Reden und Aufsätze. Leipzig, (1960), S. 83—84.

сексуальным в человеке. Они будто противостоят друг другу — пресыщенный рафинированный эстет и современный бездуховный варвар (*Homo Occidentalis Mechanicus Neobarbarus*<sup>1</sup> — по меткому определению известного английского историка Тойнби), и в то же время это оборотные стороны одной и той же медали. Комплекс сложный, проявления разные, а суть одна: девальвация, обесценение жизненных ценностей, утрата нравственной основы, аморализм.

Нельзя не учитывать отмеченного явления социально-художественного распада, когда речь идет об искусстве начала века. Смутно ощущаемые изменения, час свершения которых близился, вызывал напряженные искания, разнородность поисков, судорожные метания. Словно вздыбилась почва под ногами художников, и тому, кто не удержал равновесия, не почувствовал направления смещения тверди, грозило падение в бездну декаданса. Такая угроза возникала перед различными деятелями искусств и Запада и России<sup>2</sup>. Все дело заключалось в том, целиком ли художник подпал под сень декаданса или только отдельными его признаками, частичным влиянием отмечены созданные им произведения. Здесь — амплитуда больших колебаний. И требуется чуткий анализ — скальпель хирурга! — чтобы отделить чуждое, мертвенное от истинного, живого. Но это задача специальных исследований<sup>3</sup>. Я же хочу подчеркнуть то позитивное, новое, что было привнесено в музыку начала века по сравнению с веком предшествующим.

<sup>1</sup> Западный механический неоварвар.

<sup>2</sup> Резкая критика декадентства содержится в последних книгах русских писателей, которые некогда сами были заражены его тлетворным влиянием. Н. Бердяев, например, пишет («Самопознание». Париж, 1949, стр. 149 и след.): «...Все происходило в довольно замкнутом кругу, оторванном от социального движения... дышали воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха... Преобладала эротика и эстетика над этикой... Было что-то двоящееся, люди с двоящимися мыслями» и т. д. Андрей Белый («На рубеже столетий». М.—Л., 1930, стр. 8—9) отмечает: «...Культ безвольного созерцания, культ покоя, уничтожения... Идеология сна переживалась сгустками пара в космической бездне... Шептались в уголках метерлинковские тени» и т. п.

<sup>3</sup> Конкретизация некоторых затронутых здесь вопросов содержится в статье «Австрийский экспрессионизм».

В эволюции национальных художественных традиций есть своеобразная закономерность, которая управляется противоположными силами — их можно назвать центро-стремительными и центробежными: в определенные периоды истории внимание сосредоточивается на подчеркивании преимущественно своего, национального — усилия художников устремлены к этому «центру»; в иные периоды замечается другая тенденция — центробежная, при сохранении национального преобладает интерес к выходу за его пределы путем усвоения инонациональных культур, выявления общности в культурном развитии различных наций. Это диалектический процесс, он присущ всей истории искусства. Но на известных этапах возобладает то одна, то другая тенденция в межнациональном сближении-отталкивании, что обусловлено конкретными социально-политическими, общекультурными причинами.

Для пояснения сказанного обратимся к эпохе Просвещения XVIII века. Ее деятели считали себя гражданами мира. Их общность predetermined не местом рождения, а знанием, их родина — республика умов. «Энциклопедистов» не волнует проблема национального, и Глюк, разделяющий их взгляды, будет писать «общечеловеческую» музыку, которая, по его словам, равно понятна и французу, и ирокезу. Это вообще свойственно венской классической музыкальной школе, сформировавшейся под воздействием идей Просвещения. Недаром, кстати, она образовалась в Австрии: Вена была тогда в центре Европы — через нее пролегали пути с Севера на Юг, с Запада на Восток; здесь вбирались, аккумулировались разнородные элементы музыки Италии и немецких земель, Франции и венгров, славян. Подобное межнациональное сближение ярко запечатлелось в творчестве Моцарта. В ином плане это нашло выражение у Бетховена: он воспекает не местный национальный патриотизм, а всеобщие идеи равенства, братства, свободы, он призывает к единению не народ, а все человечество.

В результате тех огромных изменений, которые преобразовали Европу первых десятилетий XIX века, центробежные силы в культуре и искусстве сменились на центро-стремительные, что еще более усиливалось благодаря мощному подъему к середине столетия национально-осво-

бодительных движений (в Польше, Италии, Чехии, Венгрии, позже — Норвегии). Как известно, эпоха романтизма — особенно в начальный свой период — способствовала росту национального самосознания, а отсюда в диалектическом соотношении противоположных сил сближения-отталкивания большее значение приобретает тенденция к разграничению музыкальных школ.

Сложные процессы их формирования и развития представлены в схематизированном виде: здесь не могу подробнее говорить об этом, хотел лишь указать на переменную функцию отмеченных факторов.

К концу века в ряде стран Европы, в первую очередь тех, что имели длительную непрерывную эволюцию (во Франции, Австрии, Германии, Италии), наблюдается усиление роли центробежных сил. Своеобразно их преломление во Франции, где после поражения в войне 1870—1871 годов издается специальный журнал «Вагнеровское обозрение», в котором участвуют на равных основаниях с музыкантами поэты, писатели, философы; вагнерианство дает заметные побеги и в итальянском искусстве (о чем скорбел на склоне лет Верди). Позже, в начале XX века, влияние французского импрессионизма распространяется на Испанию (Мануэль де Фалья), Россию (Стравинский), по-своему претворяется в Австрии (Шрекер) и т. д. Симптоматичен эклектизм крупной, самобытной творческой индивидуальности Рихарда Штрауса: возвращенный Вагнером, он в новом качестве объединил стилистические черты Листа и Берлиоза, не пройдя также мимо красочных завоеваний французской музыки конца века. Но в этом плане еще более показателен Густав Малер. Сколь многое переплавилось в его музыку — и собственно австрийское, и немецкое, и славянское, и «высокий» пласт профессионального искусства, и «низовой» — бытового музицирования! Но существенно даже не это: словно гигантская арка перекинулась от «всечеловеческих» призывов Бетховена к космогоническим симфоническим концепциям Малера, проникнутым наднациональным этическим пафосом. Конечно, концепции эти разные, ибо различны исторические эпохи, выдвинувшие их: одна — на заре поступательного движения гуманизма XIX века, другая — в пору его заката, крушения безвозвратно утерянных идеалов. И тем не менее знаменателен сам факт появления такого яркого по своей культурно-историче-

ской значимости явления, каким было творчество Малера и которое стимулировано новым утверждением центробежных сил в искусстве рубежа столетий.

Мне понадобилось столь длительное отступление для объяснения трех, в истоках своих тесно связанных тенденций, характерных для музыкального искусства XX века. Они устремлены:

к выходу за пределы европейской культуры — к странам Востока;

к обращению через голову XIX столетия в глубь веков — к музыке барокко, Ренессанса;

к усвоению глубинных, древних пластов фольклора (в последнем случае — во взаимодействии с центростремительными силами).

Рассмотрим вкратце каждую из этих тенденций, знаменательных для художников XX века, желавших вырваться из круга проблем, которые разрабатывали деятели романтического искусства.

Правда, и романтикам присущ интерес к экзотике, к средневековью, к народным сказаниям, легендам, фольклору. Но самый подход к данным темам, сама их трактовка качественно иная. Для романтиков — это средство углубления, обогащения национального начала, тогда как на переломе столетий намечается и развивается другое — указанные тенденции вызваны перестройкой художественного сознания, форм художественного мышления.

Возьмем, например, Вебера: в его произведениях встречаются мотивы польские, цыганские, испанские, ориентальные (в том числе китайские) и т. д. Но они введены в музыкальную ткань как специфическая «краска» — дабы еще рельефнее оттенить свое, национальное. Ориентальные мотивы широко использовались во французской музыке еще начиная с XVIII века, в чем сказало устойчивое влияние средиземноморских культур<sup>1</sup>. Однако и тут — от Фелисьена Давида до Бизе, Сен-Санса и Массне — преобладает не столько стремление приобщиться к основам этих культур, чтобы полностью обновить свою систему выразительных средств, сколько желание приукрасить, орнаментировать произведение «местным колоритом».

<sup>1</sup> Об этом говорится в статье «Из истории французской музыки» в данном сборнике.



Иное для Ван-Гога: случайно приобретенные им в Антверпене накануне отъезда во Францию японские эстампы преобразили его живописную манеру. Увлечение такими мастерами последней четверти XVIII века, как Утамаро, Тоёкуни, Харанобу, было с конца 80-х годов прошлого века во Франции длительным. Открылся другой мир, другие формы плоскостного видения, которые стали откровением для художников из группы «Набй» («ясновидцев», как они себя называли); Гоген в 1891 году уезжает на Таити: его влечет к себе Восток.

Другой пример. 1905 год, выставка восточного искусства в Париже — она сыграла решающую роль в формировании иной художественной группировки, так называемых «диких» («фовистов») во главе с Матиссом, которые осознали теперь самостоятельное функциональное значение краски, необходимой не только для передачи оптической иллюзии. А какой переворот в сознании деятелей изобразительного искусства совершило незадолго до того состоявшееся знакомство с африканской скульптурой! <sup>1</sup> Не отсюда ли берет начало кубизм Пикассо и Брака? В разных своих видах воздействие негритянской пластики можно проследить также на живописи Дерена, Руо, Модильяни, художников немецкого объединения «Мост» — Франца Марка, Макке (оба погибли в сражениях первой мировой войны) и т. д. Упомянутый Марк писал в те годы: «Искусство нашей эпохи будет иметь далеко идущие аналогии с искусством давно прошедших времен...» <sup>2</sup>. А много позже Сергей Эйзенштейн признавался, что «...режущая незавершенность мексиканской пластики, эскизность перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской пластики — вот что нравилось моему поколению» <sup>3</sup>.

Нет! это уже не увлечение «местным колоритом», а проявление жгучего желания познать суть внеевропей-

<sup>1</sup> В 1897 году обнаружено древнее африканское государство Бенин, которое разрушили английские колониялисты. Сохранившиеся художественные ценности были вывезены в Европу. Блез Сандра пропандировал их в Париже.

<sup>2</sup> Franz Marc. Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Bd. I. Berlin, 1920, S. 129.

<sup>3</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 1. М., 1964, стр. 512.

ских культур, систему мышления и видения мира народов с более древней, чем наша, историей. Вывод хочу подкрепить двумя цитатами. «Поль Валери, отмечая важность неевропейских культурных традиций для Европы, видел в их усвоении одну из важнейших проблем будущего»<sup>1</sup>. Это было сказано в начале века, а спустя несколько десятилетий Норберт Винер утверждал еще категоричнее: «Превосходство европейской культуры над великой культурой Востока — лишь временный эпизод в истории человечества»<sup>2</sup>.

Столь же значительный перелом свершился в сознании музыкантов.

В 1889 году на парижской площади перед Домом Инвалидов развернулась Всемирная выставка, на которой, в частности, были представлены этнографические коллекции французской Океании. С ее островов перенесена сюда яванская деревня, где играет туземный оркестр гамелан. Его самобытное звучание, тембры, ритмы производят на 27-летнего Клода Дебюсси неизгладимое впечатление. Еще до того, посетив Россию, он с наслаждением слушал пение цыган. Вообще, русская музыка для него — откровение. Он восхищается «Антаром» Римского-Корсакова, творениями Мусоргского. (Он скажет позже: «Весь мой «Пеллеас» содержится в «Борисе».) Кстати, ведь Россия для француза — также Восток, и «нашествие» русского искусства по инициативе и в антрепризе Дягилева на Париж, начиная с 1907 года, — один из важных рубежей в обновлении искусства Запада. (Существенным также явилось для Матисса, при его посещении Москвы в 1911 году, знакомство с русской иконописью.)

Исключительно чуткое ухо Дебюсси вбирало впечатления и от других культур — арабской (мавританской), афро-кубинской<sup>3</sup>... Все это явилось стимулом для кардинальных ладовых преобразований, которые он ввел в му-

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Вяч. Вс. Иванов. Структура стихотворения Хлебникова... в сб.: «Труды по знаковым системам», III. Тарту, 1967, стр. 161.

<sup>2</sup> Норберт Винер. Я — математик, стр. 177.

<sup>3</sup> Задолго до проникновения джаза в Европу, Дебюсси первым среди современников отразил музыкальную практику так называемого менестрельного театра, в которой — зачатки будущего нью-орлеанского диксиленда. См. пьесы Дебюсси: «Менестрели», «Генерал Лавин-эксцентрик», «Кекуок» из «Детского уголка», «Маленький негр».

зыку XX века, тем самым существенно изменив ее структуру.

Такие стимулы поступали и позже.

Специальной разработки требует вопрос о роли джаза в мировой музыкальной практике нашего века — во всем своем объеме этот вопрос еще не изучен. Что сохранилось в джазе от негритянского искусства? Что привнесено европейским? Как сочеталась древность с современностью? Так или иначе, и в «верхних» слоях профессиональной музыки, и в «низовых» (бытовых) влияние джаза, будучи длительным и прочным, во многом изменило наше представление о динамических свойствах музыкального искусства, приоткрыв дотоле неизведанные его возможности.

Не буду обременять изложение другими примерами (ими богата французская музыка: к неевропейским культурам приникали Дариус Мийо, Андре Жоливе и, особенно, Оливье Мессиа́н). Думается, сказанного достаточно: открытие нетронутых европейской цивилизацией древних культур изменило облик современного искусства, расширило горизонты, способствовало преодолению кризиса, возникшего в результате крушения гуманизма XIX века.

Этому способствовало также приобщение к праистокам европейских национальных школ — к древнейшим пластам фольклора.

Есть важный скрытый смысл в этом одновременном движении к освоению архаики в неевропейских и собственно европейских культурах. Таково требовательное желание в годы грядущих катаклизмов, когда зашаталась основа мира устойчивости, найти опору в отстоявшихся веками художественных концепциях и формах отдаленных от нас времен; это имеет прямое отношение и к последней из названных выше трех тенденций. (Для удобства изложения порядок их рассмотрения мною нарушен.) Что же касается фольклорной архаики, то в связи с ней можно отметить следующее.

В различные исторические эпохи из-за различного уровня композиторского мышления наблюдается соответственный интерес к различным пластам фольклора. На определенных стадиях формирования профессиональных национальных школ ведущее значение приобретает городской фольклор (или точнее — городская транскрипция крестьянской песни). В другие, позднейшие периоды силь-

ней увлекает нетронутая целина народно-музыкального творчества, что соответствует более развитому ладовому композиторскому мышлению.

Не приходится напоминать, как благодаря этому обогатились средства музыкальной выразительности: достаточно назвать имена Шопена, Листа, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Грига. Обогащение шло по линии интонационной, жанровой (песенной и танцевальной), ладовой. Это — огромное завоевание романтизма с его тягой к выявлению специфически национального начала. Естественно, композиторы XIX века — кто в большей, кто в меньшей мере — обращались и к глубинным пластам фольклора (например, Римский-Корсаков — к обрядовой песне). Однако и в этой сфере их более привлекали отдельные выразительные средства, нежели сама структура архаического фольклора. Бывало и так, что из-за эстетических требований того времени «варваризмы» архаики сглаживались, смягчались, голосоведение выравнивалось, эффекты скольжения голоса, вибрации, свободного речитирования и т. п. исключались как несоответствующие нашей температуре и требованиям кадансирования, короче говоря, древние музыкальные структуры приравнивались к уровню тогдашнего композиторского мышления.

Иной уровень этого мышления вызывает и иной подход к фольклорной архаике со стороны ряда композиторов XX века (Стравинского, Бартока, Энеску, Орфа)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из желания дать более концентрированную характеристику указанных тенденций, я обхожу некоторые важные моменты. Следовало бы, например, подробнее рассказать о том, как все более углубленное изучение народной лэутарской музыки формировало стиль зрелого Энеску, привнесло в его произведение свободное речитативные, импровизационные черты, заимствованные от манеры *parlando*, приводило к преодолению температуры, благодаря использованию четвертей тона и т. д. Следовало бы также подробнее проанализировать, как на смену городскому вербункошу, которым увлекались романтики XIX века, Барток ввел в современное искусство интонационные, ладовые, структурные особенности старой крестьянской песни, обновив, расширив представление о венгерском национальном стиле. «...Грубоватую, шершавую, угловатую форму, как бы высеченную из цельной скалы», усматривал Шимановский в народной архаике (см.: Кароль Ш и м а н о в с к и й. Избранные статьи и письма. Л., 1963, стр. 54). Наконец, надо было бы остановиться и на испанском *sante jondo*, великим знатоком которого и страстным поклонником был Гарсиа Лорка. Он писал: «Канте хондо» близится к

Так, Барток, безраздельно отдавшийся с 1906 года изучению этих древнейших пластов, причем, не только венгерской, но и румынской, западнославянской народной музыки, отмечал черты близости их ладовой организации к завоеваниям современной композиторской техники (консонантное звучание септим, квартовых наложений, переменность тоник, организующее значение тритона и пр.). Он делал далеко идущий вывод о том, что народная архаика позволяет преодолеть замкнутость мажорно-минорной функциональности и дает возможность пользоваться двенадцатитоновой звуковой системой. «Другие композиторы,— говорит он,— не опираясь на народную музыку, пришли одновременно — интуитивно или умозрительно — к аналогичным результатам»<sup>1</sup>.

Здесь нет и тени эстетского любования стариной. Идет значительная по своим последствиям перестройка композиторского слуха (вновь хочу напомнить о Дебюсси, который, как двуликий Янус, обращен и к близкому прошлому — к опыту XIX века — и к далекому будущему — к структурному обновлению музыки XX века); ныне вырабатывается новое отношение к интервалу, ладу. «Скифство», о котором в свое время много писалось в России, или «неопримитивизм» в живописи французов или немцев рождается не в ретроспекции, а в результате действия центробежных сил при множественности разнородных культурных концепций. В этом отношении удивителен по широте охвата универсализм Стравинского.

1912 год знаменует первую кульминационную точку его стремительной творческой эволюции. Это год окончания работы над «Весной священной» и кристаллизации замысла вокального аналога к ней — «Свадебки»; однако завершение этого замысла приходится на 1923 год. На протяжении десятилетия Стравинский опробовал

птичьей трели и природной музыке волн и тополей; эти песни просты в своей древности и разработанности. Это, таким образом, редчайший пример первобытно-примитивного пения, самого старого в Европе, пения, где обломок истории, лирический фрагмент, полусъеденный песками, являются нам живыми, как в первое утро своей жизни». См.: Федерико Гарсиа Лорка. «Я работаю огнем» (публикация И. Тыняновой). «Вопросы литературы», 1969, № 1, стр. 139.

<sup>1</sup> Béla Bartók. *Volksmusik und Neue Musik* (1928). *Österreichische Musikzeitschrift*, 1961, № 4, S. 162. В этой фразе Барток, очевидно, имеет в виду Шёнберга.

в многочисленных сочинениях конструктивные возможности, заложенные в древнерусском фольклоре. Из элементарных, простейших компонентов — интервалы, ритмики, мотивных образований — он создавал сложные произведения на уровне современного музыкального мышления. Не этнографическое воспроизведение старины, народная музыка не как таковая, а как «модель», дающая ему строительный материал для оригинальных композиций, — таково его эстетическое сredo, кстати сказать, столь отличное от творческой позиции Бартока, для которого народные мелодии — «образцы высочайшего художественного совершенства, шедевры в миниатюре, подобные фуге Баха или сонате Моцарта — в крупной музыкальной форме»<sup>1</sup>. Различия существенны: Барток — этот уникальный по целенаправленности своих исканий композитор современности — в древнем фольклоре искал отражения глубинных черт народной психологии и отсюда выводил свой художественный идеал, тогда как Стравинский стремился утвердить универсальные концепции, черпая для этого материал сначала из народной музыки, а затем из музыкально-профессионального наследия прошлого, преимущественно барокко и добаховской поры<sup>2</sup>. Перелом в использовании подобных «моделей» произошел у него на рубеже 10—20-х годов.

Так мы подошли к последней из отмеченных тенденций. Речь идет о расширении кругозора за счет тех художественных явлений европейской культуры, которые оказались вне поля зрения XIX века. Третий источник обновления открылся в прошлом европейской музыки, отдаленном веками или сравнительно менее далеко.

«Ни Глюк, ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен не знали и не интересовались безвозвратно ушедшей, как тогда казалось, музыкальной культурой эпохи Ренессанса, — пишет В. Конен. — Для Шуберта и Шопена, Глинки и Чайковского история музыкального творчества начиналась если не с Баха, то уж, безусловно, не раньше Палестрины»<sup>3</sup>. Конечно, историки музыки, особенно со вто-

<sup>1</sup> Бела Барток. Цит. ст., стр. 160.

<sup>2</sup> Несмотря на различие исходных позиций, в трактовке музыкальных закономерностей мотивного строения и ладовой организации фольклора у них есть немало точек соприкосновения, на что указывал сам Барток.

<sup>3</sup> В. Конен. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968, стр. 276.

рой половины XIX века, внимательно изучали прошлые века — движение неуклонно ширившегося возрождения Баха тому свидетельство! Ими было сделано немало научных открытий на рубеже столетий, которые позже умножались. В научный, а затем и в практический исполнительский обиход входили английские вёрджиналисты, мадригаллисты и Перселл, франко-фламандские полифонисты, Палестрина и итальянский инструментализм XVII века, творчество Букстехуде, Шютца и других мастеров добаховской поры вплоть до *Arg Nova* с Гильомом де Машо и исходным рубежом — григорианским хоралом. Этот процесс расширения кругозора европейской музыкальной культуры продолжается и по сей день. Словно мы лучше и глубже хотим познать себя, как представителей этой культуры, углубляясь в века...

Но меня сейчас интересует другое — пробуждение в XX веке интереса к далекой старине не музыковедов, не исполнителей или слушателей, а именно композиторов. Романтики если и обращались к Баху, то поступали с ним весьма произвольно: Шуман приписывал фортепианное сопровождение к его произведениям для скрипки или виолончели соло, а Гуно — вокальный голос к клавирной прелюдии, Лист делал бравурные парафразы (фантазия «Weinen, klagen...») и т. д. И, подобно экзотическим мотивам, так же свободно трактовалась ими «экзотика» старины. Нередки и моменты стилизации — к примеру, в «Моцартиане» Чайковского (или в его же Пасторали из «Пиковой дамы») или сюите «Из времен Хольберга» Грига. В таких случаях старый художественный идеал, как нечто музейное, отжившее свой век, воскрешался слегка подновленным.

Иначе подходят к музыке прошлого те композиторы XX столетия, которых причисляют к неоклассицистскому направлению. Их вдохновляет не колорит эпохи (вновь тот же романтический «местный колорит!»), не идиллические воспоминания о днях минувших, по которым вздыхают, как над некогда прекрасным, но увядшим букетом цветов, — нет! их волнует живое в старине — то, что непосредственно перекликается с нашей современностью. И в архаическом фольклоре, и тут их привлекают не отдельные выразительные приемы классической или баховской и добаховской поры (ими пользовались и Шопен, и

Мендельсон, и Брамс, и Рeger), а структурные закономерности избранных «моделей».

Но различия лежат еще глубже: при стилизованном воплощении старого художественного идеала сглаживается, умеряется острота современных средств выразительности: композитор словно ищет компромисса, равнодействующую между новым и старым. Наоборот, «неоклассицисты» (в первую очередь Стравинский, Хиндемит), утверждая современный художественный идеал, стремятся подчеркнуть, обнажить этот разрыв: «моделируя» структурные особенности старого образца, они максимально насыщают его новой выразительностью. Формы движения аналогичны, но образно-динамический эффект другой.

Зачем же тогда обращаться к старым моделям?

В отличие от музыкантов XIX века, с их нерушимой верой в неуклонное совершенство, прогресс жизни, культуры, искусства, композиторы XX века, столь перенасыщенного взрывчатостью, ищут модели устойчивости в отдаленных временах — в классических и доклассических музыкальных концепциях и формах. Это параллельное к усвоению архаики европейских и неевропейских народов явление, о чем уже говорилось выше.

### 3

Три взаимосвязанные тенденции, намеченные в самых общих чертах, не оформились, однако, с той отчетливостью, как здесь изложено. В начале века они не сразу выявились, не одновременно (неоклассицистская струя активно прорвалась в послевоенные годы). На них наслаивались и другие влияния, в том числе декадентские. Сохранялись также традиции XIX века — в более или менее нетронутым виде или экспрессионистски заостренным. Картина была пестрой. Она усложнялась стремительными процессами технизации передовых стран Европы. В искусство входила тема урбанизма — поэзии и прозы индустриального города как всепоглощающего центра буржуазной цивилизации.

Символическим смыслом был наделен облик упомянутой парижской выставки 1889 года: над обширной ее территорией, где звучали примитивные в своей первозданности мелодии яванского оркестра, возвышалась недавно отстроенная Эйфелева башня — олицетворение новой го-



тики в несущих и несомых металлических каркасных конструкциях. По-разному к ней отнеслись современники. Известно, что одни восставали против урбанизации культуры (Мопассан, например, разгневанный возведением в центре любимого им города Эйфелевой башни, покинул Париж), другие восторженно это приветствовали: в поэзии Уитмен, Верхарн, футуристы во главе с Маринетти (у нас — ранний Маяковский), в живописи Леже, Делоне, в музыке Кокто с его «мюзик-холльной эстетикой», члены «Шестерки» в дни молодости.

Урбанизм провел резкую борозду в искусстве рубежа столетий, углубил полярность его антитез, привнес в поэмику черты бульварной сенсационности.

Дотоле никогда еще искусство не вступало в столь ожесточенный спор с окружающей средой, никогда еще с такой лихорадочной быстротой не множилось количество скоро сменяющихся группировок, программных манифестов. Конечно, художественные распри бывали и ранее: вспоминается «война буффонов» во Франции XVIII века или борьба передовых музыкантов России против италяномании правящих кругов, или вражда вагнерианцев и брамсианцев в Германии, и т. п. Однако напряженность социально-политической и культурной обстановки в преддверии грядущих мировых катаклизмов теперь до предела обострила противоречия в искусстве, породив в умах его деятелей «невиданные перемены, неслыханные мятежи». Именно мятежность духа, порой все ниспровергавшего, мятущегося в поисках истины, томящегося в тенетах сомнений или наделенного борческой силой, — характерная черта данного времени.

Сказывалось это по-разному.

Возникали эсхатологические теории, которые в крушении гуманизма XIX века усматривали предзнаменование гибели цивилизации, синдром духовной истощенности европейской культуры (см. в свое время нашумевший реакционный труд Оскара Шпенглера «Закат Европы»). Смута эпохи гиперболизировалась в космически-мифологических образах. Пробуждалась склонность к мессианскому пророчеству — магией слов, красок, звуков пытались воздействовать на зрителей, слушателей, внушая им ощущение катастрофичности существования. На всем этом лежал отпечаток декадентства. Но было у экспрессионистов и немало искреннего, душевно выстра-

данного — будто, говоря словами Гейне, «мир раскололся пополам, и трещина прошла через сердце поэта...» Это — напомним некоторые примеры — свойственно музыке Шёнберга, Берга, меланхолически сладостной поэзии Георга Тракля, Эльзы Ласкер-Шюлер, некоторым художникам из группировки «Голубой всадник»<sup>1</sup>.

Антитезой экспрессионизму служит футуризм. Выступления его бурны, шумливы. В первом же манифесте Маринетти, опубликованном в парижской газете «Figaro» 20 февраля 1909 года (в том же году выступили, независимо от Маринетти, русские «будетляне»), содержится апология урбанизма — возносится хвала вокзальной суете, пропеллерам аэроплана; автомобильные гонки признаются более увлекательными, нежели зрелище Ники Самофракийской, раздаются нигилистические призывы сжечь музеи, библиотеки; война признается «гигиеной мира» и т. п. (Не случайно Маринетти потом стал фашистом!) Вряд ли стоило бы упоминать об этой декадентской накипи, к тому же не получившей отражения в музыке (попытки итальянских «брюитистов»<sup>2</sup> с их манифестом 1911 года оказались дилетантскими), если бы не были симптоматичными лозунги разрушения прежних художественных идеалов, канонизированных эстетических взглядов (ср. манифест русских будетлян — «Пощечина общественному вкусу»). Здесь много нарочито вызывающей бравады, грубого эпатажа, сознательно направленных на провокацию скандала. Подобными скандальными происшествиями богато начало века<sup>3</sup>. Но за непригляд-

<sup>1</sup> Этот цвет был излюблен романтиками — голубой цветков у Новалиса; картину с голубым конем создал Франц Марк (1911). «Как желтый цвет всегда несет с собой свет,— писал Гёте,— так про синий можно сказать, что он всегда несет в себе что-то темное... представляет из себя волнующее нечто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя. Как высь небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас». См.: Иоганн Вольфганг Гёте. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957, стр. 315—316.

<sup>2</sup> Брюитисты — сторонники шумовой музыки; в 50-х годах она будет называться «конкретной». Сам термин произведен от французского слова bruit — шум.

<sup>3</sup> Ими сопровождалась и концерты — на исполнении в Вене Камерной симфонии Шёнберга в 1907 году, и спектакли — на парижских премьерах «Весны священной» Стравинского в 1913 году и «Парада» Сати в 1917 году.

ным рекламно-сенсационным фасадом скрывались существенные изменения в самом содержании эстетики, в представлении о роли прекрасного в искусстве.

Обостренное чувство неудовлетворенности действительностью, бунтарский, мятежный протест против подавления, угнетения личности, против бездуховности буржуазной цивилизации вызывали смещения в соотношении художественного и позитивно прекрасного. Канонизированная красота оборачивалась ложью. Беспощадная правда — в безобразном, порожденном разрушительной силой зла, в уродливом, олицетворяющем это зло, в деформированном, будто искаженном гримасой страдания, боли<sup>1</sup>. Можно ли назвать «прекрасным» образ Грегора Замзы, ставшего омерзительным гигантским насекомым, из рассказа «Превращение» Кафки? «Красиво» ли выражены муки любви и ревности героини монодрамы Шёнберга «Ожидание»? И не потому ли в малеровской «Песне о земле» четвертая часть, названная «О красоте», решена в идиллически стилизованных тонах грациозного менуэта с внезапным взрывом марша — как воспоминание об утерянном прекрасном прошлом. Сравните, например, красоту музыки угасания-таяния Снегурочки или предсмертного дуэта Аиды и Радамеса с мертвенно-жуткой картиной гибели Воццека, засасываемого болотом.

С другой стороны, непривычную художественность искали в иных концепциях культуры — в архаике фольклора, в элементарной целостности примитива народов, не тронутых европейской цивилизацией. Но, с точки зрения прежних эстетических канонов, можно ли признать «красивой» картину Пикассо «Девушки из Авиньона» или сцены магических заклинаний «Весны священной»? Опять же — сравните жесткость звучания «Свадебки» того же Стравинского со свадебными, обрядовыми картинами из опер Римского-Корсакова, и с очевидностью предстанут произошедшие сдвиги в представлении о прекрасном.

На всех крутых переломах в истории искусства наблюдаются аналогичные смены «красивого» «безобразным»: так ознаменовывались смещения в эстетических

<sup>1</sup> Вновь отсылаю к статье «Австрийский экспрессионизм», где об этом говорится подробнее.

критериях художественного. Однако по прошествии определенного периода времени канонизировалось это «безобразное», выражавшее новые способы и средства освоения и познания мира, и в представлении следующих поколений оно воспринималось как прекрасное. Подобное этому происходит и в наши дни. Отличие от прежних времен заключается лишь в интенсивности смещений, в более резком, демонстративном разрыве с прошлым, что явственно обозначилось в первые десятилетия XX века.

Соответственно быстрее, внезапнее изменялись музыкальные средства выразительности, и классическая тонально-функциональная система сменилась сложнολадовой (полимодалной), атональной (позже додекафонной). В нарастающей активности бурных событий интенсифицировалась страсть к «изобретению», к созданию новых концепций, новых форм художественного мышления. Возросла и роль «возбудителей музыкальных идей», способствовавших формированию этих форм. (Параллельно стремительно развивалась научная мысль, приведшая в XX столетии к ошеломляющим новаторским открытиям; вероятно, данные явления взаимосвязаны.)

Кто же они — возбудители музыкальных идей?

Это не всегда те, которых мы называем властителями дум, кто дал в своих произведениях наиболее полные и широкие картины современной действительности, с наибольшей силой и глубиной запечатлел мироощущение и чаяния широких слоев общества, чье творчество вызывало большой общественный резонанс.

Влияние «возбудителей идей» в искусстве может быть более ограниченным — они будоражат мысль профессионалов художественного ремесла, стимулируют их искания и своими открытиями пролагают пути к новому образному претворению действительности, хотя сами, быть может, в творчестве своем и не добиваются достаточно эффективных, общественно значимых результатов<sup>1</sup>. Но, повторяю, они могут стать и властителями дум определенного времени.

Если говорить о прошлом (в приводимых далее примерах «возбудители» были одновременно и «властителя-

<sup>1</sup> Можно привести примеры из литературы: преимущественно «писателями для писателей» были Марсель Пруст и Джойс, «поэтом для поэтов» — Велемир Хлебников и т. д.

ми»), то такой фермент художественного брожения исходил не от Моцарта, а от Бетховена, чьи «шаги гиганта» (выражение Брамса) слышали за собой многие композиторы XIX века; «биотоками», возбуждавшими тогда воображение музыкантов, был начипен не популярнейший Верди, а Вагнер; не Чайковский, а менее известный широким массам слушателей Мусоргский; не Рахманинов, а Скрябин и т. д.

Такой постановкой вопроса, естественно, не умаляется значение композиторов, которые не включены в категорию «возбудителей идей» — здесь имеется в виду их функция в сложном процессе композиторского творчества, а не в создании и умножении духовных ценностей культуры. К тому же важен не сам факт подобного «фермента брожения», но и длительность, основательность его воздействия на музыкальное мышление последующих поколений. Влияние Скрябина на многих его русских современников было поистине гипнотизирующим, но к 30-м годам его музыкальные идеи исчерпали себя. Точно так же огромным было на рубеже столетий влияние Рихарда Штрауса, но воздействие его художественных открытий безвозвратно иссякло в послевоенные годы. И, наоборот, «фермент», заложенный в творчестве Баха, долгое время пребывал в латентном состоянии, пока решающим образом не сказался в творческом мышлении и композиторской практике XX века. Подобными же волнами, нарастаниями и спадами, отмечена судьба берлиозовских или малеровских идей. А в 10-х и 20-х годах, вслед за Штраусом и Дебюсси, такими возбудителями музыкальных идей на Западе стали по тому времени антиподы — Шёнберг и Стравинский<sup>1</sup>.

К 1912 году была устремлена их творческая биография: к этому году относятся и «Лунный Пьеро» и «Весна священная» — две главные ипостаси новых музыкальных идей, открывшие перспективы развития новым формам музыкального мышления. За год до того умер Малер. Дебюсси — в зените импрессионистских достижений (балет «Игры», 1912 — их вершина, затем намечается перелом). Завершается симфоническое творчество Рихарда

<sup>1</sup> В советской музыке — в разное время и в разной степени — это Прокофьев и Шостакович, которые являются, однако, и властителями дум.

Штрауса (его последний всплеск — «Альпийская симфония», 1915 — решена в ином, живописном плане, нежели драматические симфонические поэмы 90-х годов); недавно состоялась премьера «Кавалера роз» (1911) — Штраус вырвался из тисков экспрессионизма. Другая шумевшая мировая премьера — «Девушка с Запада» Пуччини (1910) являла собой последний отблеск веристской драматургии (в творчестве Пуччини наступает длительная пауза, он пытается освоить новые темы и средства выразительности).

В непосредственной близости к катастрофе военных лет зарубежная музыка входила в новый, необычайно сложный и противоречивый период своей эволюции. Выше были лишь эскизно намечены движущие духовные силы этого процесса. Они требуют более подробного рассмотрения на конкретном социально-историческом материале, который предстает в своем специфическом освещении в рамках каждой национальной традиции художественной культуры Европы.

## *Музыка в освободительной борьбе*

---

**В**еликая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества. Могучий светоч освободительных идей зажегся в России в октябре 1917 года. «Российская революция,— говорил В. И. Ленин,— указала всему миру пути к социализму и показала буржуазии, что близится конец ее торжества»<sup>1</sup>.

Великий Октябрь оказал огромное революционизирующее воздействие на развитие мировой культуры. В частности, оно сказалось и на судьбах музыкального искусства. Сейчас еще не представляется возможным полностью определить объем и круг влияния идей Октября, претворенных в нашей творческой, эстетической и массово-музыкальной практике, на музыку Запада. Но, несомненно, влияние это было и прямым, что, естественно, отчетливее прослеживается на музыкальной культуре социалистических стран, и косвенным, опосредствованным. Ибо сам факт осуществления грандиозных револю-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 30.

ционных преобразований в нашей стране, утверждения и дальнейшего развития лагеря социализма и демократии резко обнажил противоречия эпохи, отграничив положительное, прогрессивное от отрицательного, реакционного. Наиболее чуткие к пульсу времени композиторы в капиталистических странах — кто интенсивнее, кто менее активно отразили в своем творчестве острейшие противоречия бурного, сурового и грозного XX века, особо подчеркнув, высветив то, что находится в непрестанном росте, чему принадлежит будущее. Их творческая и общественная деятельность стала заметным вкладом в развитие передового, демократического движения.

Всеобъемлющее, разностороннее изучение этих процессов — важная, еще не решенная задача советского музыкознания. В рамках небольшой статьи их не охватишь. Постараюсь отметить хотя бы некоторые штрихи той большой панорамы борьбы за мир и демократию в музыке современного Запада, которая может и должна быть создана коллективными усилиями наших музыковедов в содружестве с деятелями зарубежного искусства — непосредственными участниками этого замечательного движения современности.

Итак, не претендуя на связность изложения, напомним отдельные, овеянные романтикой эпизоды борьбы, в которой крепла, мужала воля композиторов в утверждении прогрессивных идей современности. Обзор будет проведен по разным странам капиталистического мира, с соблюдением по возможности хронологической последовательности событий<sup>1</sup>.

После опустошительных бурь наполеоновских войн Европа в течение столетия не знала подобных испытаний. Однако в 1914 году началась первая мировая война. Кажется, мир встал на грань катастрофы. Рушились былые гуманистические идеалы всеобщего братства, прощальную хвалу которым спел Малер в своих симфониях, написанных кровью сердца. Но вместе с тем, ощущалось и пробуждение новых, стихийных сил, взрывающих изнутри старый обветшалый порядок.

<sup>1</sup> По данной теме содержит также немало интересного материала сборник статей «Искусство революцией призванное». М., 1969.



После окончания войны в ряде стран Европы под воздействием Октябрьской революции вспыхивают зарницы революционных брожений. В 1919 году возникают Республики Советов в Венгрии, в Баварии, вскоре бесчеловечно разгромленные реакцией. Дальнейший рост революционного движения в Германии приводит в 1923 году к восстанию под руководством Э. Тельмана в Гамбурге. Ширится оно и в Австрии.

Сколь бы жестоко ни подавлялись восстания, освободительные идеи овладевали народными массами, и прежде всего их боевым авангардом — пролетариатом. Особенно остро протекали классовые бои в послевоенной Германии. Конечно, это отразилось и в музыкальном искусстве.

Когда мы говорим о музыкально-творческой вершине революционной Германии тех лет, то прежде всего вспоминаем имя страстного борца за дело рабочего класса, композитора-коммуниста Ганса Эйслера. Ученик Арнольда Шёнберга, в совершенстве познавший сложную технику композиции своего учителя, Эйслер избрал, однако, собственный, отличный от него путь<sup>1</sup>. Как ни покажется, на первый взгляд, странным, натолкнул его на этот путь самый убежденный и последовательный шёнбергианец — Антон Веберн, который еще в бытность Эйслера в Вене привлек его к работе с пролетарскими хорами<sup>2</sup>. Эта работа неуклонно углублялась, расширялась и все более проникалась боевым духом со времени переезда Эйслера в Берлин осенью 1924 года. Из консервативной по своему

<sup>1</sup> В шёнберговском кругу, еще в годы учения Эйслера, отмечались черты самостоятельности его мышления: он не преклонялся слепо перед учителем, несмотря на глубокое уважение к нему. См.: Arnold Schönberg. *Ausgewählte Briefe*, Mainz, 1959, письма №№ 90, 91, 92; см. также: сб. «Sinn und Form», Berlin, 1965, № 1—2, письмо Эйслера к Шёнбергу.

<sup>2</sup> На протяжении двенадцати лет, с 1922 по 1934 год, Веберн как дирижер был тесно связан с венскими рабочими самостоятельными оркестрами и хорами (в 1934 году они были распущены профашистским австрийским правительством). И когда Эйслер все теснее связывался с коммунистическим движением в Германии, Веберн по-прежнему горячо поддерживал его и, в частности, в 1929 году в концерте продирижировал двумя хоровыми сочинениями Эйслера; одно из них — «Песнь демонстрации» ор. 15 (у нас известно под названием «Улица, пой!») — на призывно революционный текст. См.: сб. «Sinn und Form». Sonderheft Hanns Eisler. Berlin, 1964, письма Веберна к Эйслеру.

складу Вены он попал в самую гущу культурно-политических дискуссий, которые все более накалялись в Германии периода так называемой Веймарской республики<sup>1</sup>.

Здесь среди художественной интеллигенции были значительны лево-радикальные силы. Возглавляли их Бертольт Брехт и Эрих Вайнерт, вскоре в своем творчестве сомкнувшиеся с коммунистическим движением, режиссеры Эрвин Пискатор, Златан Дудов, художники Георг Гросс, Джон Хартфильд и др. В первой половине 20-х годов наиболее представительной была «Ноябрьская группа», в рядах которой находились некоторые художники-экспрессионисты (Э. Толлер, Э. Мюзам и т. д.), а также Иоганнес Бехер. Позднее прогрессивные художники объединились вокруг Марксистской рабочей школы (Marxistische Arbeiterschule, сокращенно MASCH), которой руководила Коммунистическая партия Германии. С 1926 года Эйслер — среди педагогов этой школы. Отныне он на долгие годы связал себя с пролетарским хорovým движением.

«Всеобщий рабочий певческий союз», имевший длительные исторические традиции (он был организован в 1877 году)<sup>2</sup>, сейчас переживал острый кризис. Социал-реформистскому руководству противостояло боевое содружество революционно настроенных хористов. Во главе их стоял Ганс Эйслер вместе с выдающимся певцом, любимцем пролетарских масс Эрнстом Бушем — «поющим сердцем рабочего класса», по крылатому выражению Эйслера<sup>3</sup>.

Помимо хороших выступлений, «Рабочий певческий союз», недолгое время владевший и своим печатным органом, работал в контакте со многими театрализованными труппами (они назывались труппами агитпропа), политическая направленность которых была ярко революционной<sup>4</sup>. Они зародились в недрах рабочей самодеятель-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: И. В. Нестьев. Ганс Эйслер и его песенное творчество. М., Изд-во АН СССР, 1962.

<sup>2</sup> В. И. Ленин посвятил в 1913 году юбилею Певческого союза специальную статью. См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 275—276.

<sup>3</sup> См.: Hanns Eisler. Das singende Herz der Arbeiterklasse. «Berliner Zeitung», 20 Januar 1960, № 18.

<sup>4</sup> См.: Анна Л а ц и с. Революционный театр Германии. М., 1935; Эрвин П и с к а т о р. Политический театр. М., 1934.

ности, но испытали сильное воздействие профессионального искусства. Здесь скрестились многие струи.

Значительна роль театральных исканий Эрвина Пискатора (первая постановка эго театра «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера, 1917 год). Большим событием в культурной жизни Берлина явилось, в 1920 году созданное им при участии самодеятельности, политическое ревю, называвшееся «Вопреки всему этому!». Сказалось и влияние театра Вс. Мейерхольда (гастролировал в Германии в 1928 и 1930 годы). Наконец, прямым прообразом для немецких агитпроптрупп послужили театрализованные эстрадные выступления ансамблей «живых газет», как они тогда именовались в Советском Союзе. Один из таких ансамблей — московская «Синяя блуза» — посетил Берлин в 1927 году. Успех в пролетарской среде был велик. И уже к весне 1928 года по всей Германии насчитывалось шестьдесят пять агитпроптрупп, годом позже — более ста восьмидесяти.

С 1927 года Эйслер стал руководителем одной из лучших агитпроптрупп — «Красный рупор» (режиссер Максим Валентин). Среди других подобных политических ревю-обзоров выделялись: «Левые колонны», «Красные ракеты», «Красный Веддинг». Тексты для песен обычно писали Э. Вайнерт, Ф. Вольф, Л. Фюрнберг, Г. Вангенхейм; музыку — преимущественно Эйслер, а пел Буш<sup>1</sup>.

Репертуар разнообразен. Это — эстрадные песенки, в которых бытовые интонации и ритмы модного джаза сатирически преломлялись в соответствии со злободневным текстом. Это и политические баллады, часто насыщавшиеся гневным пафосом. Это, наконец, боевые песни (Kampflieder), приобретшие повсеместную известность: таковы «Коминтерн» (сл. Ф. Янке и М. Валентина)<sup>2</sup>, «Песня солидарности» (сл. Б. Брехта), «Тревожный марш» (сл. Э. Вайнерта; была известна у нас под названием «Начеку»), «Красный Веддинг» (сл. Э. Вайнерта)<sup>3</sup>, «Песня единого фронта». Боевые песни — лучшее, что создано Эйслером на гребне подъема коммунистического

<sup>1</sup> См. сб. «Lieder der Agitproptruppen von 1945». Leipzig, 1959 (в серии «Das Lied — im Kampf geboren!», Heft 2).

<sup>2</sup> Песня создана в 1929 году для инсценировки «10 лет Коминтерна», разыгранной на одной из площадей Берлина агитпроптруппой.

<sup>3</sup> Веддинг — пролетарский район Берлина; песня создана в связи с расстрелом рабочей демонстрации в мае 1929 года.

движения в Германии 20— начала 30-х годов. Более того: это вершина зарубежной революционной песенности тех лет.

Творческая, общественная деятельность Эйслера и его соратников — блистательная глава истории зарубежной музыки в борьбе за мир и демократию. Влияние немецкой пролетарской боевой песни, которая была создана на скрещении славных традиций русской революционной песни с новыми современными бытовыми ритмоинтонациями, оказалось значительным. Заметно отразилась в некоторых западных странах и отчетливая политическая направленность германского рабочего хорового движения. Примером можно избрать Чехословакию второй половины 20-х и 30-х годов<sup>1</sup>.

Как и в Германии (возможно, не без ее влияния), здесь сильны среди художественной интеллигенции леворадикальные настроения. Они сказывались на работе и театров (ср. с политическим театром Брехта или Пискатора), и ревю-обозрений. С их подмостков проникали в массы освободительные и антифашистские песни. Сначала выдвинулся так называемый «Освобожденный театр», душой и музыкальным вдохновителем которого был Ярослав Ежек, а затем — известный театр «Дивadlo-34» или сокращенно — «Д-34» (то есть театр, организованный в 1934 году). Во главе его стоял Эмиль Франтишек Буриан — актер, режиссер, писатель, художник и — не в последнюю очередь — музыкант<sup>2</sup>. Член Коммунистической партии с 1923 года, Буриан все, что делал — быть может, не всегда последовательно, но с щедростью истинного таланта, — пронизывал прогрессивными идеями. Он писал, в частности, приобретшие популярность массовые песни на слова выдающегося чешского поэта Витезслава Незвала, по духу близкого Маяковскому.

<sup>1</sup> Подробнее см.: Jaroslav J i r á n e k. Die tschehische Musik in den 20-er und 30-er Jahren. Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, 1962, Heft 3—4; см. также: Л. П о л я к о в а. Певец рабочего класса. «Советская музыка», 1968, № 5, стр. 95—98.

<sup>2</sup> Буриан — автор шести опер, пяти балетов, шести квартетов, многих вокальных, в том числе хоровых, сочинений и т. д. Как режиссера, его называли чешским Мейерхольдом. К сожалению, столь богатая и разносторонняя деятельность Буриана исчерпывающе еще не исследована и по справедливости не оценена.

К началу 30-х годов относится также организация Чехословацкого Союза рабочих самодеятельных театров. Музыкантами, которые связали свою творческую судьбу с этим Союзом, принимавшим деятельное участие в культурно-политической борьбе против фашизма, явились композиторы Эрвин Шульхоф, Вит Неедлы и Йозеф Станислав.

Шульхоф (погиб в фашистском концентрационном лагере в 1942 году) привлек к себе внимание как композитор и пианист еще в 20-х годах на концертах Интернационального общества современной музыки. Благодаря дружеским связям с Эйслером и Брехтом, его деятельность все более проникалась революционными мотивами. Так, в 1932 году он написал на отрывки неизмененного текста «Манифеста Коммунистической партии» кантату для сопрано, альты, баса, хора и духового оркестра<sup>1</sup>; его Шестая симфония (Симфония свободы) заканчивается массовой песней и т. д. Шульхофа по праву считают одним из зачинателей современной чешской революционно-пролетарской песенности. С еще большим основанием сказанное относится к композитору и дирижеру Виту Неедлому<sup>2</sup>. Среди многих его массовых песен выделяются: «Марш пролетарского единого фронта», «Миллионная армия бедняков», «Долой тиранов и предателей!» и т. п. Неедлы является также автором оперы «Ткачи»<sup>3</sup>, трех симфоний (последняя посвящена испанским защитникам демократии) и других сочинений. И, наконец, полностью отдал себя рабочему движению Йозеф Станислав — активный участник строительства музыкальной культуры демократической Чехословакии<sup>4</sup>.

В 1930 году на республиканской конференции Союза рабочей самодеятельности, где присутствовали многие иностранные гости, было высказано пожелание о создании подобной организации в международном масштабе. В следующем, 1931, году в Москве были заложены ее ос-

<sup>1</sup> Полностью исполнена в Праге лишь в 1962 году.

<sup>2</sup> Вит Неедлы — сын известного чешского ученого, академика Зденека Неедлого — погиб в 1945 году на фронте в Великую Отечественную войну. Я. Йиранек посвятил ему обстоятельную монографию (Прага, 1959, на чешском языке).

<sup>3</sup> Премьера состоялась в Праге в 1962 году.

<sup>4</sup> Среди многих его хоровых сочинений 30-х годов отмечу кантату «Песнь о Гренаде» на текст М. Светлова (1936).

новы. Она получила наименование «Международное общество революционных театров» (сокращенно МОРТ). Во главе Общества встал Эрвин Пискатор, проявивший большую инициативу по сплочению театральных деятелей в идеологической борьбе против фашизма, налаживший контакты с рядом европейских стран, со многими режиссерами и писателями (в их числе Гордон Крэг и Анри Барбюс, Эмиль Буриан и Бертольт Брехт). Под эгидой МОРТа в 1933 году в Москве была проведена Международная олимпиада рабочих театров. Примерно тогда же при Обществе было создано Международное музыкальное бюро (сокращенно — ММБ); его председатель — венгерский композитор Франц (Ференц) Сабо, позднее директор Музыкальной академии в Будапеште<sup>1</sup>.

ММБ являлось своего рода ферментом в огромного значения антифашистском движении, которое ознаменовалось новыми художественными достижениями в зарубежной музыке. Сюда, в Москву, отовсюду стекались революционно-песенные издания, а также рукописные нотные материалы, здесь они получали апробацию и дальнейшее распространение.

Песни о Сацко и Ванцетти, безвинно преданных смерти на электрическом стуле в США, песни, гневно требовавшие освобождения Тельмана, песни, посвященные Георгию Димитрову, революционные песни американских композиторов Аарона Копленда, Эли Сигмейстера, Якова Шейфера<sup>2</sup>, французских — Артура Онеггера, Шарля Кёклена, венгерских — Поля Арма и многих, многих других. Все это обогащало опыт работы ММБ.

А в 1935 году, с 8 по 10 июня на границе с нацистской Германией, во французском городе Страсбурге состоялась Первая международная олимпиада рабочего музыкального движения, где среди выступлений представителей разных стран особым успехом был отмечен концерт английского рабочего хора, руководимого ветераном этого движения композитором Аланом Бушем.

<sup>1</sup> Деятельное участие в работе Бюро принимал Г. М. Шнеерсон; автор этих строк был представителем ММБ в Ленинграде.

<sup>2</sup> Я. Шейфер — по профессии столяр, композитор-самоучка, — руководитель еврейского рабочего хорового движения в США (первый хор организовал в 1914 году); руководителем аналогичных армянских хоров был Лан Адамян.

Вскоре, 15—16 июня того же года в местечке Либерец близ города Рейхенбах — на другой границе с нацистской Германией — был проведен Первый фестиваль немецко-чешского рабочего движения. И если в Страсбурге бурные овации сопутствовали песне «Свободу Тельману!» одного из крупнейших композиторов Франции старшего поколения Шарля Кёклена, то здесь, в Либереце, триумф сопровождал исполнение массовой песни чешского представителя того же поколения — Отокара Йеремиаша.

Проведение Олимпиады в Страсбурге явилось своего рода демонстрацией сплоченности пролетарских рядов в ответ на неудавшийся фашистский путч во Франции.

6 февраля 1934 года была совершена в Париже попытка осуществить государственный переворот. 12 февраля, по инициативе коммунистов, была объявлена всеобщая забастовка: бастовало четыре с половиной миллиона. В июле сплотился Народный фронт, одержавший весной 1936 года внушительную победу на выборах в парламент. Эти события всколыхнули общественность Франции. В защиту демократии выступили Ромен Роллан, композиторы Шарль Кёклен и Альбер Руссель, ставшие во главе Народной музыкальной федерации<sup>1</sup>. Активно обратились к массам в своем творчестве Артур Онеггер, Дариус Мийо, Луи Дюрей: они пишут песни, хоры. Старые революционно-национальные традиции пленерной музыки вновь ожили в спектакле под открытым небом по пьесе Романа Роллана «14 июля» с музыкой Ибера, Лазарюса, Мийо, Онеггера, Орика, Русселя, и в спектакле «Свобода», показанном в дни парижской Всемирной выставки 1937 года (авторы музыки — Деланнуа, Ибер, Мийо, Онеггер, Тайефер). Все это несомненные показатели ширящегося антифашистского движения.

Однако, если глубже заглянуть в эволюцию французского музыкального творчества середины 30-х годов, то можно подметить и другие проявления общественного подъема в отстаивании общедемократических идеалов. Именно под этим знаком возникает творческое объедине-

<sup>1</sup> Под прямым воздействием деятельности французской Народной музыкальной федерации, английский композитор Алан Буш создает в Лондоне в 1936 году Рабочую музыкальную ассоциацию, которая объединяет самодеятельные хоры, оркестры, издает специальный репертуар массовых песен, нередко злободневного политического содержания. (С 1941 года Буш — председатель этой Ассоциации.)

ние, назвавшее себя «Молодая Франция». Один из его участников, Даниель Лесюр, рассказывал: «Это началось в 1935 году. Композитор-самоучка Ив Бодрие первым заговорил о назначении современного искусства — вновь вернуться к гуманизму, создавать музыку, обращенную к человеческой душе»<sup>1</sup>. Такая идеологическая платформа, — правда, несколько туманная, — объединила наиболее видных французских композиторов наших дней — Оливье Мессиаана и Андре Жоливе.

Но не следует ли также, исходя из перспективы тех бурных лет, попытаться объяснить отказ от прежних урбанистических увлечений представителей «Шестерки» и одновременно пробуждение у них более пристального внимания к народной музыке Франции, что отразилось и на «Провансальской сюите» Мийо, на обработках народных песен Онеггера или на народного склада хорах Пуленка. И не потому ли как раз в это время общественного подъема Онеггер обращается к героическим событиям и легендарным личностям прошлого — то из истории Франции в оратории «Жанна д'Арк на костре», этом замечательном гуманистическом сочинении, проникнутом и драматичным лиризмом, и гневным обличением мира лжи и насилия, — а то из истории Швейцарии в оратории «Николя де Флю», где воспет народный герой XV века, усмиривший раздор кантонов, призвавший их к согласию и объединению. В обращении к подобным сюжетам, в их трактовке запечатлены и тревога композитора перед лицом грядущих социальных катастроф и его глубокая вера в демократические, народные истоки культуры.

С тех же позиций станет понятным, если, например, вновь обратиться к Германии, и тот перелом, который резко обозначился в творчестве виднейшего представителя современной немецкой музыки — Пауля Хиндемита. Опера «Матис-художник» — последнее крупное произведение, созданное композитором на родине до того, как он покинул ее в 1934 году, — обозначает эту веху. Отныне

<sup>1</sup> «Эстетика «Молодой Франции», — добавляет французский музыковед Р. Гофман, — заключалась в поисках нового гуманизма, в пробуждении интереса к душевному миру человека и в возрождении национальной традиции; они считали себя продолжателями «Молодой Франции» Берлиоза, Гюго, Делакруа». «Советская музыка», 1963, № 1, стр. 126.



Хиндемита настойчиво влекут к себе темы глубокочеловечного содержания, все более стремится он познать национальные основы творчества. Одновременно, говоря о Германии 30-х годов, нужно иметь в виду, что политически активная творческая деятельность Ганса Эйслера не ослабевала в это время, на что попутно будет указано далее в связи с гражданской войной в Испании. Теперь же хочу назвать такие этапные в творческой биографии Эйслера произведения (оба писались в 1937 году), как «Кантата на смерть Ленина» и монументальная, в одиннадцати частях «Немецкая симфония» для трех солистов, двух чтецов, хора и оркестра (окончательная редакция — 1955 год).

И еще один замечательный пример: «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936) Белы Бартока; она являет собой гениальное, в художественных образах воплощенное предвидение жестоких испытаний, которые вскоре обрушатся на человечество<sup>1</sup>. Весь предшествующий ход развития этого выдающегося музыканта вел его к предельно чуткому постижению кричащих, острейших противоречий современности. Художник-демократ, влюбленный в народное искусство, которое для него высший эталон совершенства, Барток пылливо стремился найти новые художественные средства отображения современности. Его творческие искания бывали сложными, иногда уводили от избранного пути, но все, что создано композитором, им выстрадано, на всем — печать поразительно отзывчивой и этически чистой личности.

Чтобы понять, насколько тяжело переживал Барток реальность фашистской угрозы, нависшей над Европой, как он мучительно метался в поисках выхода из создавшейся, глубоко ранившей его обстановки, приведу подборку высказываний из писем<sup>2</sup>. «...Моя ненависть к Италии<sup>3</sup> достигла столь небывалых размеров, что я просто

<sup>1</sup> Своего рода аналог этому сочинению Бартока — Концерт для двух струнных оркестров, рояля и литавр чешского композитора Богуслава Мартину (1938). Предчувствием грядущих катастроф овеяна и «Пляска мертвых» для чтицы, солистов, хора и оркестра Онегера (также 1938).

<sup>2</sup> Отрывки приводятся из книги: Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Corvina, Budapest, 1960; в скобках указывается порядковый номер письма по этому изданию и дата написания.

<sup>3</sup> Напоминаю, что речь идет о фашистской Италии Муссолини.

не могу себе представить возможность посещения этой страны... Я не могу постоянно находиться в состоянии раздражения от итальянской агрессивности. Правда, говорят, что и Австрия перенасыщена нацистским ядом, но, быть может, там не показывают это так нарочито» (№ 148, 24 мая 1937). «Да, мы пережили ужасное время — те дни, когда было совершено предательское нападение на Австрию. Писать об этой катастрофе, думается мне, ни к чему... Хотел бы лишь добавить то, что, по крайней мере для нас, самое ужасное. Это — непосредственная угроза для Венгрии поддаться системе бандитов и убийц. Вопрос только в том, когда, как? Не могу представить себе, как я смогу в такой стране жить, или, что для меня равнозначно, как смогу дальше работать?» (№ 153, 13 апреля 1938). Гневом и презрением полны строки письма Бартока, осуждающие мюнхенский сговор Чемберлена с Гитлером (№ 156, 9 октября 1938). И глубоко скорбит он, узнав о поражении Республиканской армии в Испании<sup>1</sup>. Как и другие прогрессивные художники того времени, с особой болью он воспринял трагедию испанского народа...

Эта трагедия с очевидной ясностью обнажила коварную, звериную сущность нацизма. Мятеж фашистских генералов против республиканской Испании знаменовал собой прелюдию ко второй мировой войне, где дальнейшими событиями явились аншлюс (то есть насильственное присоединение) Австрии, экспансия Чехословакии, вероломное нападение на Польшу. Так послевоенные 30-е годы неожиданно обернулись предвоенными.

17 июля 1936 года группа испанских генералов, сумевшая повести за собой значительную часть армии, восстала против законного правительства республики. Вспыхнула гражданская война. Начался один из самых трагических и вместе с тем героических периодов в истории Испании. То был первый в истории Европы XX века пример вооруженной борьбы против фашизма. Борьба эта сплотила силы народа и привлекла на его сторону крупных деятелей культуры тогдашней Европы (среди них: писатели Матэ Залка — генерал Лукач, Эрнест Хемин-

<sup>1</sup> Как свидетельствует очевидец, Барток воскликнул: «Почему коммунисты других стран не пошлют им помощь, — самолетами или любым другим путем?..» См.: Lajos Lesznai. Béla Bartók. Leipzig, 1961, S. 169.

гуэй, Людвиг Ренн). В отрядах интернациональных бригад бок о бок сражались антифашисты пятидесяти двух стран. Особенно славилась Двенадцатая интернациональная бригада, которой командовал генерал Лукач<sup>1</sup>.

Песня вдохновляла бойцов и в осажденном Мадриде, и на полях Гвадалахары, и под Торуэлем. Многоязычный хор пел о международной солидарности, о реющем знамени свободы, о том, как неуклонно мужает державный шаг революции. И не случайно именно там, на полях сражений, обрела свою вторую жизнь написанная еще в 1926 году «Песня о Гренаде» Михаила Светлова. Как современно и своевременно в этом замечательном поэтическом манифесте интернационализма зазвучала исповедь молодого украинского парня:

Я хату покинул,  
Пошел воевать,  
Чтоб землю в Гренаде  
Крестьянам отдать.  
Прощайте, родные,  
Прощайте, семья,  
Гренада, Гренада,  
Гренада моя!

С актуальными, обновленными текстами зажили на испанском языке новой жизнью и испытанные в баррикадных боях напевы старых русских революционных песен — «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали», «Смело, друзья, не теряйте». А наряду с ними и «Партизанская», и песни И. Дунаевского, «Песня о встречном» Д. Шостаковича, «Конармейская» братьев Покрасс, «Все выше» Ю. Хайта, «Песня о Чапаеве» В. Соловьева-Седого, «Враг не пройдет» В. Кочетова<sup>2</sup> и т. д. Их пел в Испании Поль Робсон, пропагандировал Эрнст Буш, который с осени 1937 года до трагического конца гражданской вой-

<sup>1</sup> См.: Алексей Эйзен. Двенадцатая, интернациональная. «Новый мир», 1968, № 6. Одиннадцатой интернациональной бригадой командовал генерал Клебер, затем Л. Ренн. См.: Ludwig Renn. Im Spanischen Krieg (Gesammelte Werke, Bd. 6), Aufbau-Verlag, 1968, а также книгу: А. И. Родимцев. Под небом Испании. М., 1968.

<sup>2</sup> Примечательна судьба последней песни: на ее мелодию Эрих Вайнерт написал новый текст, посвященный Одиннадцатой дивизии, где было много немцев-антифашистов; Буш спел обновленную песню перед бойцами, она им полюбилась и с музыкой Кочетова и текстом Вайнерта стала гимном этой дивизии.

ны находился на передовой линии огня. Был в Испании и его друг Эйслер, во фронтовой обстановке написавший зажигательный «Марш Пятого полка» на испанский текст Эррера Петере<sup>1</sup>.

Сохранилась небольшая книжка в красном коленкором переплете, озаглавленная «Военные песни интернациональных бригад»<sup>2</sup>. Она издана в июне 1938 года в Барселоне, тщательно, с любовью оформлена, украшена портретами писателей — Максима Горького, Романа Роллана, Владимира Маяковского; крупнейших деятелей международного коммунистического движения — Эрнста Тельмана, Георгия Димитрова, Долорес Ибаррури; героев, павших на поле брани за свободную Испанию, — генерала Лукача (венгра по национальности), члена ЦК германской Компартии Ганса Баймлера, английского журналиста Ральфа Фокса и других.

Сто тридцать две странички книжки содержат восемьдесят семь песен с текстами на многих европейских и, частично, азиатских языках. Песни разнообразны: героические марши сменяются революционными гимнами, боевые походные — лирическими или шуточно-сатирическими. Но при различии сюжетов, напевов, наречий отчетливо проступает центральная тема сборника — тема братского единения в борьбе против фашизма и реакции. За год до того в Мадриде, изнуренном голодом и войной, вышло первое издание — в его выпуске принимал участие Михаил Кольцов. Вслед за тем сборник выдержал еще пять изданий. С каждым новым, количество песен увеличивалось, дорабатывались переводы, прибавлялись новые тексты.

Неутомимый Эрнст Буш принял участие в составлении этого превосходного сборника. Здесь помещены и старые испанские революционные мелодии, начиная с известного гимна Риего<sup>3</sup>, и новые — «Стальные колон-

<sup>1</sup> Легендарный Пятый полк, организованный Компартией, с осени 1936 года возглавил оборону Мадрида; во главе полка стоял Энрике Листер.

<sup>2</sup> *Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*. Barcelona, 1938.

<sup>3</sup> Риего-и-Нуньес — легендарный герой повстанческой армии герильеров, боровшихся против наполеоновских войск. После его гибели вскоре же, в 1823 году, была сложена песня на слова Э. Мигеля с музыкой Ф. Гуэрта. Эта песня с 1931 года стала официальным гимном Испанской республики.

ны» Карлоса Паласио, «Мы идем!» мадридского рабочего-самоучки Мануэля Рамоса, молодежный гимн «Будь готов!» Родольфа Альфтера и т. д.<sup>1</sup> Далее разворачивается своеобразный музыкальный интернационал: «Марсельеза» и «Карманьола» сменяются старым гимном гарибальдийцев; произведения мастера боевой политической песни Ганса Эйслера чередуются с народными гимнами о красном знамени — символе свободы, созданными в Италии, Англии, Польше; японская песня рабочей солидарности напечатана рядом с китайским «Прощанием партизана», после чего следуют боевые напевы Единого Народного фронта Германии, Франции, Бельгии, Дании, США, Мексики, а под конец в изобилии даны советские массовые песни.

В сборнике представлено также творчество бойцов, сражавшихся в рядах интернациональных бригад, где воспеваются смелые подвиги колонны имени Тельмана, батальона, названного именем Эдгара Андре — в память о замученном фашистами вожде гамбургского пролетариата, итальянской антифашистской бригады имени Гарибальди, немецкого батальона, носившего славное имя Чапаева, польского батальона имени парижского коммунара Домбровского и т. д. На последних страницах, еще раз подчеркивая идею международной пролетарской солидарности, так ярко выраженную в любой строчке текста, в любой нотной строке этой содержательной книжки, приведена мелодия «Интернационала» и перевод его текста на четырнадцать языков.

Сборник был издан в трудных условиях, когда республиканская армия под натиском превосходящих сил врага, обагрив кровью своей каждую пядь родной земли, начала отступление. А в марте 1939 года, после тридцати двух месяцев героической борьбы, революционные бойцы вынуждены были покинуть Испанию...

Прошло еще полгода — и разразилась вторая мировая война. Чудовищно жестокие, неисчислимы бедствия обрушились на человечество. Но старая пословица оказалась неверной: когда гремели залпы орудий, музы не молчали! Даже в страшных условиях фашистских тюремных казематов и концлагерей освободительная песня не

<sup>1</sup> Лучшие из этих песен были опубликованы Музгизом в 1938 году в сборнике, озаглавленном «Pasaremos».

сникла. Она звучала подпольно, таясь,— но звучала повсеместно, укрепляя веру в справедливость правого дела, вселяя надежду на лучшее будущее. Приведу только один пример — знаменитую «Песню болотных солдат», созданную еще летом 1933 года, в первый же год нацистского террора, в немецком концлагере Бергмоор близ голландской границы. В обработке Эйслера, в исполнении Буша эта песня облетела весь мир<sup>1</sup>. А сколько таких выразительнейших поэтически-музыкальных творений было создано мужественными узниками Освенцима, Заксенхаузена, Бухенвальда, Маутхаузена и многих других лагерей физической пытки, морального унижения и смерти..

Передо мной превосходно составленная и оформленная, волнующая по содержанию звучащая дискографическая антология *Il Canzoniere Internazionale dei Ribelli*<sup>2</sup>. Ее составители — итальянский композитор Серджио Либеровичи — страстный собиратель антифашистских песен и Ламберто Треццини<sup>3</sup>. В граммофонной записи, частично в бесхитростном исполнении бывших узников концлагерей предстают перед слушателями песни немецкие, итальянские, испанские, английские, арабские, негритянские, еврейские, цыганские и т. д. В целом же это — потрясающий человеческий документ. Звучат и боевые песни партизан. Запись произведена 7—8 апреля 1965 года в Бонне на концерте-встрече бойцов-антифашистов.

Подобные песни опубликованы в разных странах, в частности, в Германии, Италии, Франции, Польше<sup>4</sup>. Немало изданий посвящено и песням партизан, по-французски маки. Они, например, полно представлены в Антологии поэзии итальянского Сопротивления (составители Филиппо Акротта и Валерио Вольпини, 1957), где встре-

<sup>1</sup> Автор текста Вольфганг Лангхоф, напева — Руди Гогюль; мелодия песни приобрела популярность в редакции Эйслера. См.: Hanns Eisler. Reden und Aufsätze. Leipzig, 1960, S. 57—60.

<sup>2</sup> Интернациональный песенник повстанцев (выпущен в Милане в 1966 году).

<sup>3</sup> Либеровичи принимал участие и в издании антифашистских нотных сборников. Особый интерес представляет собрание песен нового Сопротивления во франкистской Испании за 1939—1961 годы: *Canti della Resistenza Spagnole*, Einaudi, Torino, 1962.

<sup>4</sup> Привожу названия некоторых сборников: *Lieder aus den faschistischen Konzlagern*. Leipzig, 1962; *Les chants des prisons et des Champs*, ed. Le Patriote Résistant; *Polskie piesni obozowe 1939—1945*. Katowice, 1966.

чаем имена крупнейших поэтов современной Италии: Унгаретти, Монтале, Квазимодо<sup>1</sup>. Однако, к сожалению, такие публикации еще не сведены воедино, не составлен еще их многотомный интернациональный свод, где был бы обобщен весь обширный песенный опыт европейского Сопротивления.

Это могучее движение охватывало на Западе широчайшие слои населения, проявлялось в различных формах, приобретало разнообразные оттенки. Вот несколько примеров из области профессиональной музыки.

С одной стороны, в нем деятельно участвовали пламенные антифашисты Эйслер и Буш. А с другой, его успеху по-своему содействовал, например, Франсис Пуленк. Он не выступал активно против нацистов, но постановка в 1942 году его балета «Примерные звери» (по басням Лафонтена) на сцене театра Гранд-Опера продемонстрировала перед оккупантами стойкость, непримиримость, бодрость духа французов<sup>2</sup>. В следующем году еще более пробудила патриотические чувства парижская премьера «Антигоны» Онеггера (либретто Кокто по Софоклу; впервые опера была показана в 1927 году в Брюсселе и с тех пор во Франции не ставилась). Или еще пример: дирижер Игорь Маркевич, в общем далекий от политики, во время войны случайно оказавшийся в Италии, выполнял с опасностью для жизни ответственные поручения партизан<sup>3</sup>. В той же Италии, изнывавшей под гнетом диктаторского режима Муссолини, композитор Луиджи Даллапиккола в 1938 году написал кантату «Песни узников» — своего рода триптих на тексты посланий Марии Стюарт, Боэция, Саванароллы; Даллапиккола работал с начала 40-х годов и над оперой «Узник», в которой сильно выражен протест против власти насилия, лжи и коварства<sup>4</sup>. И разве не духом Сопротивления рождены

<sup>1</sup> См. также богато иллюстрированный сборник, в конце которого приведены нотные записи напевов: *Canti della Resistanza Italiana*. Milano, 1960. Французскую поэзию периода Сопротивления содержит в русском переводе сб.: «Я пишу твое имя, Свобода» (М., 1968).

<sup>2</sup> См. свидетельство Р. Гофмана. «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 134.

<sup>3</sup> См. И. Маркевич. Органный пункт. В сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 5. М., 1970, стр. 89—90.

<sup>4</sup> В сюжете оперы преломлены мотивы одной новеллы Вийе де Лиль-Адана и повести об Уленшпигеле Шарля де Костера.

написанные в годы войны Вторая симфония Онеггера, с ее ликующим трубным гласом в финале, предрекающим победу; исполненная гневной скорбью симфоническая поэма Мартину «Памяти Лидеце»; проникнутая верой в свободу личности кантата Пуленка «Лик человеческий» на тексты поэта-коммуниста Поля Элюара? Кстати, партитура этой кантаты была нелегально переправлена в Англию и «Лик человеческий» в январе 1945 года прозвучал по радио из Лондона!

Еще один разительный пример: Арнольд Шёнберг в 1942 году закончил «Оду к Наполеону Бонапарте» на текст Байрона для чтеца, струнного оркестра и рояля. Сто двадцать восемь лет назад мятежный, свободолюбивый английский поэт написал стихотворный памфлет, в котором обличал цесаризм Бонапарта. А теперь Шёнберг, до сих пор чуравшийся политики, обратился к забытому тексту, который воспринимается так, будто он прямо обращен к новому диктатору Гитлеру! Спустя несколько лет Шёнберг пишет кантату — для чтеца, хора и оркестра «Уцелевший из Варшавы», как живое свидетельство узника гетто. На премьере, состоявшейся в феврале 1948 года в университете Нью-Мехико, кантата была исполнена дважды (ее длительность около 10 минут); полуторатысячная аудитория сопровождала исполнение бурной овацией — факт небывалый в концертной практике Шёнберга<sup>1</sup>. Причем, показательно, что и средства выразительности, по сравнению с другими сочинениями Шёнберга, здесь применены более простые, броские, выпуклые<sup>2</sup>.

Обратимся, наконец, к другому, также, казалось бы, аполитичному художнику современности — к Игорю Стравинскому. В самый канун окончания войны он пишет Симфонию в трех движениях, в которой, по словам композитора, «каждый эпизод Симфонии связан в моем воображении с конкретными впечатлениями о войне»,

<sup>1</sup> См.: Н. Н. Stuckenschmidt. Arnold Schönberg. Atlantis-Verlag, 1957, S. 147.

<sup>2</sup> Так, Ода заканчивается ми-бемоль-мажорным трезвучием; в музыке «Уцелевшего из Варшавы» также есть элементы тоникальности из-за введения под конец мелодии старинного иудейского гимна; доступности выражения способствует и свободная декламация чтеца, которая лишь ритмически, но не интонационно предуказана, как это было, например, в «Лунном Пьеро».



а финал свидетельствует «о моей неопишуемой радости по поводу триумфа союзников»<sup>1</sup>.

Все это, конечно, очень разные художественные явления — и по идейной сути, и по образной системе мышления, и по средствам выражения. Некоторые композиторы не идут дальше воплощения абстрактно-гуманистических идей. Далеко не во всех произведениях проявились отчетливые и активные позиции их авторов, не все они обращены к массовой демократической аудитории. И, естественно, нам ближе те из них, которые, если воспользоваться поэтичной метафорой Поля Элюара, открывают путь «от горизонта одного к горизонту всех». Но не нужно игнорировать и тот факт, что рождены они именно духом Сопротивления, — если говорить об этом в самых общих чертах.

Другое дело — что воспринял художник от всемирно-исторической борьбы против фашизма, как преломились в его мировосприятии реальные жизненные события, что он в них сумел образно выявить, каков его гражданственный и художественный идеал. Выяснить это — задача дальнейших исследований, основанных на изучении большого фактического материала, на широких, непредвзятых, чутких сравнениях многого и разного в столь сложной и остро противоречивой художественной практике современного Запада<sup>2</sup>.

Пока же ограничусь перечислением еще некоторых произведений зарубежных авторов, которые можно рассматривать как непосредственные отклики на годы войны. Во Франции это, помимо названных сочинений, опера «Боливар» — о легендарном герое освободительного движения в латино-американских странах — Дариуса Мийо, его же кантата «Огненный замок» на текст Жана Кассу — об узниках, сожженных в печах фашистских концлагерей, «Песни освобожденной Франции» Жоржа Орика на тексты Луи Арагона и т. д. В тот же ряд можно включить «Пять песен борцов Сопротивления» Витольда Лютославского и оркестровую Симфонию-реквием Бенджамина Бриттена, и Реквием, посвященный «тем, кого любим», Пауля Хиндемита.

<sup>1</sup> Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, стр. 203—204.

<sup>2</sup> См.: одну из первых интересных попыток в этом направлении: Б. М. Ярустовский. Симфонии о войне и мире. М., 1966.

Вторая мировая война провела страшную борозду в истории человечества, в сознании людей. Вот почему тема эта неисчерпаема для искусства — тем более сейчас, когда все еще льется кровь на полях сражений, когда еще гибнут на земле безвинные люди. «К будущему <...> обращено все, что думает, волнуется, обуреваемо тревогой за мир, за человека, — писал известный советский востоковед академик Н. И. Конрад, — все это, — в каком бы облике оно ни выступало, — все это современно и подлежит изучению»<sup>1</sup>. Тревогой за судьбы мира охвачена и музыка, написанная в последние годы прогрессивными композиторами Запада. Таков, например, грандиозный по размаху и масштабам «Военный реквием» Бриттена: здесь старинные формы заупокойной мессы обновлены благодаря вторжению иных музыкальных разделов, где речь идет о губительных последствиях воинствующего милитаризма.

Политической актуальностью отмечена деятельность итальянского композитора-коммуниста Луиджи Ноно. Его творческий метод, правда, вызывает острые дискуссии, его подход к воплощению поэтических текстов, к использованию выразительных средств можно оспорить. Тем не менее необходимо отметить кантату «Прерванная песнь» на предсмертные тексты писем узников нацизма или другую, созданную в 1966 году кантату — «Ибо молод лес и полон жизни», обличающую американскую агрессию во Вьетнаме. И если в 40-х и отчасти 50-х годах стимулом к созданию многих музыкальных произведений на Западе служило движение Сопротивления (и воспоминание о нем), то сейчас, в наши дни, таким стимулом является мощное движение современности за мир и демократию во всем мире. В него вовлекаются многие представители зарубежной музыкальной культуры, несмотря на различия их общественных и эстетических идеалов. Поэтому именно за последние годы так остро встал вопрос о «социальной ангажированности» художника, — если воспользоваться столь модным сейчас на Западе выражением. Это определение означает: художник не может вознестись над политическими схватками, более того — он должен принять посильное участие в борьбе про-

<sup>1</sup> Диалог историков. Письмо Н. И. Конрада. «Новый мир», 1967, № 7, стр. 182.

тив реакционных сил буржуазного общества. Само собой разумеется, что формы проявления такой «ангажированности» могут быть различными.

В качестве примера обратимся к одному из самых талантливых современных композиторов ФРГ — к Хансу Вернеру Хенце (род. в 1926 году); к тому времени, когда писалась эта статья, он уже являлся автором пяти опер, десяти балетов, шести симфоний и других сочинений. Как известно, в знак протеста против реакционной политики правящих кругов ФРГ, с 1953 года он живет в Италии. Но что мало известно: Хенце щедро финансирует прогрессивное студенчество, отстаивающее свои права на его родине. Отсюда понятным становится тот шумный скандал, которым сопровождалась в Гамбурге в конце 1968 года премьера оратории Хенце «Плот «Медузы», где события некогда отразившиеся в картине французского художника-романтика Жерико, приобрели совершенно новую трактовку, обличающую капиталистическую действительность. По предписанию автора, дирижерский пульт был задрапирован красным полотнищем. Студенты пришли на исполнение оратории боевыми рядами. Полиция сорвала премьеру оратории Хенце «Плот «Медузы», где события, штрих в биографии Хенце: в 1968 году вместе с крупнейшим композитором ГДР Паулем Дессау, он вышел в знак протеста из состава членов Академии искусств ФРГ, так как она отказалась принять в свои ряды певца свободной Греции, гонимого у себя на родине, — композитора Микиса Теодоракиса<sup>1</sup>.

Приведенные факты приобретают еще большее значение в свете недавнего признания Хенце: «Я переделал свою жизнь. Некоторые события, происшедшие за последние годы в мире, вернее, мое восприятие этих событий изменили мое сознание и избавили меня от творческого одиночества. Я жил в довольно печальной изоляции. Я был музыкантом, который сочинял, который имел некоторый успех, но моя социальная функция оставалась неопределенной. В наше время уже недостаточно быть просто художником, нужно активно вторгаться в жизнь»<sup>2</sup>. Примерно о том же говорит один из деятелей «музыкального авангарда», до того чуравшийся политики итальян-

<sup>1</sup> См.: «Musik und Gesellschaft», 1968, № 7, S. 500.

<sup>2</sup> См.: «Советская музыка», 1970, № 1, стр. 116.

нец Лучано Берно: «Мы все понимаем, что музыка не может снизить стоимость продуктов питания, не способна прекращать или начинать войны, не может уничтожать трущобы или социальную несправедливость. Однако никогда ранее композиторы, обладающие чувством ответственности за свое искусство, не ощущали столь остро необходимости тесной связи своей работы с событиями, происходящими в мире»<sup>1</sup>.

А теперь обратимся к другой сфере — к массовой музыкальной культуре. Надо ли напоминать, сколь могучим общественным фактором является песня — это не ржавеющее оружие в освободительной борьбе? Объединяя в едином порыве мысли, волю и чувства масс, песня звучит повсеместно — и во время антифашистских выступлений, и в баррикадных боях, и на антивоенных демонстрациях, и на регулярно организуемых международных фестивалях молодежи, спланивая ряды борцов за мир. Это — своего рода звучащая летопись революционных событий эпохи. Именно так задумал Эрнст Буш свою дискографическую «Песенную хронику XX века». Он начал ее осуществлять с 1963 года, в его исполнении уже записано сто шестьдесят пять песен, которые изданы в ГДР в восемнадцати отлично оформленных альбомах; предстоит выпустить еще десять таких альбомов, в которых запланирована запись еще около ста песен<sup>2</sup>. Величественный замысел! Замечательно его осуществление!

Но песня, чутко откликаясь на потребности времени, продолжает жить дальше, обновляя свой строй, видоизменяясь. В 60-е годы можно наблюдать за рубежом становление новых черт в прогрессивной песенной культуре. Они отчетливо проявились в США в массовом распространении и небывалой политической остроте песен социального протеста. Этот жанр имеет давние глубокие традиции. С одной стороны, это негритянские блюзы, спиричуэлс и т. п., развитие которых продолжается по сей день. С другой же стороны, поэзия Уолта Уитмена и Ленгстона Хьюза, песни Джо Хилла в начале века, «разговорные» антивоенные блюзы Вуди Гаффри. Главою песенного движения на современном этапе является Пит Сигер. Круп-

<sup>1</sup> См. «Советская музыка», 1970, № 1, стр. 116.

<sup>2</sup> См.: Г. Шнеерсон. Песенная антология революции. «Советская музыка», 1970, № 2, стр. 126—127.

нейший знаток фольклора США, он представляет собой новый тип народного певца, выступающего на митингах, во главе массовых демонстраций, на площадях и улицах. Среди таких певцов наибольшей популярностью пользуются также Фил Окс, Боб Дилан, Джоан Баэз и другие, которые постоянно выступают и в защиту прав трудящихся, и против расовой дискриминации, и против войны в Индокитае.

Так вновь подтверждаются слова Маяковского:

И песня  
и стих — это бомба и знамя,  
И голос певца  
подымает класс.

## Проблемы оперы

---

### 1

**О**пера — одно из самых парадоксальных и удивительных порождений европейской художественной культуры. Именно европейской! Народы Востока не знают аналогичного явления. Например, древняя «китайская опера» ничего общего с нашим музыкальным театром не имеет: у нее иные — ритуальные, культовые — истоки, тогда как европейская опера родилась на пороге нового времени, на гребне бурных процессов обмирщения искусства. Она возникла, казалось бы, случайно. Слава к ней пришла внезапно и прочно, повсеместно утвердилась. Современники полагали, что *dramma per musica* возрождает дух и характер античной трагедии. Но она имела мало точек соприкосновения с античностью: явилось на свет совсем не то дитя, которое запрограммировали участники флорентинской камераты. Оно, это дитя, росло своевольно, то хирея, словно замыкаясь в себе, то наполняясь силой, и силу эту давало общение с демократической аудиторией. Так было при зарождении оперы (городские слои республиканской Венеции, свободолюбивого Неаполя или ганзейского города Гамбурга определили присущие ей чер-

ты!), так это еще отчетливее обнаружилось в последующие столетия. Жизнеспособность оперы, однако, поддерживалась ценой художественного компромисса — то с придворной, то с буржуазной средой. Компромиссность оперы вызывала споры. Они не утихали и на заре ее истории, и позже, вплоть до наших дней. Теневые стороны оперного театра видели и критиковали многие музыканты и писатели. Среди них Глюк и Вагнер, Гете и Золя, Лев Толстой и Бертольд Брехт. Острые дискуссий было направлено на выяснение и социальной функции оперы в жизни общества и, особенно, ее специфики, ибо очень разноречивы составные ее элементы.

Действительно, опера — побочный продукт литературы; одновременно это и театральное действие, наглядно зримое, и музыка со своим особым комплексом выразительных средств. В народных игровых зрелищах, в средневековых мистериях различные художественные элементы исторически постепенно друг с другом срачивались, совместно эволюционировали и, если можно так выразиться, телеологически уравнивались — целью, которой служили, обрядом, освященным веками. Опера же при зарождении не знала этого: она обрела себя, резко порвав со старыми традициями — и зрелищно-ритуальными, и собственно музыкальными. По сущности своей, она антипод мессы или — что еще убедительнее — сакральных действий и пассионов. Показательно, что Баху — гениальному творцу «Страстей» опера была чужда: она представлялась ему лишь собранием «модных песенок». Обрыв традиций привел к тому, что разношерстные художественные компоненты, до того самостоятельно развивавшиеся (то есть, литература, музыка и сценическое действие), взрывали жанровую устойчивость оперы неустанным соревнованием: каждый стремился отделиться, дабы главенствовать над другими. Поэтому, например, для Вагнера опера в идеале — *Gesamtkunstwerk*, то есть совокупное произведение искусств, для Римского-Корсакова — прежде всего музыкальное, для Верди — сценически-музыкальное и т. п. Более того, даже в самом подходе к музыке возникали разногласия: для одних музыка — служанка слова, для других слово — слуга музыки. Скрытый спор творческого метода Глюка с методом Моцарта пронизывает всю историю оперы и коренится в глубинном противоре-

чий между выразительными средствами музыки — имманентными закономерностями ее структуры — и закономерностями речи, драматического действия.

Однако различны не только виды искусств, объединенные в опере, различно и их соотношение, соподчиненность из-за исторически обусловленной неравномерности их развития: драматическая литература чаще всего опережала музыку, но и в самой музыке по-разному протекала эволюция вокальных или инструментальных (симфонических) принципов формообразования, — то театральная зрелищность предъявляла новые требования, от которых отставала музыка, то, как в наши дни, поводом для музыкального театра становится кино, властно вторгшееся во многие области современной духовной жизни, и т. д. Что же удивительного, что каждый композитор (речь, естественно, идет только о самых значительных) вырабатывал свое представление об идеальной модели оперы, каждая эпоха — свою трактовку. И, тем, не менее, сохранились некие общие жанровые особенности.

Специфика любого вида искусства обнаруживается в свойственном ему коде информации. Он покоится на эстетической условности, которая для каждого из этих видов безусловна, как неподлежащая оспариванию конвенция, как молчаливо подразумеваемое соглашение. Разные степени и модусы условности в конечном счете отличают одну стилевую манеру от другой, один исторически сложившийся метод от другого. Но неизменным, инвариантным сохраняется специфически художественный «код». И в основе оперы лежит такая безусловная условность. Для тех, кто не усвоил ее «правил игры» (так, не усвоил или не хотел их усвоить Лев Толстой!), опера становится набором ничем не оправданных бессмыслиц, ибо сценическое действие должно в ней осуществляться посредством пения, да к тому же пение сопровождается оркестром, что дополнительно вызывает сложный образный контрапункт.

На разных исторических этапах менялись степени и модусы этой безусловной условности оперы — то преобладала красота пения (*bel canto*) над содержательностью слова и оправданностью ситуаций, а то, наоборот, при выявлении драматического смысла текста и сценической действенности возрастала роль декламационной речитативности и оркестра. Но инвариантным оставался основ-



ной принцип кодирования оперы, неправдоподобный с точки зрения обиходной практики: люди в пении беседуют, конфликтуют, размышляют.

Об этом хорошо сказал Брехт: «..условность оперы заключается в том, что в ней используются рациональные элементы, привносятся черты физической достоверности и реальности, но все это тут же снимается музыкой. Умиравший человек реален. Но если он, умирая, поет, то вся сцена приобретает условный характер... Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки,— в результате их взаимодействия возникает нечто третье, некое сложное единство, само по себе опять-таки совершенно реальное, способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой исходной реальностью,— тем больше наслаждения доставляет все в целом — мера наслаждения прямо пропорциональна мере нереальности»<sup>1</sup>.

«La bellezza e la verità»,— как писали еще итальянские теоретики театра в XVIII столетии,— красота и правда,— такова противоречивая в своей эстетической сути, но диалектически единая, безусловная условность оперы: вне этого противоречия немыслимо ее существование. И если не так легко договориться о том, что «красиво»,— а это прежде всего касается музыки,— то еще трудней определить, что же в опере «правдиво», то есть сценически оправдано. На это попытался афористически ответить англо-американский поэт Уистан Х. Оден (либреттист оперы Стравинского «Похождения повесы»): «Правдоподобна в опере такая ситуация, когда правдоподобно, что в ней поют»<sup>2</sup>. Да, но что назвать правдоподобным? То, что казалось таковым Пери и Каччини, вероятно, представлялось Монтеверди ложным, надуманным, как ложным представлялось Глюку то, что осуществляла на сцене опера-серия, или Вагнеру — что делал Мейербер, Чайковскому — что делал Вагнер, и т. д., и т. п.

«Правдоподобие» — исторически преходящая категория. Современникам премьеры «Травиаты» казался про-

<sup>1</sup> Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1. М., «Искусство», 1965, стр. 299. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» (статья 1930 года).

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Н. Н. Stuckenschmidt. Oper in dieser Zeit в сб.: «Oper im XX Jahrhundert». Bonn, 1954, S. 16.

тивоестественным показ в опере умирающей от чахотки Виолетты (за это ополчился на Верди даже Серов!), а в XX столетии Прокофьев не побоялся в «Повести о настоящем человеке» показать лазарет с поющими лежащими больными! Разобраться в этом — специальная задача историка оперной эстетики. Мне же хочется лишь подчеркнуть, что противоречие «правды — красоты», являясь движущим импульсом эволюции оперы, одновременно обнажает и ее силу, и уязвимость. С одной стороны, неуклонно обновляющееся современное понимание правдоподобия рождает потребность в устремлении вперед — «к новым берегам». С другой же стороны, компромиссность оперы сдерживает эти порывы, не дает возможности порвать с уже сложившейся системой художественной условности, получившей признание широкой аудитории. Вот почему новаторское и консервативное, передовое и отсталое нередко причудливо сочетаются в оперных спектаклях. Не лишено таких компромиссов и многострадальное детище Бетховена — «Фиделио» (особенно в начальных сценах), менее новаторское по театрално-драматургическому решению, несмотря на замечательную свою музыку, нежели зрелые творения в области симфонического жанра автора Девятой. Или еще более разительный пример — «Бенвенуто Челлини» (1834—1837) неистового романтика Берлиоза: опера преимущественно выдержана в несвойственной ему россини-мейерберовской манере, а ведь одновременно с ней создавались такие смелые и самобытные произведения, как «Гарольд в Италии» (1834) и Реквием (1837).

Тем не менее, на всех подъемах, сломах, изгибах и прозрениях оперы запечатлевалось, как в остывшей лаве, могучее движение жизни, с ее непрерывной сменой социальных и культурных запросов, с ее нескончаемым процессом рождения нового и диалектического отрицания отжившего, старого. Из-за многосоставности образующих эту лаву элементов борьба нового со старым отражалась в ней далеко не всегда последовательно, активнее проявляясь то в сюжете и — шире — в сценарной драматургии или словесной ткани произведения, то в театрално-сценических формах — особенно в темпо-ритме спектакля, то в стилевой направленности музыки. Даже творения оперной литературы, заслуженно причисленные к ее крупным достижениям, порой не лишены известных изъянов: либо

художественное совершенство музыки сковывается неудачно скроенным сюжетом, либо по качеству своему она уступает новаторской драматургии, либо полноценная музыка оказывается недостаточно действенной, мало сценичной. На все это ложится отблеск противоречий, заложенных в самом феномене оперы. Их разносторонний разбор требует социологического изучения. Вкратце попробуем наметить некоторые его аспекты.

Начнем, казалось бы, с азбучной истины: опера создается для того, чтобы быть поставленной — в расчете на зрителя музыкального театра, а не на концертного слушателя<sup>1</sup>. Иное в драматическом театре: пьеса пишется и для чтения, а порой только для чтения, что получило у немцев даже специальное обозначение — *Lese-drama*. Само собой разумеется, и симфония требует исполнения, но она далеко не так, как опера, связана с определенной аудиторией. Симфония обращается, если можно так выразиться, к идеальному слушателю (а также к идеальному оркестру), опера же требует прямой, непосредственно своей оценки и потому вынуждена выполнять конкретный социальный заказ (и к тому же нередко должна учитывать индивидуальные особенности данной театральной труппы, интересы данного театра). Есть и другое отличие: автор симфонии внутренним слухом проверяет звучание партитуры. Театральный же композитор должен быть наделен еще и специфическим даром видения сцены, богатством сценической фантазии. Редкой способностью предугадывать очертания творимого ими спектакля владели Глюк и Моцарт, Верди и Чайковский, Мусоргский и Вагнер, Пуччини и Прокофьев. В том, как они видели свой театр, как музыкой раскрывали синтетическую природу закономерностей во взаимодействии образов и сценических ситуаций, как передавали свое неповторимое ощущение темпо-ритма действия и заключалось их высокое драматургическое мастерство. По словам Пуччини, он приступал к работе, «только ясно увидев сцену». О том же говорил Прокофьев: внутренним

<sup>1</sup> Балет XX века ближе к симфонической музыке. Ныне нередки случаи, когда сюиты из музыки к балету исполняются на концертной эстраде до того, как осуществлена его постановка на сцене. В опере аналогичные случаи единичны («Лулу-симфония» Берга, «Матис-художник» Хиндемита и др.).

взором он охватывал в целом и в деталях будущее сценическое воплощение своего замысла.

Эти замыслы воплощаются в определенных театральных традициях. Индивидуальное своеобразие их трактовки диктует и сценические формы, и самую концепцию спектакля. Выбор же сценических средств изображения произволен: он во многом определяется социальной средой, к которой обращается композитор.

Есть такое понятие — «оперный зритель». В каждую эпоху, в условиях каждой исторической ситуации это понятие наполняется конкретным социальным содержанием. Ясно, что оперный зритель Версаля времен Людовика XIV отличается и от гамбургского зрителя опер Кейзера или Телемана, и от свидетеля премьер генделевских опер в Лондоне. Даже в одном и том же зале театров XVII—XVIII веков зритель стоячего партера по своей социальной принадлежности отличался от зрителя лож, более привилегированного. И тем не менее, с того времени, как появились в Европе публичные театры, есть в этом понятии нечто неизменное, что окончательно закрепилось примерно с середины прошлого столетия, когда в противовес оперному зрителю сформировался тип любителя симфонических концертов; условно назовем последнего филармоническим слушателем.

В филармонию идут как в храм, где на алтаре — оркестр, возглавленный дирижером. Слушатель стремится погрузиться в музыку, чтобы ничто его не отвлекало: он словно наедине с ней<sup>1</sup>. В оперном театре другие предпосылки психологического восприятия — не сосредоточенность вслушивания, а потребность в одновременном воздействии разных художественных и даже внехудожественных впечатлений. В музыкальный театр идут с иной целью, нежели в филармонию: не только для эстетического наслаждения, но и для общительного времяпрепровождения — как в общественный клуб. Напомню определение Брехта: «Театр — это воспроизведение в живых картинах действительных или вымышленных событий, в

<sup>1</sup> По изустной молве, когда Малера однажды спросил меломан, не лучше ли погасить свет в зале, дабы слушатель мог еще более отдаться потоку музыки, тот возразил: «Если исполнение не может отвлечь слушателя от всего, что его окружает, то либо исполнение плохо, либо это плохой слушатель».

которых разворачиваются взаимоотношения людей, — воспроизведение, рассчитанное на то, чтобы развлекать»<sup>1</sup>. Еще в большей степени, чем к театру драматическому, это определение приложимо к оперному театру.

Призванный в сценически наглядных формах преобразовать прозу обыденного, он исходит из своей безусловной условности. Все в нем театрально приподнято, приедто, начиная с пения, столь отличающегося от обычной речи: по сравнению с ней голос певца словно «костюмирован», освещен иным, красочным спектром. Отсюда и роскошь декораций (аплодисменты, обращенные к художнику, явление обычное в театре музыкальном и редкое — в театре драматическом!), и почти обязательные интермедийные (часто хореографические) развлекательные эпизоды, и подчеркнуто «надбытовая» манера сценического поведения актера-певца — скульптурная пластика движений, жестов, поз. Не потому ли в фильмах или драматических спектаклях, страдающих пышной помпезностью, мы усматриваем черты оперности?<sup>2</sup>

В полноте чувственного воздействия на зрителя-слушателя — художественная специфика оперы. Оно исходит и от музыки, — прежде всего от магического воздействия свободно льющегося, наделенного широким дыханием пения, — и от всего антуража спектакля, где в броских действенных картинах жизнь предстает трансформированной. И когда Брехт ожесточенно ополчался против «кулинарного» характера оперы, он, сам того не сознавая, подрывал ее основы, то, что до сих пор сохраняет любовь широчайших масс зрителей к музыкальному театру<sup>3</sup>. Но где пролегает равнодействующая между «кулинарным» и «поучительным» в опере? На протяжении всей своей истории она балансирует над пропастью, разделяющей Сциллу и Харибду, все время ей угрожает опасность либо усиления чувственно-зрелищных моментов — и тогда сокращается объем содержательной информации, либо не-

<sup>1</sup> Бертольт Брехт. О театре. Малый органон. М., 1960, стр. 172.

<sup>2</sup> Об этом хорошо пишет Теодор В. Адорно в ст. «Bürgerliche Oper» (Theodor W. Adorno. Klangfiguren. Berlin, Frankfurt a. M., 1959, S. 49). Парадоксально, но метко его указание, что в опере проявилось «голливудское» еще задолго до возникновения киноискусства и, тем более, фильмовой индустрии Голливуда!

<sup>3</sup> См. цит. на стр. 57 примечания к опере Курта Вайля «Расцвет и падение города Махагони».

померного увеличения этого объема — и тогда никнет под его тяжестью, разрушается самый организм оперы. Великие оперные драматурги умели соразмерять взаимодействие в ней «содержательного» и «развлекательного». Однако в накопленном художественном опыте есть еще немало скрытого — не только в секрете мастерства классиков оперной драматургии, но и в том — это жгучий вопрос! — что же покоряет зрителя в их творениях? Почему, например, «Отелло» Верди уступает в популярности «Травиате», а «Борис Годунов» — «Евгению Онегину»? Почему непревзойден в XX веке успех опер Пуччини — причем, не более зрелой «Турандот», а «Богемы»? Почему возродился сейчас интерес к итальянской опере первой половины XIX столетия (вспомним недавний триумф «Лючии ди Ламмермур» Доницетти!), некогда справедливо заклеянной как «костюмированный концерт»?! Таких «почему» множество. Ответы на них должны дать социологи. Но, думается, разгадка таится в тех же чародействах, которые столь увлекают оперного зрителя и нередко воздвигают перед ним труднопреодолимую преграду в овладении новым, необычным, новаторским.

Вот мы и подошли к наиболее болезненной дилемме современной оперы: желая быть на уровне века, она теряет «кулинарное»; преобладает «кулинарное» — ущемляется «поучительное». Как выйти из этого заколдованного круга в эпоху небывалых по силе, широте и экспрессии социальных движений, обнаживших кричащие противоречия действительности, в эпоху научно-технической революции, расширившей — до космических пределов — объем интересов и сведений о мире? Сможет ли опера — этот веками складывавшийся художественный организм, более инертный и скованный собственными традициями, нежели театр драматический или музыка концертного, «филармонического» плана, — сможет ли излучающая токи чувственного очарования опера стать, если позволено так выразиться, более интеллектуальной, дабы выдержать соревнование с далеко вперед ушедшей литературой, с отважными разведками в область неизведанного кино или музыки, не связанной со сценой?

Ответ на этот риторически поставленный вопрос дается самой жизнью. Опера далеко не исчерпала себя. Возможности ее эстетического воздействия по-прежнему велики. Проходя сквозь кризис, на протяжении всего

XX столетия она неизменно привлекает к себе внимание композиторов Запада<sup>1</sup>. Трудно разобраться во всем многообразии ее проявлений, нелегко обнаружить главенствующие тенденции. Насколько проще увидеть их в XIX веке! И не только потому, что на прошлое мы смотрим будто через перевернутый бинокль (детали сглаживаются, общие очертания обрисовываются рельефнее), но и потому, что плюрализм, множественность разнокачественных, разнонаправленных творческих устремлений, их рассредоточенность и недостаточная оформленность вообще свойственны идейно-неустойчивому искусству современного Запада.

Столь сложную проблематику не охватить единым взором. Поищем обходный путь — рассмотрим ее с разных сторон, под различными углами зрения. Я хочу предложить своего рода чертеж неровной, изрытой идеологическими трещинами духовной сферы западноевропейской оперы XX века. Скорее это даже не чертеж, а эскиз чертежа, выполненный в разных ракурсах. Как во всяком графическом рисунке, художественные объекты представят обескровленными, лишенными жизненных красок, индивидуального своеобразия. Они будут вписаны в разграфленную схему вне связи с их частными родословными — с национальными школами, с театральной и собственно оперной национальной традицией, которая обычно устойчива в музыкальном театре. В таком чертеже, естественно, не могут присутствовать и оценочные суждения, коль скоро нас интересуют не качественные свойства данного художественного индивидуума, а существенные контуры изучаемого феномена. И, наконец, при сведении к схеме этот феномен будет рассмотрен не в росте — движении — развитии, не в эволюции, не по горизонтали, а по вертикали, как уже сложившееся в некоторых основных своих чертах эстетическое явление<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Все дальнейшее изложение посвящено опере в капиталистических странах. Пути ее развития в странах социализма, в первую очередь в Советском Союзе, по некоторым вопросам пересекаются с эволюцией оперного творчества на буржуазном Западе, но в иных резко расходятся.

<sup>2</sup> Впервые у нас О. Леонтьева пыталась разработать эти сложные вопросы в ст. «Немецкая опера и проблемы послевоенного театра на Западе», в сб. «Современный зарубежный театр». М., 1969.

Начнем с панорамного обзора тематики современной оперы; постараемся наметить ее сюжетно-тематический кругозор. Но сначала — о некоторых важных предпосылках.

В музыкальный театр пришли ныне крупные писатели. Опера XIX века тоже питалась большой литературой: пьесы, новеллы, повести «транскрибировались», приспособлялись для оперной сцены<sup>1</sup>. Эта традиция устойчива и в XX веке. К ранее использованным авторам (по-прежнему главенствует Шекспир!) присоединяются новые имена: Бюхнер и Ведекинд («Воццек» и «Лулу» Берга, «Смерть Дантона» фон Эйнама), Метерлинк («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси) и Уайльд («Саломея» Штрауса), Ибсен («Пер Гюнт» Эгка), Гоголь («Ревизор» того же Эгка) и Мопассан («Альберт Херринг» Бриттена), Кафка («Процесс» фон Эйнама), Гарсиа Лорка («Кровавая свадьба» Фортнера), Сент-Экзюпери («Ночной полет» Даллапикколы) — таковы отдельные примеры. Существеннее, однако, другое. Свидетельством высокого общественного признания оперы может служить тот факт, что не просто либреттистами, но единомышленниками композиторов, их активными сотрудниками выступили многие оригинальные, значительные деятели современной литературы, среди которых австрийцы Гуго фон Гофмансталь и Стефан Цвейг (в работе со Штраусом), во Франции Эмиль Золя (с Брюно), Жан Кокто (с Онеггером, Мийо, Пуленком, Стравинским), Поль Клодель (с Мийо, Онеггером), в Чехии Карел Чапек (с Яначком), в Германии Бертольт Брехт (с Вайлем, Дессау), в США Оден (со Стравинским, Хенце, Бриттеном) и другие. Заметим далее, что проблемами музыкального театра интенсивно занимались Томас Манн и Поль Валери, Франц Верфель и художник, поэт и драматург Оскар Кокошка (послед-

<sup>1</sup> Начиная со встречи Моцарта с драматургией Бомарше («Свадьба Фигаро»), передовая литература неизменно оказывала плодотворное влияние на оперное искусство. Так, неоднократно отмечалось огромное значение для русской оперы творчества Пушкина, Гоголя, Островского. Советская оперная литература обогатилась творениями Льва Толстого, Достоевского, Лескова, Валерия Брюсова, Ованеса Туманяна, Михаила Шолохова, Алексея Толстого, Валентина Катаева и т. д.



ние двое пробовали свои силы и в качестве либреттистов). Многие писатели сотрудничали также с композиторами в создании балета с пением — со «Свадебки» Стравинского в хореографическое действие нередко включалось вокальное начало (см., например, «Персефону» Андре Жиды — Стравинского или «Семь смертных грехов» Бертольта Брехта — Вайля).

Если вспомнить, с какой категоричностью крупные деятели литературы XIX столетия отвергали возможность работы в музыкальном театре (да и в начале XX века Стефан Георге считал, что писать стихи для оперы, которую он называл «вульгарнейшей формой театра», значит осквернять, профанировать поэзию)<sup>1</sup>, как недовольны были драматурги при попытках перевоплощения содержания их пьес в оперный спектакль (как возмущался Гюго, когда на сюжет его драмы Верди написал «Риголетто»!), — то еще явственнее обнаружится происшедший сдвиг. Ибо ныне опера неуклонно стремится дотянуться до уровня большой литературы и в сценарной драматургии и в содержании либретто. Изменились сейчас и качество литературной основы, и уровень фактичности, достоверности, обоснованности в изложении и развертывании оперного сюжета. Конечно, исторические явления и события предстают в определенном идеологическом освещении, нередко чуждом нам — с идеалистических, порой с реакционно-клерикальных позиций. И все же нельзя не обратить внимание, как возросло стремление к познанию истории, интерес к ее научно проверенным фактам, как расширялось представление об эпохах в социальной и духовной эволюции человечества. На первый взгляд может показаться, что сохраняются преемственные связи с XIX веком. Однако в целом тематические координаты сместились. Наглядно это видно на отборе и изменении ракурса легендарных, мифологических сюжетов.

В отличие от прошлого столетия в опере XX века слабо представлены народные сказания, сказки, предания, обычаи, поверья. В эпоху романтизма они служили неиссякаемым источником для возвеличения национального

<sup>1</sup> Полагают, что Георге из-за этого порвал даже личные отношения с Гофмансталем: тот, по его словам, начиная с «Электры», продал слово, став либреттистом Рихарда Штрауса. См.: K. H. R u p e l. Musik in unserer Zeit. München, 1960, S. 149.

самосознания, для выработки данной оперной школой национальной образной системы музыкально-театральной выразительности. Достаточно напомнить «Фрейшюца» Вебера. Романтическое увлечение прошлым своей страны стимулировало в XIX столетии утверждение этой тематики. Она развивалась и вширь, и вглубь: во второй половине века обнаружился интерес к «вспахиванию» все более древних пластов народной поэтики. Наметились две противоположные тенденции: одну возглавлял Вагнер космогоническим преобразованием мифа («Кольцо нибелунга»), другую — Римский-Корсаков, обратившийся к праистокам народных обрядов (наиболее показательно — в «Снегурочке»). Первая тенденция как своего рода концентрат романтического мирозерцания заглохла в XX веке, хотя влечение к мифу, но в ином ракурсе, упрочилось. Вторая тенденция вела к выявлению архаичного в его наиболее древних, ритуальных формах; правда, это нашло выражение не в опере, а в хореографическом действии и сценической кантате («Весна священная» и «Свадебка» Стравинского, «Carmina burana» Орфа). Что же касается сказочных сюжетов, то образцы их единичны: наивно-непосредственную поэтическую трактовку дает «Лисичка-плутовка» Яначка (ср. с «Русалкой» Дворжака), метафорически-фантастичную (по «модели» «Волшебной флейты» Моцарта) — «Женщина без тени» Штрауса, более стилизованы, в манере притчи, оперы Орфа «Луна» и «Умница», романтически преобразует сказку Гоцци «Король Олень» в своей опере Хенце<sup>1</sup>. Но симптоматично, что и здесь нет обычного для оперы XIX века фона в изображении крестьянской жизни — ни в идеализированном плане («Проданная невеста» Сметаны), ни в социально-критическом («Енуфа» Яначка)<sup>2</sup>.

Две тенденции в музыкально-сценическом воспроизведении архаики — мифологическая и ритуальная — были выше названы противоположными. Однако они взаимосвязаны как двустороннее проявление общей тяги к пере-

<sup>1</sup> Тесно связаны с предшествующей традицией экзотически-импрессионистские «Соловей» Стравинского и «Турандот» Пуччини.

<sup>2</sup> В русской опере подобно противопоставление «Ивана Сусанина» (или «Князя Игоря») и «Бориса Годунова» (или «Хованщины»). В социалистических странах, однако, традиция XIX века не прерывается: см. оперу «Крутнява» словацкого композитора Сухоня — своего рода аналог к «Енуфе» Яначка.

даче сюжетов «исконных», «общечеловеческих», «вечных».

Это весьма знаменательно для эпохи кризиса общественного сознания: художник, раздираемый противоречиями действительности, ищет опору, проверяет себя, возбуждает творческое воображение, прикидая к мудрости древних мифов и верований, к художественным «моделям», пронесшим сквозь столетия неуываемый этос, нетленную духовную красоту. Поиски такой духовности нередко приобретают религиозно-мистическую окраску. (Свою приверженность к религиозным убеждениям открыто декларировали Стравинский, Шёнберг, Хиндемит!) Это вызвало, в частности, возрождение в обновленном виде средневековых культовых форм (Реквием Хиндемита, Месса Стравинского, «Stabat Mater» Пуленка, «Военный реквием» Бриттена)<sup>1</sup>. Заметно это и на усилении клерикальных мотивов в опере современного Запада. Но все же не следует преувеличивать их значение, ибо не символы веры утверждаются на сцене, а заимствованные из Библии или античности «вечные» образы и емкие по значению символические ситуации, в которых преломилась многовековая духовная жизнь Европы,— образы и ситуации, бесчисленное множество раз воспроизведенные кистью художника (начиная с иконописи), резцом скульптора, пером писателя, фантазией музыканта.

Библейская тематика, однако, не столь распространена<sup>2</sup>. Можно назвать ораторию Онеггера «Царь Давид», которая позже предстала в сценически-оперной интерпретации, и оперу «Давид» Мийо, «Моисея и Аарона» Шёнберга, оперу-балет «Потоп» Стравинского (в духе средневековых мираблей), оперу-притчу «Пещное действо» Бриттена (в других редакциях перевода — «Пламенеющий очаг» или «Жгучее пламя ада»). Перечисленные произведения различны по своей направленности — идейной, структурной, стилевой,— но их сближает отказ от внешне красочного «орнаментирования» библейских сюжетов, что присуще мейерберовского толка «большой опе-

<sup>1</sup> Подробнее см.: Г. Орлов. «Военный реквием» Бриттена. В сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., 1967, стр. 67—71.

<sup>2</sup> Она была слабо представлена и в опере XIX века, зато богато ее отражение в оратории XVIII века, особенно у Генделя.

ре» XIX века («Юдифь» Серова, «Самсон и Далила» Сен-Санса; примыкает к указанной традиции и «Саломея» Штрауса). Большая сосредоточенность на основной идее и более аскетичное — при зрелищной действительности — изображение событий — вот что характерно для произведений, повествующих о соблазнах и испытаниях непреклонности духа. Тема охваченной тревогой, неколебимой личности еще отчетливее проступает в довольно большой группе оперных произведений на античные сюжеты.

Этими сюжетами питалась опера с исторического момента своего возникновения до рубежа XIX века с кульминацией в творчестве Глюка; то была пора увлечения классической Грецией, в культуре которой искали воплощение идеала свободной, целостной личности (Винкельман, Шиллер, Фихте). Затем интерес к этой тематике ослабевает, наступает пора длительного забвения — романтикам противопоставлен эллинистический идеал. (Лишь одиноко возвышается «Орестея» Танеева.) Со второй половины XIX столетия намечается его возрождение — и в науке (работы Мюллера, Овербека), и в поэзии («парнасцы»), и в философии культуры (Буркхард, Ницше). Сейчас влечет к себе иная Греция — изначальная, доклассическая, как идеал трагически-героического бытия. (Ополчаясь против гуманизма XIX века, ниспровергая его христианские устои, Ницше стремился возвеличить дионисийский дух античного мифа.)

Несколько позже подключается и музыкальный театр, на первых порах, правда, не без налета эстетства, утонченности стилизации. Но проявляются и черты нового. Едва ли не впервые в опере XX века пролагает им пути Рихард Штраус в содружестве с Гофмансталем: в экспрессионистском разгуле страстей «Электры» и в «аполлонийской» завершенности, любовании скульптурностью поз, красотой линий в «Ариадне на Наксосе» (продолжение последней тенденции в штраусовских операх — «Елена Египетская», «Дафна», «Любовь Данаи») <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Инициатива в установлении такой трактовки принадлежит балету — в частности, Дягилеву. Характерное произведение в этом отношении «Дафнис и Хлоя» Равеля. Но не надо забывать и о ранее претворенных античных мотивах у Дебюсси, — начиная с «Послеполуденного отдыха фавна». Здесь намечается преемственная связь с «ориенталией» в европейской музыке XIX столетия, в чем велико воздействие русских композиторов («Шехеразада» Римского-Корсакова, Половецкие пляски из «Князя Игоря» Бородина и др.).

Далее следует ряд оперных произведений, преимущественно связанных с культурой Франции, где, как известно, стойкий, неослабевающий интерес к античности является своего рода национальной традицией<sup>1</sup>. Это «Пенелопа» Форе, трилогия «Орестея» Мийо, его же позднее написанная «Медея», «Антигона» Онегера, «Царь Эдип» Стравинского, «Эдип» Энеску (в оригинале на французском языке!). Одновременно античной трагедией вдохновлялись и Крженек («Орфей и Эвридика», «Афина-Паллада плачет», «Златорунный баран») и Орф (вновь «Эдип», а также «Антигона», «Прометей», сценическая кантата «Триумф Афродиты»); недавно закончил оперу «Одиссей» Даллапиккола. Список можно продолжить; в современной западноевропейской опере прочно возродились к новой жизни античные темы.

Сомнения и тревоги измученной души, жгучее желание вырваться из тисков экзистенциальной обреченности, страстные, порой исступленные поиски надличной истины — все это способствовало усилению пристального внимания к извечной трагической проблеме рока и человека, детерминированности судьбы и в странствиях по жизненному пути неодолимого стремления к свободе выбора. Сейчас уже не встретишь в опере орнаментальной стилизации под античность, нет и бывшего увлечения ориентализмом. Художественные решения стали суровей, взрывы страсти внезапней и мощней: словно библейским богоборческим духом оплодотворилась античная трагедия. Но, конечно, есть и индивидуальные отличия. Острее всего они обнажились в двух «Эдипах» (кстати, почти одновременно создававшихся): Стравинского и Энеску. В первом случае, как отметил сам композитор, выражение личного он подчинил изображению «геометрии трагедии» (отсюда, как в обрядовом действе, обобщенность музыкально-театральных средств, вплоть до Цицероновой латыни и сценической статуарности); во втором случае — у Энеску — выражение Прометеевой идеи: в единоборстве с судьбой, в муках и страдании, этически мужает непреклонная личность (отсюда эпический размах действия при богатстве психологических оттенков драмы).

<sup>1</sup> См. об этом в нашем сборнике статью «Из истории французской музыки».

Таковы разные претворения существенной черты современного искусства с его тягой к мифу. Идеологические корни данного явления разветвлены — здесь не место подробнее говорить об этом. «Очищение, редукция, обращение к глубинным первоосновам, к сущностям характеризует содержание самых различных областей развития буржуазной мысли начала XX века»<sup>1</sup>.

В том же ряду стоит возрождение интереса к мифу, общие ситуации которого проступают в конкретной форме частного, случайного, из-за чего возникает возможность его трансплантации в иные исторические и бытовые условия. Высокая степень обобщенности в структуре связей и в соотношении сюжетных мотивов наделяют миф образной емкостью, помогают аккумулировать, вобрать в себя актуальное, современное, не теряя связи с праисториком, тем самым рождая представление о чем-то нерушимом, «вечном». Ибо, говорит Л. Леви-Брюль, — «в мифе человек обретает сопричастность <...> с прошлым»<sup>2</sup>. Преодоление временного, исторически-преходящего подчеркивал в мифотворчестве и Томас Манн; он пояснял: «...на передний план выходит интерес к типичному, вечно-человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря — к области мифического. Ведь в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы»<sup>3</sup>. Подобные «вневременные категории типического» подвижны, гибки, и авторы XX века, обращаясь к мифологическим, «всеобщим» сюжетам, сосредоточивают внимание не столько на перипетиях действия, которые, оставаясь неизменными, могут быть декорированы костю-

<sup>1</sup> См. А. Дорошевич. Миф в литературе XX века. — «Вопросы литературы», 1970, № 2, стр. 127.

<sup>2</sup> Л. Леви-Брюль. Первобытное мышление. М., 1930, стр. 309.

<sup>3</sup> Т. Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 9. М., 1960, стр. 175. В приведенном определении Т. Манн приближается к концепции «архетипа», предложенной К. Юнгом. См. также: Karel Kerényi und Thomas Mann. Romandichtung und Mythologie, ein Briefwechsel. Zürich, 1945.

мами разных эпох, снабжены различными бытовыми реалиями, сколько на мотивировках поступков. Благодаря их аргументации и оценке «издревле заданной формуле» придается современное звучание.

Многообразны пути такого осовременивания. Обычный вид — новая литературная транскрипция библейского сказания или античной трагедии («Царь Давид» и «Юдифь» Онеггера, «Антигона» и «Царь Эдип» Кокто). Но «архетип» (первообраз) может вступать в более сложные взаимоотношения с иными образами. Иногда дается прямая трансплантация структурных связей и мотивов первоисточника в современность (опера болгарского композитора Любомира Пипкова «Антигона-43»). Нередко, при сохранении внешних (исторических, бытовых) примет оригинала, пишутся свободные вариации на его темы (Жан Жироду — «Амфитрион-38», «Троянской войны не будет», Сартр — «Мухи»). Наконец, связь с «архетипом» сохраняется в переключке ситуаций, параллелизме или смещении времен («Улисс» Джойса, роман Апдайка «Кентавр»; «Несчастья Орфея» Мийо, «Злато-рунный баран» Крженека — ср. сюжет «Медеи»). В последнем случае возникает своего рода иносказание.

В своем безусловном виде иносказание — типическая особенность притчи. Ее семантическая многозначность, где все бытовые ситуации и детали переносятся из житейского плана в другое измерение, разнообразно используется в зарубежной литературе. Притчи любили Кафка и Брехт, их писал У. Фолкнер, романы-притчи — француз А. Камю («Чума»), англичанин У. Голдинг («Шпиль»), японец Кобо Абэ («Женщина в песках»). Аналогичны попытки в опере: «Потоп» Стравинского, «Река Кэрлью» Бриттена (в духе старинного японского театра «Ню»), «Пир мудрости» Мийо; сюда же может быть причислена опера Орфа «Луна». Сюжет в подобных произведениях сведен к элементарной схеме, где уже не возникает вопрос о правдоподобном изображении событий — за ними скрывается метафорический пласт повествования, претендующий на всеобщую истинность.

В противовес обобщенности («всеобщности») мифа, исторический сюжет смыкается с современностью методом аллюзий — исторических соответствий. Так было в опере XIX века (вспомним патриотическое звучание ранних романтических творений Верди!), так продолжается

и в нашем столетии. Но изменились не только структура, драматургия и интонационный строй современной оперы — иные сюжеты вошли в нее и в ином освещении.

Искусство Ренессанса заново открыло античность, классицизм — эпоху Римской империи, романтизм — средневековье. Конечно, это лишь схема эволюции художественного осмысления истории. Вернее даже не схема, но устремленность в движении витков спирали европейской культуры, где с каждым новым витком все более расширялось и углублялось познание прошлого. Отражалось это и на сюжетах оперы, что осуществлялось, правда, не всегда в русле ведущей тенденции. (Так, например, опередил свое время Монтеверди, обратившись к римской истории в «Коронации Поппеи».)

Подобной главенствующей тенденции не знает зарубежная опера XX века: ее питают сюжеты различных исторических эпох, но по сравнению с XIX веком появились другие акценты. О претворении античности уже была речь как о мифологической, а не исторической тематике. Отпали сюжеты из истории Рима, хотя и в прошлом столетии они были уже слабее представлены (назову, к примеру, «Аттилу» Верди), нежели в опере-сериа. Изменилась трактовка средневековья. Романтики, особенно немецкие (Вебер, Маршнер, Вагнер), в закованных в латы рыцарях видели образец нерасколотой сомнениями мужественности, смело разрубаящей узлы противоречий. Поэтически преображалась жизнь рыцарства, идеализировался и средневековый городской быт (в «Мейстерзингерах» или комических операх Лорцинга). Идеализация средневековья чужда опере XX века: последний отблеск величавых рыцарских образов содержится в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси (здесь, однако, уже нет конкретных исторических или бытовых примет) и отчасти в опере Бартока «Замок герцога Синяя Борода», мотивной схеме которой приданы черты народной баллады.

Сюжетами для своих опер композиторы XX века избирают переломные эпохи, где на стыке времен — феодализма и гуманизма, реформации и истока нсвой истории — резче обрисовывается драма незаурядной личности. Это — «Матис-художник» и «Гармония мира» Хиндемита, «Христофор Колумб» Мийо, «Карл V» Крженека, «Жанна д'Арк на костре» Онеггера, «Узник» Даллапикколы; аналогичная тема на другом историческом ма-



териале — из истории французской революции конца XVIII века — решена в опере Пуленка «Диалоги кармелиток».

Создатель знаменитого Изенхеймского алтаря художник Грюневальд или дева-воительница, наивная и непосредственная крестьянская девушка Жанна, отважный путешественник Колумб или астроном и философ Кеплер — реальные исторические фигуры, равно как и анонимные герои (например, жертва инквизиции — узник, обреченный на сожжение), — все они в трактовке современных композиторов проникнуты истовой чистой верой в недостижимый гуманистический идеал. Жестокая действительность ниспровергает его: Жанну предают правители Франции, бушующее пламя крестьянской войны 1525 года насмерть поражает измученную душу Матиса, сомненья терзают Колумба — высокая цель открытия новых земель обернулась коварством и т. д. Идеал этот далек от реальной жизни, а герой, воля которого испытывается соблазнами выбора, в желании познать истину бытия стремится возвыситься над схваткой враждующих сил, быть в стороне от нее. Нельзя не усмотреть здесь прямой параллели с духовной изоляцией художника, который, обличая действительность, не приемля ее, уклоняется от активного участия в социальной борьбе.

Сила обличения в этих операх нередко убедительна, драматургия целенаправлена, музыкальное воплощение изобретательно, совершенно (особенно в «Жанне д'Арк»). Изображение народных масс, возглавивших большие социальные движения, отмечено подлинным реализмом (в «Матисе-художнике»). В динамике хоровых сцен ощущается грозное дыхание времени (в «Христофоре Колумбе») <sup>1</sup>. И все же — не показ движущих сил истории, как бы достоверно ни были изложены ее события, а драма личности, напряженная духовная содержательность которой вступает в неразрешимый конфликт со своим временем, вот что прежде всего характерно для современной оперы исторической тематики. И чем более конфликтен

<sup>1</sup> В более традиционной манере большого обстановочного спектакля мейерберовского толка решены оперы «Боливар» и «Максимилиан» Мийо из истории освободительных войн Латинской Америки, а также опера «Орленок» Онеггера, написанная в содружестве с Ибером (по некогда весьма популярной выпрещенно-романтической пьесе Э. Ростана).

социальный фон, тем рельефнее обозначается личная драма. Благодарным материалом в этом отношении служит эпоха распада средневекового уклада жизни и становления гуманизма в XVI—XVII веках<sup>1</sup>.

Характерно, что именно данные века, а не бурные социальные перипетии XVIII века привлекают западноевропейских композиторов, когда они обращаются к почерпнутым из истории темам. Вероятно, это объясняется присущей им антибуржуазностью: не приемля капиталистическую действительность, композиторы не в состоянии вдохновиться тематикой, связанной с общественными движениями, которые заложили основы буржуазного общества. Так или иначе, за редкими исключениями (некоторые из них были названы выше: «Диалоги кармелиток» Пуленка, «Смерть Дантона» фон Эйнема), сюжеты из XVIII века трактуются преимущественно в комедийном плане — в «Кавалере роз» (позже в «Молчаливой женщине») Штрауса или в «Похождениях повесы» Стравинского, где художественной моделью избиралась опера-буфф Моцарта.

Не встретим в современной опере и отражения общественных движений XIX века, тем более — ожесточенных классовых боев, которыми изобиловало минувшее столетие. Они остались вне поля зрения оперного театра в капиталистических странах. Здесь уже причины другие, коренящиеся и в субъективных намерениях композитора, который стоит на позициях абсентеизма, не желает вторгаться в гущу злободневной социально-политической борьбы, и в объективных обстоятельствах буржуазной музыкально-театральной индустрии, препятствующей показу на сцене заостренно-актуальной тематики.

Однако западноевропейские композиторы все же обращаются к сюжетам, связанным с прошлым столетием, но — любопытная деталь! — не столь интенсивно, как музыкальный театр XIX века, вдохновляющийся событиями и фактами из истории XVIII века: непосредственная связь близлежащих времен нарушилась. Это могут быть произведения и комедийного плана и драматиче-

<sup>1</sup> Конфликт личности и общества воплощен в «Кардильяке» Хиндемита вне показа социального плана, но характерно, что во второй редакции своей оперы композитор стремился усилить значение исторического фона.

ского. Причем особенно в комедийных избранные сюжеты осовременивались (примеры будут названы дальше). Оперы драматического плана также обычно лишались реалий, характеризующих прошлое столетие. Кое-где они сохраняются (см. «Катю Кабанову» Яначка), но существенно общая тенденция. Возьмем «Воццека» Берга или «Питера Граймса» Бриттена, вряд ли зритель этих спектаклей заинтересуется такими реалиями: он воспримет все происходящее на сцене как то, что недавно было и что в любой ситуации может теперь вновь повториться. Именно в любой! Конечно, и Герман из «Пиковой дамы» воспринимался на премьере не в ретроспекции, а как современный образ. Тем не менее антураж в развитии действия отодвигал сюжет в эпоху более отдаленную, что менее свойственно опере XX века, ибо история и современность ныне ближе соприкоснулись, теснее сомкнулись.

Итак, современность. В преддверии XX века Пуччини открыл дорогу ее прямого отображения на оперной сцене (а не косвенного, как было в романтическом театре!), в чем велика его историческая заслуга. В убыстренном темпо-ритме спектакля жизнь заиграла многоцветными красками, сценическое мгновение стало более емким, смена ситуаций, настроений — контрастней, что явилось важной предпосылкой для дальнейшего продвижения современных сюжетов на подмостки оперного театра.

Опер на такие сюжеты создано немало, особенно после катастрофы, обрушенной на человечество первой мировой войной: с романтическими иллюзиями было покончено. Возникла потребность в более критической, трезвой оценке действительности. Стремительно урбанизирующая культура ломала, рушила пережитки прошлых патриархальных отношений. Однако западноевропейская опера лишь изредка подымалась до уровня бескомпромиссной критики буржуазного общества (пример — «Расцвет и падение города Махагони» Брехта — Вайля). Не откликнулась она и на огромного исторического значения революционные движения века. Не сумела отобразить опустошительные катастрофы двух мировых войн, обличить звериную сущность тоталитаризма<sup>1</sup>. В этом явно проступает ее идейная замкнутость.

<sup>1</sup> Вряд ли может на это претендовать опера Рольфа Либермана «Леонора 40/45», где на фоне оккупации нацистами Парижа в

Тем не менее современность прочно утвердилась на сцене музыкального театра. И прямо, и косвенно — через подновленные сюжеты литературы XIX века. В основном наметились две тематические струи.

К первой относятся сюжеты, почерпнутые, условно говоря, из светской жизни общества. В качестве фабулы избирается какое-либо анекдотическое происшествие. Оно предстает словно отраженным в кривом зеркале. Иногда для «выпрямления» гротесковой кривизны подключается лирический любовный мотив. Образцом может служить «Джанни Скикки» Пуччини, где музыкой осовременены ситуации, заимствованные у Данте. В позднейшей опере сюжеты более злободневны, гротеск острее. Таковы: «Средство Макропулоса» Яначка, «Туда и обратно» и «Новости дня» Хиндемита, «С сегодня на завтра» Шёнберга, «Груды Терезия» Пуленка; комедийные моменты сильны в «Альберте Херринге» Бриттена и в «Юном лорде» Хенце (обе оперы на литературные сюжеты XIX века, высмеивающие лицемерие, ханжество мещанской морали). Социально-критическая направленность этих произведений несомненна. Она ощущается и в тех произведениях, которым, в отличие от предшествующих, присущ не комедийный, а драматический характер. Это — «Лулу» Берга (по двум пьесам Ведекинда), «Джонни наигрывает» Крженека, «Медиум» или «Консул» Менотти, где — косвенно или прямо — обличается буржуазное светское общество.

Вторая струя связана с изображением низших социальных слоев, деклассированных, заброшенных в беспощадный мир капиталистической наживы на отчуждение, нищету и страдание. Эта проблематика стала актуальной в искусстве последней четверти прошлого века. Разветвления ее многосторонни. Здесь и психологические портреты «падших» созданий<sup>1</sup>. И судьба обездоленных, выбро-

несколько водевильных тонах изображена любовь француженки Иветты к немецкому солдату Альберту. Иное дело оперы, посвященные революционным движениям прошлого, англичанина Алана Буша или француза Жозефа Косма, или опера «Нетерпимость — 1960» итальянского композитора-коммуниста Луиджи Ноно, — но они не репертуарны в музыкальном театре буржуазного Запада.

<sup>1</sup> Им посвящены: «Марта» Гюйсманса (1876), «Элиза» Э. Гонкура (1877), «Нана» Золя (1880), «Дом Телье» Мопассана (1881), картины Дега, Тулуз-Лотрека; быт Есивары — района Токио, где находились публичные дома, — изображали японские художники Хокусаи,

шенных за борт жизни — к разработке этой тематики обратились итальянские веристы. Сюда в известной мере примыкает показ среды богемы (не только у Пуччини, но и в «Луизе» Шарпантье), а также обрисовка жизни и быта ярмарочного балагана, бродячих акробатов, циркачей, бездомных артистических трупп («Паяцы» Леонкавалло»<sup>1</sup>. Тема «маленького человека», зажатого в тисках капиталистической действительности, задушенного ею, стала одной из центральных в творчестве писателей-экспрессионистов. Она и позже развивалась, получив отражение в оперном театре.

«Воцек» Берга (по пьесе Бюхнера) — наиболее экспрессивное ее выражение. На противоположном полюсе — «Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля, с открыто выраженной аллюзией — обличением современного буржуазного общества сквозь призму сюжета XVIII века. Между полюсами косвенного и прямого обличения — такие произведения, как «Порги и Бесс» Гершвина, «Вестсайдская история» Бернштейна, «Бедный матрос» Мийо, «Питер Граймс» Бриттена.

Наш обзор закончен. Намечены главенствующие тематические линии. Охарактеризованы основные сюжетные циклы. Не следует, однако, полагать, будто любая современная опера может быть подогнана под ту или иную рубрику предложенной классификации: отвлекаясь от индивидуальных свойств отдельно взятого произведения, я стремился дать типологию оперных сюжетов и, в частности, определить, чем они связаны и чем отличаются от сюжетов оперы XIX века. Одновременно надо присмотреться к тому, как преломились в опере XX века театральные традиции предшествующего столетия, как они были преемственно развиты и что новое обозначилось в сценической концепции современной оперы.

### 3

Театральная концепция, или иначе — сценическая форма, в которую облакает свою оперную музыку компо-

Сюссе, Утамаро; вспомним также «Яму» Куприна. В опере — это «Манон» Массне, «Чио-Чио-сан» и «Ласточка» Пуччини.

<sup>1</sup> Ср. их образы в живописи у Сезанна, того же Тулуз-Лотрека, и, особенно, у Пикассо, а в символическом плане — и в «Балаганчике» Блока, и в «Петрушке» Стравинского, и в «Лунном Пьеро» Шёнберга.

зитор, — определенным образом влияет на трактовку сюжета. В свою очередь, модус сценического видения композитора обусловлен не только мерой его таланта, но и общим уровнем театральной культуры, ее национальной спецификой. В оперном театре эти традиции устойчивы. Композитор в своем замысле ориентируется на них. Выбор сценической формы подсказывается фантазией, художественными склонностями, эстетическими убеждениями. Бывает, что композитор во всей своей творческой деятельности остается верен раз избранной театральной концепции, хотя она и подвергается от произведения к произведению модификации. Примеры: Пуччини, Рихард Штраус, Прокофьев или Орф, Онеггер — в сценических кантатах и ораториях. Бывает, однако, и так, что тот же самый композитор в зависимости от данного задания заменяет одну театральную концепцию другой. Например, в разной сценической форме Стравинский задумал статуюарную оперу-ораторию «Царь Эдип» и действенную, подвижную структуру «Похождений повесы» или у Бриттена реалистический спектакль «Питер Граймс» сменяется романтическим «Сном в летнюю ночь». Следовательно, традиции, о которых идет речь, продолжают сейчас сосуществовать на равных началах. Нередко они взаимодействуют друг с другом. Тем не менее, характерные особенности разных типов сценической формы оперы сохраняются.

По своим противоположным тенденциям в современном музыкальном театре выделяются два таких самых общих типа. Для их разграничения введу в рабочем порядке определения: «иллюзорная» и «условная» сценическая форма, что в известной мере — но не полностью! — соответствует брехтовскому разделению театра на «аристотелевский» («театр перевоплощения») и «неаристотелевский» («театр показа») <sup>1</sup>. Первый тип, по Брех-

<sup>1</sup> Второй тип театра Брехт именует «эпическим», что, однако, порождало и по сей день порождает недоразумения из-за возникающей подмены понятий: эпический род искусства противопоставляется обычно драматическому роду. Брехт же опирался на аристотелевское определение, гласившее, что эпическим следует считать то литературное творение, в котором излагается не одно, а несколько событий, не одна, а несколько фабул (см.: Аристотель. Поэтика, Л., Academia, 1927, стр. 62). Но и это разъяснение не помогает разобраться в специфике той сценической формы, о которой далее пойдет речь.

ту, исходит из представления о «некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности...»<sup>1</sup>. Второй же тип (по-нашему, условный) призван разрушить иллюзорность правдоподобия — «показывает показ», что в оперном спектакле приводит не к сплаву-синтезу образующих его элементов (текста, музыки, сценического действия), а к их разъединению.

Рассмотрим эти два типа подробнее<sup>2</sup>.

Оперный спектакль XIX века — а традиции его устойчивы и в нашем столетии — оформился и развивался под знаком романтизма. Он строится на контрастных антитезах, изобилует сценическими эффектами, пышно декорируется, богато костюмирован. Однако суть заключается не во внешне обстановочной стороне (хотя и она существенна!), а в самой сценической форме, направленной на создание иллюзии правдоподобия<sup>3</sup>. Все, что показывается на сцене, придается видимость «теперь» и «сейчас» происходящего, но преображенного волшебным зеркалом музыкального театра. Модусы преображения различны. Например, в реалистической драме события протекают в конкретно обозначенном времени и пространстве; сталкиваются, пересекаются различные пласты действия — главные и фоновые. В драме экспрессионистской (или символистской) иное: подчеркивается вневременность происходящего, неопределенность пространственных примет. Для экспрессиониста (или символиста) вопросы — когда, где протекает драма, являются побочными: обстоятельства места и времени для него лишь внешняя оболочка изображаемого «общечеловеческого» явления. Поэтому действенно-сквозные и фоновые моменты даются не в контрастном и, тем более, не в конфликтном сопоставлении (что свойственно реалистической драме), а в едином освещении. Так наметилось еще в «Три-

<sup>1</sup> Бертольт Брехт. Театр, т. 5/2. М., 1965, стр. 103.

<sup>2</sup> Об отличиях в трактовке сценического действия «театром прямых жизненных соответствий» и «театром условным» верные соображения высказаны в книге: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1968, стр. 120—124.

<sup>3</sup> Отсюда и обращение с 40-х годов к объемным декорациям, которые в практике музыкального театра окончательно утвердились в последней четверти прошлого века.

стане и Изольде», где всеокрашивающим спектром служит мотив стихийной страсти Тристана. Так в «Пеллеасе» таинственно-чарующая покорность Мелизанды излучает редкой красоты аромат. Так в «Воццеке» гнетущий сумрак с отсветом кровавого заката (см. вторую сцену первого акта) придает специфический колорит всей музыке оперы, и т. д. Заметим попутно, что единство эмоциональной атмосферы объясняется тем, что конфликт в экспрессионистской драме освещается будто изнутри, он заложен не во внешнем действии, не в столкновении идей, не в борении конкретных представителей разных социальных групп, сколько в самих личностях, действующих как в сновидении — не по своей воле<sup>1</sup>. Напротив, реалистическая драма стремится вскрыть трагические противоречия не личности как таковой, а действительности.

Однако, несмотря на существенные стилевые отличия, и реалистическая и экспрессионистская опера принадлежат к «театру перевоплощения». В нем зритель присутствует при якобы реально происходящих событиях, пережитых из жизни на театральные подмостки; конфликты драмы завязываются, развиваются, разрушаются сиюминутно, в настоящем времени, перед нашими глазами; мы, сопереживая, словно являемся ее участниками.

В XX веке стремление к жизнеподобию породило еще один вид спектакля, который я назвал бы натуралистическим: в нем музыка более иллюстрирует, нежели обобщает содержание пьесы (либретто). Это обнаружилось еще в веристской опере: среди образующих ее художественных структур закономерности музыкального искусства оказались отодвинутыми на второй план — именно потому так резко выступали против нее и Дебюсси, и Римский-Корсаков, и Бузони<sup>2</sup>. Пуччини, творчество которого не укладывается в рамки веризма, хотя непосредственно исходит от него, был замечательным мастером лаконичной, эффектной обрисовки сценической ситуации. У него

<sup>1</sup> Метерлинк, например, утверждал идею «статичной драмы» как новую концепцию драматургии.

<sup>2</sup> Ср. афоризм Римского-Корсакова о «Паяцах» Леонкавалло: «Превосходное либретто и надувательская музыка!» Эти слова принадлежат композитору, для которого, по собственным его словам, опера — произведение «п р е ж д е в с е г о музыкальное».



еще нет разрыва между внешним и внутренним ходом оперного действия. Но все же крен в сторону первого намечается (явственно — в «Девушке с Запада»). В дальнейшем натуралистическая «ситуационная» драматургия все более вытесняла психологическую оправданность действия. Тогда иллюстративность брала верх над содержательностью музыки, что ощутимо сказывается на опере современного Запада, преимущественно эпигонов Пуччини, в первую очередь Менотти; если точнее выразиться — в произведениях тех композиторов, у кого броская подача ситуаций (то есть внешний план действия) и их быстрая смена заслоняют сквозную характеристику образов и их взаимоотношений (то есть внутренний план). Примеров множество. Необязательно, чтобы произведение в целом было выдержано в данной манере: натуралистический метод может сказаться в отдельных эпизодах, сценах, картинах, ибо соблазн велик — такой метод способствует выявлению стремительного темпо-ритма спектакля, неуправляемого развертывания интриги. В этом отношении реалистическая (равно как и романтическая) драматургия, опирающаяся на крупные музыкальные «блоки», является антагонистом натуралистической драматургии — подвижной, дробной, сплетенной из пестрой мозаики эпизодов, где музыка становится звучащим фоном драмы, низводится на роль, как говорят немцы, *Kulissenmusik* — музыки, звучащей за кулисами. Произведения этого рода, вне зависимости от их видовых или частных различий, можно охарактеризовать как «оперы-пьесы»<sup>1</sup>.

Круто заверченной интриге «оперы-пьесы», ее сложным перипетиям противопоставлен легко обозримый каркас фабулы «оперы-оратории». Однако отличия глубже. Модус правдоподобия перенесен в другую сферу измерения: реальные события сводятся к заранее заданной схеме, выражаемой и вглубь развиваемой музыкой. Соответственно изменяется сценическая форма, которая выше

<sup>1</sup> К таким операм применимо пронизательное, хотя и излишне категорическое суждение французского режиссера и актера Жана Луи Барро: «...Нынешний век знает не действия, а возбуждение. Именно этим и объясняется обилие интриг, которыми перенасыщены современные пьесы. В самом деле, интриги являются результатом нервозности, а не мужественной силы, которая находит выход только в подлинном действии» (Жан Луи Барро. Размышления о театре. М., 1963, стр. 132).

в рабочем порядке была названа «условной». Возможны разные решения: для «Царя Эдипа» Стравинский избрал неподвижно-статуарную структуру. Онеггер в своих сценических ораториях сочетал статуарность с игровыми моментами, идущими то от реалистической, то от романтической или символистской оперы. Подобным образом поступил и Мийо в «Христофоре Колумбе». Встречается также включение в общую реалистическую концепцию ораториальных приемов, например, введение комментирующих действие хоров в «Поругании Лукреции» Бриттена или в «Антигоне-43» Пипкова<sup>1</sup>.

Но дело не только в «ораториальности». Это лишь одно из возможных, частных проявлений общей тенденции. «Неаристотелевский» театр нацелен на разрушение иллюзии жизнеподобия и поэтому «эффекту присутствия» противопоставляет, по Брехту, «эффект очуждения»<sup>2</sup>. Цель его — возвести дистанцию по отношению к изображаемому, дабы дать не иллюзорное представление о настоящем, а повествование о том, что было, его критику и оценку. Истоки такого театрального метода уходят в глубокую древность. Его особенности присущи и народным театрализованным играм, и средневековым ритуальным действиям, и комедии дель арте, и т. д. К возрождению и обновлению этого метода Брехт шел своим путем, другие театральные деятели Запада — своим. Пути их различались, перекрещивались, частично совпадали. Существенно главное — утверждение нового модуса

<sup>1</sup> Аналогично трактованы хоры в «Виринее» Слонимского, «Огненном кольце» Тертеряна. Значительно ранее, с иной целью, приемы условного спектакля применил Прокофьев в «Любви к трем апельсинам», введя в оперу второй план — активно вмешивающиеся в действие разные группы хора.

<sup>2</sup> Применяемый Брехтом термин *Verfremdung* у нас переводится как очуждение. Но прав А. Гулыга, когда указывает, что это испорченный обратный перевод с русского на русский — с термина остранение, введенного в 1919 году В. Шкловским (см.: А. Гулыга. Философская проза Франца Кафки. «Вопросы эстетики», вып. VIII. М., 1968, сноска на стр. 298). Позже Шкловский пояснял, что художественный эффект остранения достигается «средствами изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, который нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи». См.: В. Шкловский. Художественная проза. М., 1961, стр. 19. Подробнее о применении эффекта *Verfremdung* в музыкальном театре см.: Fritz Hennenberg. Dessau — Brecht musikalische Arbeiten. Berlin, 1963, S. 193—245.

театральной условности, которая освобождена от реалий, присущих традиционному «аристотелевскому» театру. Коснулось это и оперы. Некоторые примеры были уже названы. Присмотримся к ним внимательнее.

Уже указывалось, что условная сценическая форма, в противовес иллюзорной, предполагает не сплав разнородных художественных элементов, составляющих оперу, а, наоборот, их разграничение, обособление. Брехт говорит: «Самый извечный конфликт между текстом, музыкой и сценическим воплощением (причем, всегда возникает вопрос, что должно быть первичным — музыка ли по отношению к сценическому действию или сценическое действие по отношению к музыке) может быть легко улажен путем радикального разъединения элементов»<sup>1</sup>. О том же говорит Крженек: «...Опера сейчас оправдывает себя только тогда, когда она признает противоречия, служащие ей упреком, и будет стремиться продуктивно развивать их. К ним относятся все тенденции, которые разрушают иллюзию замкнутой формы оперы<sup>2</sup> и подчеркивают условность спетого слова»<sup>3</sup>.

Как осуществляется такое разъединение элементов?

Рассказчик (или хор) комментирует действие. Оно изображается игрой, танцем, пантомимой, выражается вокальной и инструментальной музыкой, излагается в разных аспектах (плоскостях), освещается различными ракурсами. Поэтому слово, сказанное и спетое, музыка, сценическое движение, хореография вступают между собой в новые отношения, где каждый из компонентов в художественном организме спектакля выполняет относительно самостоятельную, обособленную функцию. Так, «История солдата» Стравинского, по авторской ремарке, это представление «читаемое, играемое и танцуемое». В разных плоскостях (на разных уровнях) осуществляется музыкально-сценическое действие «Свадебки», сценических кантат Орфа, где взаимообусловлен, но и обособлен процесс хореографического развития от вокально-инструментального. Из сложного взаимодействия разъеди-

<sup>1</sup> Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1, стр. 302.

<sup>2</sup> В первую очередь, имеется в виду вагнеровское представление о «магической замкнутости» оперы как совокупного произведения искусств.

<sup>3</sup> Ernst Křenek. Zur Sprache gebracht. München, 1958, S. 213.

ненных функций в «Жанне д'Арк» Онеггера сочетаются слово, сказанное и спетое, игровые моменты, музыка, танец; здесь нет привычных в драме событий, нет иллюзии «всамделишности» — по сути дела, ничего не «происходит», лишь воскрешаются в памяти Жанны эпизоды прошлого, и действующие лица не столько «живут» на театральных подмостках, сколько нечто «означают» как символы реального. Нередко такие произведения предусматривают и разноплоскостное режиссерское решение: в различных секторах (или на разных уровнях) сценической площадки разыгрываются эпизоды — попеременно, либо путем скрещения одной сферы действия с другой<sup>1</sup>. Например, постановка оперы Мийо «Христофор Колумб» предполагает три уровня сцены, ступенчато возвышающиеся к экрану, на котором воспроизводятся кадры киноленты, с хорами, вторгающимися в размышления и диалоги героев.

С этим связана другая важная особенность условной сценической формы — дистанция по отношению к изображаемому.

Вновь предоставим слово Брехту: «Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал активное участие в представляемых событиях. [...] Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям [...] Все темы и события подвергаются очуждению»<sup>2</sup>.

Сказанное имеет, в частности, прямое отношение к «Жанне д'Арк», где действие рассчитано не столько на то, чтобы вызвать эмоциональную реакцию на судьбу участников драмы, сколько на то, чтобы пробудить интерес к тому, почему такова их судьба. С той же целью вводится в «Историю солдата» повествователь-рассказчик, разъясняющий и критикующий то, что происходит на сцене. Рассказчик-комментатор введен и в оперу-ораторию Стравинского «Царь Эдип», и в оперу Мийо, где тчет вызывает старика Колумба, всеми брошенного, забытого, на перекрестный диспут с самим собой — юным и зре-

<sup>1</sup> Этот прием ввел Клодель в работе с Мийо и Онеггером; он часто применяется в современном театре.

<sup>2</sup> Бергольт Б р е х т. Театр, т. 5/2, стр. 67.

лым. В «Жанне д'Арк» роль рассказчика выполняет брат Доминик, своими ответами на мучительные вопросы-сомнения Жанны провоцирующий ее видения. Аналогична драматургическая функция хоров, комментирующих действие или неожиданно нарушающих его ход<sup>1</sup>.

Во всех отмеченных случаях выявляется еще одна особенность: в отличие от концепции «аристотелевского» театра, призванной свести перипетии драмы к единому фокусу, скрепить их единым драматургическим узлом, дабы вызвать сопереживание зрителя-слушателя, — в условной сценической форме изображаемые явления рассматриваются с некой дистанции для анализа и обсуждения. Имея в виду «Колумба» Мийо и свою собственную оперу «Карл V», Крженек писал: «Здесь драма представляется и одновременно обсуждается, музыкой же оправдывается сосуществование реального действия и дискуссии о нем...»<sup>2</sup>.

В 90-х годах прошлого века Бернارد Шоу отмечал новый элемент в современной драме, благодаря которому соотношение «экспозиции — ситуации — развязки» сменяется на «экспозицию — ситуацию — дискуссию». Еще более усилился такой интеллектуальный элемент в современной драматургии, что нашло отражение и в анализируемой сценической форме.

Ее очертания проступают в некоторых операх отчетливее, в других скрыто, то более последовательно, то компромиссно. Есть и такие произведения (например, «Гармония мира» Хиндемита), в которых при сопоставлении картин дается переключение с одного уровня или модуса условности на другой; это нередко приводит к эклектичному смешению разных театральных методов. Американский исследователь Дж. Гасснер полагает, что такое смешение жанров и стилей — вообще характерная черта современного театра, переживающего, по его мнению, «наиболее эклектичный период» своей истории<sup>3</sup>; от-

<sup>1</sup> Такова же функция реплик *ad spectatores* — непосредственное обращение со сцены к зрителям для активного их вовлечения в действие — прием, издавна применявшийся в театральной практике. К новой жизни его возродил Вс. Мейерхольд в первой же постановке своего театра («Зори» Верхарна, 1920).

<sup>2</sup> Ernst Křenek. Zur Sprache gebracht, S. 346.

<sup>3</sup> См.: Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., 1959, стр. 57—58.

сюда — «нестабильность формы»<sup>1</sup>. Это наблюдение можно отнести и к состоянию современной западноевропейской оперы, в дальнейшей судьбе которой еще много неясного и проблематичного.

#### 4

В заключение — о некоторых аспектах музыкальной драматургии. Это большой комплекс вопросов, требующий специального рассмотрения. В поле исследования включается много сложных проблем. Среди них: процессы интонационного обновления современной оперы, принципы воплощения драматургического конфликта, соотношение вокального и инструментального начал, трактовка голоса (ариозная, речитативная), использование закономерностей инструментальных форм (почти одновременно их последовательно применили Берг в «Воццеке» и Бузони в «Докторе Фаусте», вслед за тем Хиндемит в «Кардильяке»), развитие особенностей «сквозной» или «номерной» структуры (Стравинский является убежденным сторонником последней), и т. д.

Из всего этого комплекса изберу один вопрос, быть может, наиболее дискуссионный, — о претворении в музыке оперных произведений динамики нашей жизни, взрывчатой, стремительной, насыщенной бурными столкновениями, острыми противоречиями. Новое в борьбе идей и современном жизненном укладе накладывает определенный отпечаток и на содержание и на форму оперы как художественного целого, что находит соответствующее отражение в музыкальной драматургии — во вздымающихся волнах нарастаний, в смене напряжения-разряда, в сжатии-расширении временных отрезков сценического действия, в его убыстрении-замедлении, короче говоря, — в темпо-ритме спектакля.

Как понимать этот термин, введенный в театральную практику К. С. Станиславским, какое содержание вкладывается в него?

Темп — мера измерения относительности движения во времени; условно говоря, — протяженная временная плоскость, которая наделена определенным коэффициентом скорости. Такая плоскость может ограничиться раз-

<sup>1</sup> Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре, стр. 26, 28.

мерами эпизода, сцены, картины, акта. Смена плоскостей длительного протяжения образует общий ритм спектакля, более мелких — ритм отдельных его разделов. Как сказал Гете в «Фаусте»:

В буре деяний, в волнах бытия  
Я поднимаюсь,  
Я опускаюсь.  
Жизнь, движение —  
Вечное море;  
Смерть и рождение —  
В вечном просторе.

Это общий закон природы. Одновременно это закон и душевной жизни человека. В смене психических импульсов — ритмическая повторность и многообразие непрерывного движения. Но внутри каждой временной плоскости (то есть темпа) есть свой ритм: ровный, вздыбленный (смещенный), убыстренный и т. д. Он словно регулируется дыханием: широким (плавным), прерывистым, учащенным и проч.

Следовательно, если под темпом разуместь общий характер движения, а под ритмом его пульсацию во времени, то сочетание избранного темпа и склада его ритмического пульса в смене временных плоскостей и внутри каждой из них образует специфику музыкально-сценической драматургии оперы.

Особенности темпо-ритма спектакля присущи не только индивидуальному творческому почерку композитора (его манере видения сцены и передаче психологического содержания драмы), — специфические черты данного темпо-ритма складываются в определенные исторические типы, своего рода художественные модели. Например, нередко говорят, что современное искусство, в том числе и оперное, характеризуется лаконизмом и динамизмом выражения. Эти понятия, однако, недостаточно четко конкретизируются.

Опера была динамичной и ситуации в ней обрисовывались весьма лаконично еще в XVIII веке — и не только в буффа, но и в опере-серии. Вспоминается в этой связи недавно возрожденная к новой жизни в Галле опера молодого Генделя «Агриппина», ярко насыщенная сценическим движением. Особенно же показателен Моцарт: и в буффа — «Женитьба Фигаро», и в семисерии — «Дон-Жуан».

Романтическая опера ввела иной темпо-ритм в оперный спектакль,— более контрастный в сопоставлении жизненных картин, душевных состояний. Во Франции — у Мейербера — это привело к закреплению броского, крупного штриха в музыкальной драматургии, в Германии — в ущерб внешнему (событийному) плану действия, связанному с показом сценических ситуаций, пространство развернулось действие внутреннее. Именно за счет ослабления живости сценического изображения так усилилась линия сквозного психологического развития в операх Вагнера, с ее вершиной в нескончаемой любовной сцене второго акта «Тристана».

Это соотношение вновь изменилось к концу XIX века, когда, вероятно, не без воздействия французской так называемой «лирической оперы», появились оперы новеллистического плана, со стремительно разворачивающейся интригой, — тогда вновь прорвался динамизм в музыкальном спектакле. Такова «Кармен» Бизе, «Пиковая дама» Чайковского; в этот же ряд можно включить «Отелло» Верди. По-своему, создавая многоплановую драматургию, основанную на пересекающихся пластах действия, решал подобную задачу великий реформатор оперной сцены Мусоргский. Но более от «новеллистических» опер, нежели от Мусоргского, — сначала еще недостаточно оцененного, — веристская драматургия обострила динамику сопоставления событий, поступков, состояний. Темп спектакля ускорился, а ритм стал более подвижным, нервным, прерывистым. Таков путь от «Паяцев» Леонкавалло к «Девушке с Запада» Пуччини.

Мы вплотную подошли к проблематике современной оперы. Прежде чем к ней обратиться, сделаем небольшое отступление.

Выше были бегло, только в самых общих чертах, охарактеризованы проявления темпо-ритма в разных исторических типах оперной драматургии. Их изменчивость обусловлена многими факторами — социальными, идейными, эстетическими, тематически-образными. Немаловажна в этом роль литературы, театра; в XX веке подключается воздействие кино — Анри Бергсон даже специальное внимание уделял «кинематографическому механизму мышления»<sup>1</sup>. Такой склад мышления свойствен

<sup>1</sup> См.: Otto Basil. Georg Trakl. München, 1965, S. 14.



Джойсу, Дос-Пассосу, Кафке (примеры можно умножить), иначе говоря, тем писателям, в произведениях которых общая картина складывается из единичных фактов, моментальных, мгновенных «фотоснимков» жизненных явлений, казалось бы разрозненных, не связанных между собой и в то же время рождающих единое представление о многоликости — и в своей многоликости цельной — действительности. Здесь есть некоторое подобие метода киномонтажа. Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что еще до расцвета кино и тем самым до разработки техники монтажа как средства образного выявления замысла аналогичные моменты наметились в веристской драматургии.

Следовательно, речь может пойти о неких общих предпосылках, которые заставили современную оперу обратиться к «кадровой драматургии» — к монтажу кратких, быстро сменяющихся эпизодов, где, говоря языком кинематографа, убыстрение действия приводит на гребне кульминаций к «крупному плану» — к замедленному показу ситуаций и душевных состояний. Показательна в этом отношении опера Прокофьева «Семен Котко», особенно динамичен третий акт. Он открывается крупным планом — любовным ноктюрном; далее один сценический эпизод зацепляется за другой; темп ускоряется, ритм учащается и на кульминации — Царев повешен, Любка сходит с ума — возникает новый крупный план: полная трагизма массовая хоровая сцена (сопрано-остинато в партии Любки), где воедино слились и горе обезумевшей от отчаяния девушки, и народное горе (фоном служит объятые пламенем украинское село).

Метод монтажа кадров искусно применен в «Жанне д'Арк на костре» — как «наплывы» возникают они в сознании Жанны: сцена суда, игра в карты, коронование в Реймсе, народные сцены в Домреми и т. д. И пятнадцать сцен, образующих «Воццека» Берга, воспринимаются порой как своего рода «кадры»: например, вторая сцена первого акта — Воцтек с Андресом или пятая сцена второго акта — в казарме.

Но дело даже не в самом методе кадрового членения, который вовсе не является всеобщим, важнее само содержание «кадра» или отдельно взятого сценического эпизода, а также взаимосвязь таких эпизодов. Вслушиваясь в них, убеждаешься, насколько своей динамикой они отли-

чаются от сцен опер Моцарта, Бизе или Чайковского. Отличия — и в экспрессии выражения, и в более неожиданных психических модуляциях, в более резкой смене и переключении состояний, в сопоставлении прежде несопоставимого, чего еще не знала и не могла знать музыка предшествующих эпох.

В качестве примера расширения эмоционально-образного диапазона сопоставляемого можно назвать четвертую сцену второго акта «Воццека» («Сад при трактире»). И даже в «Царе Эдипе» Стравинского, при сведении к минимуму внешнего действия, при подчеркнутой сценической статуарности, динамизм проявляет себя в предельной экспрессивности (напомню хотя бы трехчастную арию Иокасты). В другом «Эдипе» — Энеску — композитор добивается замечательной концентрированности выражения в эпизоде «Явление Лайя со своей свитой» из второй картины второго акта, где дан «моментальный снимок» драматичнейшей ситуации: время в музыке предельно сжато, тогда как событие в драматургии оперы — решающее (Эдип убивает своего отца); отсюда и заострение средств выразительности. И если композиторы XIX века подобные ситуации также иногда передавали весьма лаконично (см. заключительные страницы «Кармен», гибель Дездемоны в «Отелло», смерть Зигмунда в «Валькирии» и др.), то к столь сильной экспрессии они, естественно, не прибегали. Двадцатый же век изобилует подобными примерами.

Из многих выберу знаменитую сцену убийства Марии в «Воццеке» с дважды повторенным грандиозным *crescendo* всего оркестра на звуке *cu* (это блестящий образец шёнберговской *Klangfarbenmelodie* — «звуко-тембровой мелодии»: благодаря различной тембровой окраске при всевозрастающей динамической прогрессии единственный звук приобретает мелодическое значение). И в названном выше эпизоде из «Эдипа» Энеску дано колоссальное динамическое нарастание (кстати, также устремленное к *cu!*), которое, достигнув вершины *sf*, сменяется катастрофическим спадом. Еще более лаконично решена другая важнейшая сцена оперы — сцена ослепления Эдипа (третий акт), которая завершается воплем толпы (динамический размах — от *fff* к *pp*). Как концентрат динамичной выразительности в современных операх нередко используются вокально-симфонические фуги — во

втором акте «Воццека» (беседа Доктора, Капитана и Воццека, подводящая к кровавой развязке); хоровая сцена бури в первом акте «Питера Граймса», пассакалии — в последнем акте «Кардильяка» (возмущенная злодеяниями героя оперы толпа избивает его), в последней картине «Поругания Лукреции» (оплакивание убившей себя Лукреции), в финале «Поворота винта» (смерть мальчика Майлса).

Еще раз хочу подчеркнуть: во всех «моментальных снимках» остродраматических ситуаций как в фокусе отражается многозначность музыкального мгновения. Это касается не только таких моментов. Можно сделать обобщающий вывод — мы сейчас по-другому чувствуем, иначе ощущаем время в музыке, чем это было в XIX веке: возросла эмоционально-духовная насыщенность, образная емкость, симультанность музыкально-сценических эпизодов, равно как и внезапность их сопоставлений. Конечно, сохраняется и протяженное дление, широкие волны темповых временных плоскостей, но и эти сцены приобретают более конденсированный уровень напряжения. Справедливо указывает Жан-Луи Барро: «Драматическое развитие вовсе не зависит от быстроты развития действия или темпа актерской игры. Дело здесь не в быстроте, а в насыщенности...»<sup>1</sup>. Приведенные слова сказаны по поводу «Вишневого сада» Чехова. Они могут быть отнесены и к опере XX века — к лучшим образцам ее музыкальной драматургии, в которой отчетливо проявилась тяга к максимальной образно-эмоциональной наполненности каждого сценического мгновения.

Такова общая тенденция современного темпо-ритма оперного спектакля, которая по-разному конкретизируется и модифицируется в русле различных художественных течений и творческих стилей. Для того, чтобы детальнее изучить, как она осуществляется и изменяется, надо рассмотреть феномен современной оперы не в его сложно-противоречивом комплексе, как это сделано в настоящем очерке, а дифференцированно — по отдельным художественным руслам и индивидуальным концепциям.

<sup>1</sup> Жан-Луи Барро. Размышления о театре, стр. 136.

1

Пожалуй, ни одна музыкальная школа Европы столь стойко не придерживалась национальной традиции, как французская. Традиция эта, неизменно обогащаясь, подобна полноводной реке, которая питается многими и разными притоками, но не меняет избранного курса державного течения. Прав Поль Коллар: композиторов Франции более волнуют не проблемы новаторства в «моделировании» современности, а вопросы специфически национального ее претворения<sup>1</sup>. Действительно: опираясь на старофранцузскую манеру письма, творчески полемизировал с итальянским влиянием Куперен; несколько позже активно выступил против него Руссо в знаменитом письме о французской музыке (1753). К национальной традиции взывали и Берлиоз, и Бизе. Ее кровно отстаивал в противовес вагнерианскому поветрию Дебюсси — «Клод Французский», как он гордо именовал себя. Но поколение, шедшее ему на смену, устами Жана Кокто — главы

<sup>1</sup> Paul Collaer. La musique moderne (1905—1955). Paris — Bruxelles, 1955, p. 113.

«Шестерки» — отвергнет импрессионизм за его якобы недостаточную приверженность национальному духу Франции: «Французской музыке,— писал Кокто в 1918 году,— нужна чистая и простая мелодия... Довольно гоняться за изысканными гармониями». Пройдет, однако, менее двух десятилетий, и возникнет в 1935 году еще одно содружество композиторов — среди них Оливье Мессиа́н, Андре Жоливе — и вновь они будут призывать к возрождению национальной традиции, на сей раз романтической «Молодой Франции» Берлиоза, Гюго, Делакруа... Это один из многих примеров, их можно без труда умножить.

Национальная традиция — широкое и емкое понятие. Ее содержание разносторонне, многообразно. Обновляясь по ходу исторического развития, включая в себя художественный опыт ряда поколений, она обеспечивает связь времен. И чем более крепка эта связь в культурно-общественной эволюции страны, тем сильнее оказывается воздействие национальной традиции.

Именно во Франции, отмечал Илья Эренбург, неразрывно слито прошедшее с настоящим<sup>1</sup>. Эрнст Крженек видит здесь своеобразное проявление «вневременности» (*Zeitlosigkeit*) исторического сознания: «Для французов,— говорит он,— прошлое не есть нечто замкнутое в себе, далекое, чуждое. То, что прошло, продолжает жить, постоянно ощущается»<sup>2</sup>. Видный знаток культуры Франции, Фридрих Зибург писал: «Древние короли Франции переняли наследство Рима и продолжили античный порядок, который лег в основу французской цивилизации. Это и стало национальной идеей»<sup>3</sup>. Интересны соображения Августа Стриндберга. Он указывает, что Галлия была самой большой и длительно сохранявшейся колонией Рима. Не получив пурпурной мантии Священной Римской империи, она, тем не менее, надолго сохранила верность латинскому духу, его языковой сфере, правовым законам, бурному укладу социальной жизни. «В этой стране,— пишет Стриндберг,— утвердилось греко-рим-

<sup>1</sup> Илья Эренбург. Французские тетради. М., «Сов. писатель», 1963, стр. 30.

<sup>2</sup> Ernest Kronek. Zur Sprache gebracht. München, 1958, S. 85. Статья: Darius Milhaud.

<sup>3</sup> Friedrich Sieburg. Gott in Frankreich? Frankfurt a. Main, 1932, S. 79.

ское образование и так интенсивно развилось, что к XVII веку французская цивилизация добилась первенства в Европе»<sup>1</sup>. И если Римская империя некогда являла собой средоточие культуры Средиземноморья, то в иных исторических условиях, став, по словам Томаса Манна, «твердыней рационализма и классицизма», Франция дала высшее выражение «средиземноморской, классически-гуманистической культуры»<sup>2</sup>.

Это и способствовало образованию стойкой национальной музыкальной традиции. Вкратце охарактеризовать ее сущность нельзя, можно лишь обратить внимание на некоторые существенные черты, которые обобщены в специфически французском выражении *le goût musicale* («музыкальный вкус»). Попытки его описания делались еще в XVII веке, когда французская музыка, используя опыт *Ars Nova* («Нового искусства» XIV века с его вершиной — Гильомом де Машо), франко-фламандских полифонистов, лирической трагедии Люлли, славной плеяды лютнистов, клавесинистов и т. п., добилась высокого воплощения национальной самобытности в творчестве Куперена и Рамо, которых Дебюсси по праву считал полнейшими выразителями французского музыкального вкуса. Самобытность этого «вкуса» тогда отстаивалась в соревновании с итальянской музыкой, приобретшей в XVII—XVIII веках первенствующее положение в Европе<sup>3</sup>. Ко времени Дебюсси координаты сместились: на роль гегемона претендовала австро-немецкая традиция. Именно с ней к началу XX столетия возникли у французов наиболее острые дискуссии. Позднейшие исследователи на противопоставлении этих двух музыкальных школ стремились выяснять отчетливо ощутимые, но трудно словесно формулируемые различия того же Куперена от Баха или Берлиоза от Вагнера, Бизе от Брамса, Дебюсси от Малера, Равеля от Рихарда Штрауса или представителей «Шестерки» Онеггера и Мийо — при всем их индивидуальном своеобразии — от Шёнберга и Хиндеми-

<sup>1</sup> August Strindberg. Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Abteilung: Nachlass. Erster Band. München, 1922. Статья: Der bewusste Willen der Weltgeschichte.

<sup>2</sup> Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 9, стр. 598—599. Статья: Гёте и Толстой.

<sup>3</sup> См.: Louis Striffling. Esquisse d'une Histoire du Goût Musicale en France au XVIII-e siècle. Paris, 1912.

та, которые, кстати, также несхожи, что, однако, не исключает принадлежности названных композиторов к определенной национальной традиции.

А. В. Луначарский писал в 1923 году, имея в виду пластические виды искусства (эти наблюдения могут быть распространены и на другие его виды): «...во Франции стремление к чистому совершенству формы, во всяком случае, к работе над ф о р м о й, являлось преобладающим и, по-видимому, находится, так сказать, в общей линии развития романского творческого гения, в то время как Германия не могла, не может и впредь не сможет отказаться от подчеркнутой оценки в произведениях искусства содержания [...] Самое же главное заключается в том, что немецкий художник почти всегда имеет уклон к метафизическому мышлению, к философствованию и к таким широким и глубоким эмоциям, которые легко связываются в одно романтическое целое с целым рядом неясных мыслей, образуя единое «настроение», или, как немцы говорят, *Stimmung*...»<sup>1</sup>.

Словно переключаясь с Луначарским Эрнст Крженек в 1929 году конкретизирует различия между немецкой и французской музыкой. Для первой, по его мнению, главное — эмоциональная и жизненная содержательность, а для второй — артистичность, духовное совершенство, которое может быть выражено многозначным французским понятием «*esprit*». Крженек уточнял: «Французская музыка в своей сути светла, ясно организована, по структуре и тенденции отчетливо обозрима»<sup>2</sup>. Можно еще добавить: в противовес немецкой традиции, склонной к передаче отвлеченных идей, французская скорее покоится на сенсуалистской основе, исходит из конкретности ощущений. Конечно, это надо понимать не как всеобщие закономерности национального стиля, а как некие предпосылки, модифицированные, по-своему преломленные в творчестве крупных композиторов.

Незадолго до Крженека, среди характерных черт французской музыки Б. В. Асафьев выдвигал следующие:

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 2. Западноевропейский театр. М., изд. «Искусство», 1958, стр. 288—289.

<sup>2</sup> См.: Ernst Křenek. Zur Sprache gebracht. Статья «Französisches und deutsches Musikempfinden», S. 42—45. Ср. также соображения по этому поводу Коллара: Paul Collaer. La musique moderne, p. 107—113.

ясность, четкость рисунка, гармонических очертаний и ритмических членений; легкость узора и определенность плана композиции; склонность к изобразительной конкретности — к «дескриптивному», как говорят французы. Душевное движение характеризуется ими через «описание» характера (или среды, или природы). Вообще, действенное начало преобладает — французские авторы наделены живым чувством пластичного, осуществляемого через жест, танец, шаг; отсюда нередко возникает контрастная смена движений<sup>1</sup>.

В этом свободно изложенном мною перечислении стилистических признаков Асафьев многое схватил верно, хотя из-за краткости, естественно, неполно. Попытаюсь кое-что развить.

Для Онеггера Франция — это прежде всего «блистательный свет разума»<sup>2</sup>, четкость и красота мысли, стройность построения. Такова классическая проза Вольтера или Флобера. И даже о зыбком, неясном французский автор умеет говорить ясно, определенно; таков Бодлер в поэзии или Дебюсси в музыке. Онеггер далее подчеркивает разное понимание пропорций у немцев и французов, иное ощущение протяженности во времени (длинноты немцев, краткость французов)<sup>3</sup>. Это связано с тем вниманием к точно сказанному слову, к искусству красноречия, которое так высоко ценится французами. Музыка стремится приобщиться к выразительности слова, хочет стать столь же отчетливой, конкретной, но она должна оставаться в своих пропорциях уравновешенной, в стилевом отношении единой. Для французского вкуса крайне характерен популярный афоризм Бюффона: «Стиль — это человек». Поэтому, например, музыкант Ромен Роллан в начале нашего века не смог понять и справедливо оценить Малера (для него он разностилен, нечеток, расплывчат), зато увлекся Рихардом Штраусом (казался более цельной натурой), хотя личность и мироощущение последнего были ему чужды, тогда как моральный облик Малера близок Жану Кристофу, образ которого создан писателем Роменом Ролланом!

<sup>1</sup> См. сборник статей «Новая французская музыка». «Шесть». Л., Academia, 1926, стр. 25—28.

<sup>2</sup> Артур Онеггер. Я — композитор. М., Музгиз, 1963, стр. 116.

<sup>3</sup> Arthur Honegger. Incantation aux Fossiles. Lausanne, 1948, p. 74.



«Зримое», наряду с понятийным, — другая сфера, широко разработанная французской культурой. Известно, насколько здесь развит интерес к изобразительному искусству — недаром Париж стал Меккой для живописцев! «...Глаз у французов особенный, — пишет Илья Эренбург. — Этому народу присуще чувство красок, пропорций, форм...»<sup>1</sup>. Не удивительно, что импрессионизм с его культом живописного, рожденным глубоким восхищением жизнью, стал типично национальным явлением французского искусства. В музыке же это вызывает интерес к дескриптивному, о котором говорилось выше. И если Бетховен предпослал своей Шестой симфонии указание — «более выражение чувства, нежели звукопись», то француз мог бы перефразировать это изречение так: «Через звукопись — выражение чувства». Поэтому устойчивы импрессионистские влияния во французской музыке XX века, что, кстати, заметно на творчестве не только некоторых представителей «Шестерки», но и Пьера Булеза.

Словесное и зримое воедино сочетаются в театре — в зрелищном действии. Его значение во французской культуре огромно. Вряд ли стоит подробнее говорить об этом, достаточно сослаться на свидетельство Сен-Санса: «Во Франции настолько любят театр, что молодые композиторы, когда пишут музыку для концертов, не могут обойтись без него и вместо произведений подлинно симфонических часто дают сценические отрывки, марши, празднества, танцы и шествия, в которых идеальная мечта симфонии подменена наглядной реальностью театральных подмостков». В XX столетии положение, конечно, изменилось: после Франка и Форе, Дебюсси и Равеля, Русселя, Онеггера или Мийо концертная музыка стала вровень с собственно театральной. Но «театральное» начало, наряду с дескриптивным, вторгается в область инструментальной музыки (берлиозовский тип симфонизма). К тому же Франция и в XX веке не знает «чистых» симфонистов: среди известных композиторов нет ни одного, который не отдал бы дань театру.

Симптоматично и то, что во французский музыкальный театр входят крупные писатели в качестве соавторов опер или балетов. Это Эмиль Золя, Поль Клодель, Жан Кокто, Андре Жид... Мне уже приходилось говорить о том, на-

<sup>1</sup> Илья Эренбург. Французские тетради, стр. 49.

сколько плодотворным оказалось их участие в поисках новых концепций и форм театрального спектакля<sup>1</sup>. Возрождается исконно национальная традиция опер-балетов Люлли, комедий Мольера с музыкой, трагедий в духе Корнеля или Расина. Создается новый тип оперы-оратории. Осуществляются попытки создания «всеобщего» (синтетического) спектакля, сочетающего в едином действии пение, оркестр, декламацию, мимику, танец,— о чем в противовес вагнеровской идее *Gesamtkunstwerk* мечтал еще в 90-х годах прошлого века поэт Поль Валери — друг Дебюсси и других музыкантов<sup>2</sup>. Путь в этом направлении наметил Берлиоз в «Осуждении Фауста» и, особенно, в причудливом замысле «Лелио». Произведения такого рода появляются во Франции послевоенных лет в изобилии; назову «Царя Давида» и «Жанну д'Арк на костре» Онеггера или «Персефону» Стравинского.

И вновь важная национальная черта: ни одна страна Европы не осталась в XX веке столь верной классической традиции, как Франция. Еще со времен «Плеяды» (поэтической школы XVI века, возглавленной Ронсаром и Дю Белле) здесь утвердились классические идеалы. Естественно, что и в стилевом отношении во французской музыке чаще, чем в других европейских музыкальных школах наблюдаются вспышки классицистских тенденций — даже у неистового романтика Берлиоза (оперная диалогия «Троянцы»), не говоря уж о Сен-Сансе или Равеле, Русселе или Пуленке. Но существенно и другое: во все ответственные моменты истории французские драматурги обращались к античным образам и темам. Так и в наше время из этого неиссякаемого источника мифотворчества черпали вдохновение Кокто («Орфей», «Антигона»), Жироду («Амфитрион-38», «Троянской войны не будет», «Электра»), Ануй («Антигона», «Медея», «Эвридика»), Робер Мерль («Новый Сизиф»), Сартр («Мухи»). И для композиторов античные мифы, по выражению Поля Коллара, являлись насущной, повседневной необходимостью. В музыке французских авторов они отражены с исключительной полнотой. Несколько примеров из многих: в балете — «Дафнис и Хлоя» Равеля (1911), «Ор-

<sup>1</sup> См. в данном сборнике статью «Проблемы оперы».

<sup>2</sup> См.: Marcel Delannoy. Arthur Honegger. Paris, 1953, p. 127—128.

фей» Роже-Дюкаса (1913); в опере — «Пенелопа» Форе (1913), трилогия «Орестея» Мийо (1913—1922, Эсхил в обработке Клоделя), «Антигона» Онеггера (1927, Софокл в обработке Кокто), «Царь Эдип» Стравинского (1927, Софокл в обработке Кокто) и т. п.

Очень распространены также экзотические — точнее, ориентальные темы. Это словно другая сторона «средиземноморского духа», о котором так любят писать французские авторы (в частности, Мийо)<sup>1</sup>. Начиная с «Пустыни» Ф. Давида (1844) или даже «Галантной Индии» Рамо (1735), подобная тематика получила широкое отражение во французской музыке. Ей отдали дань, если говорить только об опере, и Мейербер («Африканка»), и Гуно («Царица Савская»), и Бизе («Искатели жемчуга»), и Массне («Король Лахорский»), и Делиб («Лакме»), и Сен-Санс («Самсон и Далила»; помимо того, «Африка» — фантазия для рояля с оркестром, Алжирская сюита и пр.). Напомню также, что коммунар Даниель Сальвадор, расстрелянный версальцами, был крупным знатоком арабской музыки и что углубление интереса к русской классике у многих французских композиторов шло также под знаком ориентализма (восхищение Дебюсси «Антаром» Римского-Корсакова, Равеля — Бородиным).

Духом Средиземноморья овеян юг Франции — Прованс, граничащий с Испанией, куда проникли арабо-мавританские влияния. Их отзвуки — в «Арлезианке» и «Кармен» Бизе. Далее следует Шабрие с его популярной симфонической поэмой «Испания» и, конечно, Равель с «Испанской рапсодией» и Дебюсси с «Иберией»; в том же русле и увлечение провансальским фольклором или испанским — в латино-американском преломлении — Мийо.

Но это лишь первые подступы к подлинному Востоку. Братья Гонкуры ознакомили парижан с японскими гравюрами: в 60—80-х годах ими увлекались французские художники, и в первую очередь Ван-Гог. А вскоре Всемирная выставка 1889 года в Париже поразила воображение музыкантов, в их числе Дебюсси, звучанием яванских оркестров. Со временем интерес деятелей фран-

<sup>1</sup> Обращение к античным образам и, тем более, к ориентальным темам менее характерно для немецкой музыки, за исключением в XX веке Карла Орфа, отчасти Рихарда Штрауса.

цузской культуры к Востоку все более углубляется. Это — и влечение Гогена к Таити или Пикассо к негритянской скульптуре, и «колониальные» сюжеты романов Пьера Лоти, и экзотические картины «утраченного рая» художника Анри Руссо; столь же широк разлив ориентальных тем в музыке — от «индийской» оперы-балета Русселя «Падмавати» (1923) до симфонии Мессиана «Турангалила» (1949), трактованной в духе любовной песни Индии.

В этой связи понятно, почему именно французские музыканты в первые же послевоенные годы вслед за Стравинским с энтузиазмом приветствовали заокеанский джаз как новый источник «экзотических» впечатлений и это увлечение оказалось длительным, охватив многих композиторов; их список открывает Дебюсси, который был восхищен предтечей джаза в практике так называемого «Менестрельного театра», пришедшего из Нью-Орлеана (фортепианная прелюдия «Менестрели», Кэжуок из «Детского уголка»); назовем далее Равеля (блюз в Скрипичной сонате, джазовые моменты в фортепианном концерте для левой руки), Мийо, Орика, Пуленка <sup>1</sup>.

Вообще — это следует особо подчеркнуть — французской культуре свойственна редкая способность ассимиляции иностранных элементов. Французская нация, говорит Зибург, сплочена более духом, нежели кровью: «Она склонна судить о людях прежде всего по их культурной принадлежности и даже словно гордится тем, что может различные этнические элементы свести к единой национальной форме» <sup>2</sup>. Это наглядно иллюстрируется музыкой. Ни один народ Европы не знал такого обилия композиторов — выходцев из других стран, которые столь органично вращались бы в его музыкальную жизнь, становились представителями, более того, лидерами культуры, столь плодотворно воздействовали бы на ее развитие. Это — итальянцы Люлли, Керубини, Спонтини, немцы Мейербер, Оффенбах, фламандец Франк, швейцарец Онеггер, русский Стравинский (прожил во Франции 20 лет: 1919—1939) <sup>3</sup>. Можно еще назвать австрийца Глюка,

<sup>1</sup> У немецких авторов, напротив, увлечение джазом было скоропреходящим.

<sup>2</sup> Friedrich Sieburg. Gott in Frankreich? S. 67.

<sup>3</sup> То же и в живописи, особенно современной: Ван-Гог — голландец, Пикассо и Миро — испанцы, Модильяни — итальянец, Шагал,

венгра Листа или поляка Шопена, которые, оставшись представителями своей национальной культуры, тем не менее оказали влияние и на музыку Франции.

Все эти «вторжения» иностранных влияний как-то удивительно естественно вливались в основное русло французской музыки, адаптировались, усыновлялись ею. В частности, это вызвано и тем, что Париж издавна, еще со времен Версаля Людовика XIV, славился как центр европейской художественной культуры. В прошлом классическая страна абсолютизма, она и по сей день сохранила веками установленный обычай: столица вбирает в себя разнородные художественные явления, в том числе зарубежные, переплавляет их и наделяет специфичным парижским клеймом. Именно здесь — и только здесь! — французские музыканты получают общественное признание.

Такая централизация музыкальной жизни — отличительная черта французской культуры<sup>1</sup>. Одновременно это, вероятно, явилось причиной того, что бытовая музыка города — в первую очередь *chanson* — приобрела здесь большее значение, нежели крестьянская песня. Начиная с Беранже, Дюпона и Дарсье до Мориса Шевалье или Эдит Пиаф, культура шансонье — исполнителей бытовых песен Парижа — достигла исключительно высокого художественного уровня. Она вошла в плоть и кровь французской музыки, и атмосферой кафе-концертов, артистических сборищ — *гогетт* (*goguette* означает «веселая пирушка», «веселое пение») оказались овеванными произведения и Оффенбаха, и Шабрие, Мийо, Орика. Французские композиторы вообще не гнушаются бытовыми жанрами, часто обращаются к ним. Так, оперетты писал не только Онеггер (его «Король Позоль» выдержал в 30-х годах 450 спектаклей подряд!), но даже и суровый, аскетичный д'Энди, к тому же — под конец своей долгой жизни<sup>2</sup>. Отсюда, наконец, и черты той «салонности», ко-

Сутин — русские, самый крупный современный французский архитектор Корбюзье — швейцарец и т. д.

<sup>1</sup> Иное в Германии, где музыкальная жизнь рассредоточена по многим музыкальным центрам; в истории итальянской музыки известно наличие многих «областных» музыкальных школ — Рима, Флоренции, Венеции, Неаполя, Болоньи, Милана; богатством и разнообразием областных культур отмечена испанская музыка и т. д.

<sup>2</sup> См.: Paul Landormy. *La Musique française après Debussy*. Paris, 1943, стр. 29.

торая нередко проскальзывает в творчестве французов — от Гуно, Массне до Форе, Пуленка — и которая воспринимается ими, в отличие от нефранцузов, как нечто органично-национальное.

«Городское» у французских музыкантов сказывается также в их склонности к публичной деятельности, «гласности» (*publicité*). Общественный темперамент, который, что называется, в крови у французов, не позволяет им отсиживаться в тиши кабинетов. Это не удивительно, если вспомнить, что они родом из страны, где острота политической борьбы накалена до предела и революции которой — 1789, 1830, 1848, 1871 годов — стали поистине классическими!

Французские композиторы — по преимуществу практики, принимающие непосредственное участие в музыкальной жизни как исполнители, общественные деятели, критики. Причем любопытно — вновь этот приоритет слова! — они много и охотно пишут. В памяти прежде всего всплывает имя Берлиоза. Но в прессе около 10 лет сотрудничал и Дебюсси (с перерывами), Дюка — около 30 (до начала 20-х годов), Флоран Шмитт — 10 (1929—1939), Брюно свыше 40 (до начала 30-х годов) и т. д. Они пишут статьи, книги, исследования: например, Марсель Деланнуа — об Онеггере, Ролан-Манюэль — о Равеле, Шарль Кёклен — о Форе, Франсис Пуленк — о Шабрие. В отличие от композиторов-немцев, более склонных к дидактике, к созданию педагогических или композиторских систем (Шёнберг, Хиндемит), французы предпочитают эссеистскую, очерковую манеру, с мемуарным оттенком, придерживаются непринужденно-личного тона. Но что всех их объединяет, это оживленное обсуждение национального преломления проблем современного искусства.

Споры и дискуссии об искусстве ведутся во Франции с ожесточением и на страницах печати, и в салонах (в свое время — у m-me Рекамье, у m-me де Сталь), в артистических кружках — «сенаклях» (*cénacles*), в концертных и театральных залах. Вспомним знаменитую «войну буффонов» или вскоре затем последовавшие публичные распри, возникшие по поводу трагедий Глюка; вспомним бурные манифесты романтиков 20-х годов прошлого века и общественные демонстрации на первых спектаклях пьес Гюго; вспомним, наконец, и немислимые в другой стране

скандалы, доходившие до рукопашных схваток, на премьерях балетов — «Весны священной» Стравинского в 1913 году и «Парада» Сати — в 1917-м<sup>1</sup>. Это — проявление все той же тяги к «гласности», к широкому публичному обсуждению явлений искусства, которое характерно для французской культуры.

Подобный напряженный тонус художественной жизни нередко, правда, стимулировался не столько внутренними, глубинными процессами развития искусства, сколько всеильной парижской модой — изменчивой и непостоянной, что порождало (особенно в конце XIX и в XX веке) некоторую лихорадочность в смене школ, групп, течений, случайность, спорадичность их появления и столь же скорое исчезновение. Наглядным примером может служить живопись, где после расцвета импрессионизма (с середины 60-х до середины 80-х годов) появляются быстро изживающие себя группы «пуантилистов», «диких», «кубистов», «неопримитивистов», «сюрреалистов» и пр. И все это — на протяжении каких-то 20—30-ти лет!

Столь же случайным явилось и композиторское объединение, известное под названием группы «Шести». Но прежде чем обратиться к ней, — а этому и будет в основном посвящено содержание данного очерка, — попробуем сначала разобраться в том, что представляла собой французская музыка в новый период своей истории, отмеченный первой мировой войной 1914—1918 годов.

## 2

Предвоенные годы — пора пышного цветения французской музыки. Над всеми современниками возвышается Дебюсси; здесь же Равель и ряд других крупных мастеров. Музыкальная жизнь Парижа интенсивна, изобилует многими художественными явлениями. Самобытные, яркие краски привнесла в нее с 1907 года антреприза Дягилева, ознакомившего парижан сначала с оперными произведениями русских классиков (в первую очередь Мусоргского), а потом с новыми балетами. Париж жадно

<sup>1</sup> Общественные демонстрации сопутствовали и постановкам опер Верди в Италии или некоторых опер русских классиков в Петербурге («Псковитянка», «Борис Годунов»), но служили выражением освободительных, патриотических чувств, тогда как подобные демонстрации во Франции, также отражавшие определенную идейную борьбу, все же протекали в чисто художественной сфере.

впитывает новые впечатления. Однако, несмотря на такую интенсивность, ощущается некая устойчивость во внешне благополучном, красочном изобилии — деятели искусства словно замкнулись в кругу чисто эстетических интересов, недостаточно прислушивались к все нарастающей остроте социальных противоречий. И лишь «Весна священная» Стравинского ошеломила своим небывало сильным ощущением грядущих катастроф.

Разразилась война. Она обрушилась на французских музыкантов так неожиданно, их сознание было настолько не подготовлено к этому, что — поразительный факт! — они за единичными исключениями не сумели полноценно откликнуться своим творчеством на грозные события военных лет. Словно смерч пронесся, расшатав устои французской музыки, так прочно, казалось, утвердившиеся за последние примерно два десятилетия.

Будущие композиторы «Шестерки» сформировались в годы войны. Сразу по ее окончании на парижской «ярмарке» (если воспользоваться выражением Ромена Роллана) они выступили агрессивно, по-юношески задорно, стремясь ниспровергнуть непререкаемые художественные авторитеты недавнего прошлого, которых осуждали за отрыв от окружающей жизни, хотя сами ее плохо знали и судили о ней поверхностно. Им думалось, что они станут зачинателями нового периода в истории французской музыки.

Так им казалось, но так не получилось. Быстро обретя шумную славу, с оттенком скандальности, группа «Шести», случайно возникнув, вскоре распалась. Как справедливо отметил Мийо, «Шестерка» была скорее дружеской компанией, нежели «эстетическим кружком»<sup>1</sup>. И представители ее рассеялись в широком потоке французской музыки, течение которого — в несколько иных руслах — восстановилось в послевоенные годы. Имена же по крайней мере четырех из шести представителей этой группы, а именно — Онеггера, Мийо, Пуленка и Орика — сохранились в истории не потому, что они некогда были членами «Шестерки», а потому, что французская культура обогатилась в их лице композиторами большого таланта, своеобразной индивидуальности; причем их художествен-

<sup>1</sup> См.: Элен Журдан-Моранж. Мои друзья музыканты. М., «Музыка», 1966, стр. 135.



ное наследие не только качественно, но и количественно значительно.

Об этом будет сказано подробнее дальше, сейчас же хочу подчеркнуть, что в ближайшие десятилетия XX века музыкальный горизонт Франции не застилался названными именами. Были и другие творческие личности, не меньшего, а иногда и большего значения, произведения которых имели значительный общественный резонанс.

Начнем наш обзор с тех мэтров — крупных авторитетов, которые в этот период доживали свои дни, не привнося, однако, в свое творчество сколько-нибудь важных новых черт<sup>1</sup>.

Это прежде всего Габриель Форе (1845—1924). Долгое время он занимал скромное место во французском музыкальном искусстве. Современники знали и ценили его как очень тонкого музыканта, пораженного тяжелым недугом — Форе потерял слух в 1903 году, и, несмотря на это, отзывчивого, доброжелательного, чутко пестующего молодежь (среди его учеников — Равель, Шмитт, Роже-Дюкас, Кёклен). Но как композитор он долгое время не мог добиться широкого признания; однако работал много и неустанно, преимущественно в камерных жанрах. Наделенный удивительным мелодическим даром, гармоническим чутьем, он создавал музыку, согретую романтической душевностью, нежной ласковостью выражения, проникнутую поэтичным лиризмом. С годами, однако, влияние Форе росло, и, скажем, Онеггер в конце 40-х годов ставил его оперу «Пенелопа» даже выше «Пеллеаса и Мелизанды»<sup>2</sup>.

Другой признанный мэтр — Венсан д'Энди (1851—1931). Это сложная фигура. Ближайший и наиболее верный ученик Франка, один из создателей и бессменный руководитель «Певческой школы» (*Schola cantorum*), организованной в 1896 году, он пробудил интерес к народной музыке Франции, к контрапунктическому искусству старых мастеров. Музыка его, написанная в самых различных жанрах, звучит возвышенно, хотя и несколько холод-

<sup>1</sup> Я не касаюсь в этом обзоре Камиля Сен-Санса (умер в 1921 году в возрасте 86 лет), так как в основном его творчество относится к XIX веку. Вне обзора по той же причине остаются Альфред Брюно (1857—1934) и Гюстав Шарпантье (1860—1956) — представители веристских тенденций во французском театре на рубеже XIX—XX веков.

<sup>2</sup> Arthur Honegger. *Incantation aux Fossiles*, pp. 77—79.

новато, отличается строгой продуманностью архитектоники. Если Форе, как сказано, находился в стороне от схваток, то д'Энди активно противостоял натиску импрессионизма и стремился привить своим многочисленным ученикам (в их числе Руссель) вкус к строительству логически обоснованной крупной формы. Приверженность к клерикальным догматам сузила его идейный кругозор, наложила на его деятельность реакционный отпечаток. Тем не менее влияние *Schola cantorum* было значительным. Я еще вернусь к этому вопросу.

Третий видный представитель старшего поколения — Поль Дюка (1865—1935). Друг Форе и Дебюсси, он развивался в русле импрессионизма, хотя уже в своем оркестровом скерцо «Ученик чародея» (1897), приобретшем мировую известность, обнаружил склонность к более классичной и строгой музыкальной разработке. Крайне требовательный к себе, Дюка оставил немного произведений (главные — опера «Ариана и Синяя Борода», балет «Пери»), а после войны и вовсе перестал писать. Однако, обладая крупным моральным авторитетом как воспитатель нескольких поколений музыкантов, он оказывал влияние на молодежь.

Перейдем к активно действовавшим композиторам в интересующий нас период. Начнем, естественно, с Мориса Равеля — крупнейшего мастера французской музыки XX века.

Его судьба сложилась нелегко: сначала он находился в тени Дебюсси, в предвоенные годы в фортепианных циклах, в музыке балета «Дафнис и Хлоя» обрел себя, выдвинулся как сильная творческая личность редкого дарования и своеобразия, но с появлением «Шестерки» стал мишенью для ее нападков как якобы «дебюссист», каковым, кстати, давно уже не был. В послевоенные годы (Равель умер в 1937 году в возрасте 62 лет) он дал миру ряд замечательных сочинений, среди которых симфоническая поэма «Вальс», «Болеро», опера «Дитя и волшебство», два фортепианных концерта. Несмотря на их красочность, Равель здесь предстает скорее «классицистом», нежели импрессионистом<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Онеггер утверждал, что именно Равель возглавил борьбу с дебюссизмом, продолженную затем Стравинским; он отмечал также «классицистское» влияние Сен-Санса на Равеля (см. цит. книгу «Я — композитор», стр. 174—175).

Соученик Равеля, на долгие годы сохранивший с ним дружеские отношения, Флоран Шмитт (1870—1958) — композитор иного, романтического склада. Эпическая мощь сочетается у него с выражением драматически-экспрессивных, подчас патетичных чувств, что в известной мере могло повлиять на образно-эмоциональное содержание музыки Онеггера или Мийо. Характерные черты творчества Шмитта проявились еще в предвоенные годы в таких известных во Франции произведениях, как Псалом XVII для солистов, хора и оркестра (1904), балет «Трагедия Саломеи» (1907), фортепианный квинтет (1908). Он является также автором еще трех балетов — «Антоний и Клеопатра» (1920, по Шекспиру в обработке Андре Жиде), «Маленькая фея» (1912—1924, по Андерсену), «Несравненная Ориана» (1933—1938), Концертной симфонии для рояля с оркестром (1928), струнного квартета (1947) и юношески свежей Первой симфонии, написанной 88-летним автором незадолго до смерти.

Разнообразно творчество Альбера Русселя (1869—1937), к которому с большим сочувствием относились представители «Шестерки» (Онеггер, Пуленк). Вместе с упоминавшейся выше оперой-балетом «Падмавати» (до того индийская тема была отражена в «Трех заклинаниях» для солистов, хора и оркестра, 1911) его лучшими произведениями являются: Вторая и Третья симфонии (1921, 1930), балет «Вакх и Ариадна» (1931, популярны две оркестровые сюиты), фортепианный концерт. Ученик д'Энди, Руссель испытал воздействие импрессионизма. Ландорми образно называет его «Дебюсси, сформировавшимся в контрапунктической школе», и отмечает присущую ему живость, красочность воображения наряду со склонностью к ясности, рациональности конструкции при широком, броском «штрихе»<sup>1</sup>.

Фигура Русселя является, пожалуй, наиболее характерной для тех стилевых процессов, которые протекали во французской музыке послевоенного времени.

Сделаю небольшое отступление.

В предшествующий период традиции *Schola cantorum*, с одной стороны, с другой — импрессионизма представляли как непримиримые антиподы. Между ними располагались иные, частные течения — романтически-задушевный

<sup>1</sup> Paul Landormy. *La Musique française...* pp. 79—80.

лиризм Форе, во многом перекликающийся с нервной чувствительностью Массне, «классицизм» Сен-Санса и пр. Война смыла эти различия, происходил процесс своеобразной диффузии, взаимопроникновения различных стилевых черт. Так, к концу XIX века в России сгладились противоречия, существовавшие между московской (Чайковский — Танеев) и петербургской школами («Могучая кучка»), а в Германии примерно тогда же утихла вражда вагнерианцев с «браминами» (как иронически прозвали сторонников Брамса). Перед лицом новых художественных задач, выдвинутых жизнью, стирались ранее существовавшие отличия. Есть в этом и своя, особая закономерность в развитии искусства: необычность, новизна отдельных художественных приемов, специфические черты отражения действительности, свойственные данной школе, отстоявшись, становятся всеобщим достоянием. Это «отстоявшееся» теряет, быть может, первоначальную остроту, «академизируется», но зато открывает пути к дальнейшему синтезу, слиянию разнородных образно-стилевых элементов. Такому синтезу в музыке послевоенной Франции подвергались и завоевания импрессионизма, и «классические» тенденции (Равель, отчасти Дюка), и традиции *Schola cantorum* (Руссель), и черты эмоционально-порывистой романтики (Шмитт).

Сказанное в известной мере относится и к некоторым другим композиторам, которые несомненно заслуживают упоминания в нашем обзоре. Это — маститый, но несколько эклектичный Шарль Кёклен (1867—1950), активно поддерживавший все свежее, талантливое, что создавалось молодыми авторами, воспитывавший их и своими серьезными теоретическими трудами, и педагогической деятельностью (среди его учеников — Пуленк, Тайефер, Соге)<sup>1</sup>. Это — и незаслуженно оставшийся в тени Роже-Дюкас (1875—1954), примыкавший к позднеромантическому течению во французской музыке, и рано умерший Деода де Северак (1873—1921), стремившийся к мелодической ясности и простоте выражения (в чем несколько предвосхитил Пуленка).

Остается сказать еще о двух композиторах, которые,

<sup>1</sup> Шарль Кёклен — прогрессивный общественный деятель, автор книги «Музыка и народ» (1936); на протяжении многих лет он возглавлял музыкальную секцию общества «Франция — СССР». После его смерти этот пост занял Луи Дюрей.

правда, качественно несоизмеримы, как несоизмерим и их вклад в мировое музыкальное искусство. Речь идет о гениально одаренном Стравинском (Онеггер почтительно именовал его «царем Игорем») и о не сумевшем полностью выявить себя в творчестве, «вечном оппозиционере» Эрике Сати. Оба они — каждый по-своему — оказали решающее влияние на формирование «Шестерки», ибо словно изнутри взрывали устоявшуюся атмосферу французской музыкальной жизни тех лет.

Творчество Стравинского вызывало во Франции огромный музыкально-общественный резонанс. Поражала первозданная сила произведений «русского периода» от «Жар-птицы» (1910) до «Свадебки» (окончательная редакция — 1923). «Варваризмы» его музыки, вначале вызванные импрессионистской тягой к красочной дескриптивности, затем, однако, начали все более противостоять утонченности импрессионизма, символистской многозначительности «полунамеков». Вскоре, в годы «швейцарского уединения» (1914—1918), антиимпрессионистские тенденции еще отчетливей обнаружили в «Истории солдата» (1918) и особенно — в «Симфонии духовых памяти Дебюсси» (1920). Рисунок брал верх над краской, экспрессия — над изобразительностью. Крутой поворот — и Стравинский возглавляет неоклассицистское течение в музыке XX века. Вехи этой стилевой смены: «Пульчинелла» (1919), Октет для духовых (1923), Концерт для фортепиано с оркестром духовых инструментов (1924), «Царь Эдип» (1927), Симфония псалмов (1930). Насыщенная огромной взрывчатой энергией, творческая интенсивность Стравинского поражала современников («...гений Стравинского есть нескончаемый труд», — писал Онеггер), и потому французские композиторы жили в непрерывном общении с его музыкой, то подпадая под ее воздействие, то полемизируя с ней.

Иное дело — влияние Сати (1866—1925): оно было совсем недолгим, и не столько своими художественными свершениями он волновал молодежь, сколько присущим ему беспокойно-ищущим духом<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Среди французских авторов резче всего критиковал Сати Ландорми, называя его «талантом второго сорта» (*La Musique française...* стр. 61), хотя указывал, что малые причины иногда вызвали большие последствия. И Онеггер отвергал музыку Сати, но Мийо и Пуленк относились к ней сочувственно.

Репутация чудака, фрондирующего переменчивостью своих вкусов, прочно утвердилась за Сати. Отделить анекдотическое, с преизбытком навязанное им себе, от подлинного, настоящего, затруднительно.словно человек надел маску с насмешливо-иронической гримасой, и она незаметно срослась с его лицом... Ясно одно: он прожил трудную жизнь, от многого вынужден был отказаться, но не побоялся в 39 лет вновь сесть на студенческую скамью (стал учеником Русселя в Schola cantorum), хотя так и не достиг вершин мастерства. Как непризнанный, отвергнутый «высшим музыкальным светом» (правда, Дебюсси, Равель, тот же Руссель дружески относились к нему), он бравировал задиристой остротой суждений. Некоторые из них явились прозорливыми, верными — жизненное восприятие Сати отличалось меткой цепкостью, и потому кое в чем ему удалось предвосхитить грядущее. Так было в конце 80-х годов, когда он опередил Дебюсси в поисках нового гармонического письма, так было спустя 30 лет, в конце 10-х годов, когда, энергично ратуя за возрождение мелодического начала в музыке, за гармоническую простоту, он как убежденный антидебюссист стал если не вождем, то знаменем для молодых композиторов «Шестерки».

В художественных метаниях Сати раскрывается его бунтарски-антибуржуазная позиция. Но, борясь против эстетского снобизма, он сам часто впадал в снобизм отрицания; к тому же нередко разменивался по пустякам и в результате не мог нащупать главное для себя, основное, а среди обуревавших его художественных идей — отделить несущественное, наносное от истинного. И даже когда перед Сати открывалось это истинное, он лишь эскизно намечал его, не будучи в состоянии творчески полноценно воплотить и развить найденное.

В таком двойном аспекте, как мне кажется, вырисовывается личная драма этого своеобразного музыканта, представляющего собой чисто парижское явление, не вышедшее, однако, ни за рамки национальной культуры, ни за рамки своего времени. Тем не менее, остро ощутив социальные катаклизмы, которые вызвала война, поддержанный молодыми, он сумел в балете «Парад» (1917) выразительно передать атмосферу опустошения духовной жизни в американизированном капиталистическом городе, а в опере «Сократ» (1918) запечатлеть поиски новой

человечности. Оба произведения особо ценились представителями «Шестерки».

В заключение, для полноты картины перечислю других видных композиторов Франции — ровесников и младших современников группы «Шести» (в скобках указана дата рождения). Это — Клод Дельвенкур (1888), Жак Ибер (1890), Алексис Ролан-Манюэль (1891), Марсель Деланнуа (1898), Раймон Лушер (1899), Анри Барро (1900), Анри Соге (1901), Андре Жоливе (1905), Даниель Лесюр (1908), Оливье Мессиан (1908). Напомню, наконец, что старший из «Шестерки», Дюрей, родился в 1889 году; Онеггер, Мийо и Тайефер — в 1892; Пуленк и Орик — в 1899.

### 3

Не буду останавливаться на обстоятельствах возникновения группы «Шести» — они общеизвестны. Все же хочется уточнить некоторые данные.

...Июнь 1917 года. Война еще идет. Недавно, 15 мая, крупным скандалом ознаменовалась постановка дягилевской труппой «Парада» Сати (сценарист Кокто, художник Пикассо). Поэт Блез Сандрар, интересующийся также живописью, театром, музыкой, пытается сплотить новую артистическую группировку и с этой целью организует концерт, в котором участвуют далеко не молодой Сати и юные, еще совсем не известные широкой аудитории Орик, Онеггер, Дюрей. Но Сати привык главенствовать, а не быть в подчинении: он отказывается от сотрудничества с Сандраром, уводит с собой музыкантов, называет их «Новой молодежью». Группу надо расширить: в нее входят Тайефер и Пуленк. Онеггер хотел бы привлечь еще своего друга Мийо, но тот находится на дипломатической работе в Бразилии. Другие молодые музыканты еще не вернулись с фронта.

Чтобы закрепить союз, Жан Кокто, уверовавший в Сати, вскоре, зимой 1918 года, издает манифест в излюбленной французами памфлетной манере под названием «Петух и Арлекин — заметки о музыке». Петух — это галльский Шантеклер, певец зари, в образе которого воплощен дерзкий и смелый национальный дух Франции, а Арлекин — шут, не ведающий твердых этических и эстетических правил. Автор манифеста — талантливый поэт, живописец, критик, деятель театра, кино — обладал пыл-

ким воображением, большой эрудицией; советчик-подсказчик оригинальных художественных замыслов, наконец, сценарист, он долгие годы потом сотрудничал не только с членами «Шестерки», но и со Стравинским<sup>1</sup>. Незаурядное дарование Кокто было, однако, скорее блестящим, чем глубоким; таков же и его манифест, содержание которого устарело, звучит наивно, рассчитано на внешний эффект. Отметим лишь основные положения. Анализируя их, будем одновременно иметь в виду и статьи представителей «Шестерки», опубликованные в журнале «Петух», который издавался в 1920 году (вышло 4 номера).

Главное: «молодые» борются за утверждение истинно французского духа в музыке. Им представляется, что даже Дебюсси уклонился от его воплощения — «играл на русской педали» (намек на увлечение Мусоргским). Такая истовая приверженность национальной традиции — несомненно привлекательная черта содружества юных композиторов, осознавших, что новое время требует новых песен. Но как часто бывало при формировании различных художественных группировок, более вразумительно выражались антипатии к своим предшественникам, нежели эстетическая программа и ближайшие цели.

«Молодые» ныне утверждали, что надо прежде всего освободиться от старого — эмоциональных излишеств романтизма (пережитка вагнерианства!) и расплывчатости импрессионизма; следует восстановить равновесие между чувством и разумом, что так свойственно французскому классицизму. В чисто музыкальной сфере это означает отказ от гипертрофии форм. Идеал сонаты — Гайдн; идеал сюиты — Рамо. Отказ от хроматики — этого наиболее характерного средства выразительности романтизма, доведенного его последним адептом Шёнбергом до предела — до атонализма. Насущно необходимо возрождение диатоники; прояснение ладотональных функций приведет к упрочению стройности композиции.

В таких высказываниях кое-что верно прочувствовано. Но они излагались сумбурно, беспорядочно и густо сдабривались полемичными выпадами против заслуженных авторитетов.

<sup>1</sup> Изменчивый, но по-своему цельный облик Кокто запечатлен в книге: Андре Моруа. Литературные портреты. М., 1970.



Главный объект нападок — Дебюсси, хотя имя его не называлось. Ведь когда Кокто писал свой манифест, глава импрессионизма был смертельно болен: Дебюсси умер в Париже под грохот разрывов вражеских снарядов 25 марта 1918 года. Позже все представители «Шестерки» изъявляли свою искреннюю любовь к нему, восхищались его музыкой. Но сейчас, воодушевленные примером Стравинского и Сати, они страстно выступают против дебюссизма.

В этом проявлялась своя жизненная логика: на крутых переломных этапах искусство развивается как антитеза к предшествующему, дабы позже прийти к синтезу. В восприятии «молодых» импрессионизм нечто «тепличное», изысканное, утонченное. Композиторам, в юные годы пережившим ужасы войны, хотелось бы противопоставить ему искусство сильное, мужественное, ясное. Но, незаслуженно упрекая Дебюсси в эстетстве, ошибочно включая его в ряд декадентских явлений буржуазной цивилизации рубежа XIX—XX веков, они, однако, чутко осознали, если воспользоваться словами Онеггера, что «надо было резко отвернуться от Дебюсси... более нельзя было возделывать его поле»<sup>1</sup>.

В силу иного мироощущения члены «Шестерки» тогда не сумели понять глубочайший лиризм музыки Дебюсси, одухотворенной удивительно чистым и проникновенным ощущением природы, ее таинственных и влекущих зовов, переливчатости света, красок. Поэт Иль-де-Франса (так называлась старофранцузская провинция, главным городом которой являлся Париж)<sup>2</sup>, Дебюсси был чужд молодым, выросшим в условиях бурлящей, изобилующей резкими контрастами жизни крупного капиталистического города. Устами Кокто они возглашали новую эстетику — эстетику урбанизма — или, если воспользоваться его словами, — эстетику мюзик-холла.

Но и здесь — в эстетизации машинерии, конструктивизма, мюзик-холла и джаза как якобы выразителей культуры современного города — было много поверхностного и снобистского. К тому же, под воздействием Сати,

<sup>1</sup> Arthur Honegger. Incantation aux Fossiles, p. 84—85.

<sup>2</sup> L'Île-de-France (фр.) — буквально «остров Франции», отграниченный в центре страны пятью реками, где при впадении Марны и Уазы в Сену находится Париж.

выступившего тогда проповедником «обнаженного» либо, иначе, до предела плакатно-заостренного стиля, «новая простота» оборачивалась нередко примитивом, забавным пустячком.

Таковы вкратце шаткие эстетические предпосылки, на которых зиждилось формирование «Шестерки». Нетрудно обнаружить в них отражение тех быстро изживших себя настроений, о которых метко сказал Илья Эренбург, имея в виду прежде всего Францию: «...После первой мировой войны изменилась психика людей. Их увлекали дешевые аттракционы с Бродвея, самые глупые из американских кинокартин, детективные романы. Усложнение техники шло в ногу с упрощением внутреннего мира человека»<sup>1</sup>.

Преклонение перед «американизацией» жизни могло грозить юным музыкантам, которых пестовали Сати и Кокто, подобным упрощением духовного мира. К счастью для группы «Шести», их декларации далеко не всегда совпадали с композиторской практикой. Еще с 1913 года Мийо волновали величественные образы античности — «Орестея» Софокла. Онеггеру вообще был чужд культ «повседневного» в жизни города, что, согласно парадоксу Кокто, ярче всего запечатлелось в мюзик-холле; к тому же он не отрицал величия ни Вагнера, ни Дебюсси — испытал сильное влияние последнего (см., например, Вторую скрипичную сонату Онеггера). Сравнительно дольше находились под влиянием «обнаженного» урбанистского стиля Орик и Пуленк, но и они преодолели его: первый — более склоняясь к передаче драматических эмоций, второй — лирических. Одновременно, в отличие от них, Дюрей и Тайефер даже не пытались выйти за рамки традиций Форе — Дебюсси — Равеля.

Короче говоря, пребывание в «Шестерке» оказалось для творческого пути ее членов своего рода интермеццо — буйным, всколыхнувшим их, оставившим заметный след в памяти, порой порождавшим рецидивы («Пасифик-231» Онеггера), но скоропреходящим. В этом убеждает хроника событий из жизни содружества. Вернемся к ней.

...В 1919 году Мийо возвращается из Латинской Америки в Париж. На одном из концертов «молодых», в январе 1920 года, с легкой руки критика Анри Колле, груп-

<sup>1</sup> Илья Эренбург. Собрание сочинений в 9 томах, т. VIII. М., 1966, стр. 553—554.

па получает свое наименование, вошедшее в историю. Совместные выступления, встречи учащаются. Мийо, влюбленный в бразильский фольклор, создает на его основе симфоническую фантазию под названием «Бык на крыше». Кокто — «гениальный импровизатор», по словам Мийо, присочинил к ней сюжет. В том же году состоялась нашумевшая премьера этого акробатического балета-пантомимы<sup>1</sup>. Через год еще одна премьера: пародийно-гротескный танцевальный дивертисмент «Новобрачные с Эйфелевой башни», в сочинении музыки которого принимают участие все члены «Шестерки» (за исключением Дюрея). Вновь общественный ажиотаж вокруг спектакля.

Это — вершина славы содружества. Молодые композиторы в моде, получают много заказов, в частности от Дягилева, чья балетная труппа в 1917—1920 годах показала парижанам много интересных премьер (их общее число — 40), оформленных самыми известными художниками (Пикассо, Матисс, Дёрен, Брак, Руо, Лорансен)<sup>2</sup>. «Новая оратория Онеггера, — писал позже с горечью Деланнуа, — в 1953 году привлекла бы меньше внимания, чем немногие вокальные страницы в период «эстетики мюзик-холла»...»<sup>3</sup>.

Такая, благоприятная для успеха обстановка, естественно, задерживала распад «Шестерки». Но уже обнаружили важные симптомы.

В 1921 году в Швейцарии был показан «Царь Давид» Рене Моракса с музыкой Онеггера, которую Кокто резко осудил за измену идеалам «Шестерки» (правда, дружеский контакт не нарушился, и Кокто обработает для Онеггера «Антигону» Софокла). Но разве такие идеалы

<sup>1</sup> Дариус Мийо. Заметки без музыки. «Советская музыка», 1963, № 3, стр. 105—111.

<sup>2</sup> Вот некоторые из этих спектаклей: «Чудесная лавка» Россини в обработке Респиги (1919). «Треуголка» де Фальби (1919), «Пульчинелла», «Песнь соловья» (оркестровая сюита на музыку из оперы) Стравинского (1920), «Шут, семерых шутов перешутивший» Прокофьева (1921), «Лани» Пуленка (1924), «Голубой экспресс» Мийо (1924), «Досады» (1924), «Матросы» Орика (1925), «Стальной скок» Прокофьева (1927), «Кошка» Соге (1927), «Аполлон Мусагет» Стравинского (1928), «Блудный сын» Прокофьева (1929). В те же годы в Париже гастролировал Шведский балет Рольфа де Марэ (постановки осуществлял Жан Бёрлен), где также ставились балеты на музыку «Шестерки».

<sup>3</sup> Marcel Delannoy. Arthur Honegger, стр. 48.

еще были у молодых композиторов, когда каждый из них, преодолевая соблазны сенсационного успеха, стремился найти свой путь в искусстве?

А вот другой симптом.

Сати, также усматривавший в поведении некоторых членов группы «Шести» измену, но уже не идеалам, а себе, постепенно отходит от них. В Аркёйе — рабочем предместье Парижа, где он уже давно обосновался, Сати пытается сколотить новую группировку «молодых». По сути дела, из этого ничего не вышло. «Аркёйской школы», которую упоминают французские исследователи, как школы, то есть определенного художественного направления, не существовало. Было у Сати четыре ученика, из них только один стал профессиональным композитором: это Анри Соге, в будущем автор оперы «Пармский монастырь», балета «Бродячие комедианты» и многих других сочинений; однако музыка его, лирически-романтическая, не соответствует тому, что пропагандировал Сати.

И все же не «джентльмен в вельветовой шляпе» (так шутливо-доброжелательно прозвали Сати его друзья — он никогда не расставался с ней) был инициатором разрыва, а члены «Шестерки». В 1924 году Шведский балет показал балет Сати «Relâche» («Перерыв»). Орик опубликовал о его музыке резко отрицательную, даже несколько пренебрежительную по тону рецензию<sup>1</sup>. Естественно, это еще более углубило раскол. Спустя полгода Сати скончался...

Итак, за какие-нибудь пять-шесть лет в Париже возникли три музыкальные группировки: «Новая молодежь», «Шестерка», «Аркёйская школа». Во главе каждой из них пытался встать Сати. Но не было той и де й н о цементирующей силы, которая могла бы сплотить «молодых», и хотя в середине 20-х годов «Шестерка» еще номинально существовала, группа фактически распалась; остались долгие, теплые личные связи.

Каждый из друзей — напоминаю, речь идет о четырех композиторах из шести — был наделен индивидуальными чертами и обладал своими художественными склонностями и симпатиями. Попытаемся эскизно наметить их творческие профили.

<sup>1</sup> J. Combarieu et R. Dumesnil. Histoire de la Musique, t. IV, Paris, 1958, p. 216.

Наиболее сильные индивидуальности — Онеггер и Мийо. Оба они родились в одном и том же году, но Мийо творчески созрел раньше. Имена обоих окружены почетом, они удостоены высшей почести — были избраны академиками, членами Института Франции (Онеггер в 1953 году, Мийо в 1966-м). Оба богато излучали свой большой талант, активно проявили себя во всех жанрах музыкального искусства<sup>1</sup>. Наконец, несомненно демократические склонности обоих, хотя по-разному искали они пути контактов со слушателями. Этим, собственно, ограничивается сходство. Сильнее выражены различия их индивидуальных темпераментов.

Выходец с юга (Прованс), Мийо — экстенсивная натура, щедро и беспорядочно расходуящая свои душевные силы, тогда как Онеггер более замкнут, внутренне интенсивен, самоуглублен. (Психолог Карл Юнг, вероятно, отнес бы первого к типу энтровертированному-сенсорному, второго — к интровертированному-эмоциональному<sup>2</sup>.) В частности, Онеггер сторонился шумного общения, а Мийо, напротив, деятелен, в том числе как педагог, причем, после 1945 года, одновременно и в Париже, и в США, где уже в 1924 году дебютировал как дирижер. Онеггер же избегал педагогики, не влекла его и дирижерская деятельность. К тому же Мийо, в отличие от своего друга, любит путешествия: еще в 1917 году он отправился в Бразилию в качестве секретаря посольства Франции.

Различны и художественные симпатии. Мийо преклоняется перед Берлиозом, одновременно восхищаясь буффонадой Шабрие; он высоко ставит также Моцарта, Вебера, но не любит ни Брамса, ни Вагнера. В нем словно

<sup>1</sup> Онеггер писал много, но плодовитость Мийо, по сравнению с другими современными композиторами, поистине уникальна: к 1962 году им написано свыше 400 сочинений. См.: Antoine Goléa. *Vingt Ans de Musique contemporaine*, t. II. Paris, 1962, p. 30.

<sup>2</sup> По Юнгу, энтровертированный тип характеризуется интересом к объекту и к объективной данности, а интровертированный более сосредоточен на субъекте, на самом себе; сенсорный же означает решающее воздействие непосредственных ощущений. Конечно, этими определениями не может ограничиться характеристика индивидуальностей этих композиторов. Так, в творчестве Онеггера сильно также интеллектуальная струя.

воплотился средиземноморский дух французской культуры. Иную ее сторону воспринял Онеггер. Не случайно так удались ему произведения, созданные в содружестве с крупнейшим поэтом Франции Полем Клоделем, среди них — лучшие творения Онеггера «Жанна д'Арк на костре» и оратория «Пляска смерти». Впрочем, Мийо даже больше работал с Клоделем<sup>1</sup>. Однако то, что сближает Клоделя с Гюго, а именно — торжественная возвышенность речи, величавые концепции, где телесное и духовное, мятежное и смиренное, ликование и ужас — все рядом, преломленное сквозь призму высокого интеллектуализма, — короче говоря, дух французского барокко, но без клерикальной истовости Клоделя, хотя и с оттенком мистицизма, Онеггер передал цельней и одухотворенней, нежели Мийо. Отсюда и столь естественно, бурным потоком изливающееся красноречие музыки Онеггера.

Вообще, он словно случайный гость в «Шестерке» — с первых же лет существования содружества ему была чужда и «мюзик-холльная» эстетика Кокто, и «обнаженный» стиль Сати. Его более увлекали Шмитт и Руссель, Стравинский «русского периода». Бах, Бетховен, Вагнер, Рихард Штраус способствовали его формированию; они влили в него более тяжелую, густую кровь, чем та, которая текла в жилах Орика и Пуленка и даже южанина Мийо. Ему чужд вольтеррианский склад ума друзей, которые в шутку называют его музыку «гугенотской»; он не разделяет их склонность к иронии, гротеску, пародийной мистификации. В нем живет этически чистая, отзывчивая на боль и страдание душа романтика, мятущаяся в поисках истины. И дальний отблеск ее слышится в чудесной коде «Литургической симфонии» или в прозрачной ткани «Рождественской кантаты»...

Поэтому, если позволены сравнения, которые, конечно, всегда очень приблизительны, я бы сказал так: в необузданности фантазии у Мийо, действительно, есть нечто от Берлиоза, тогда как Онеггер по духу (но не по

<sup>1</sup> Такова трилогия «Орестея» (по Эсхилу, где в первых двух частях музыка сопровождает драматическое действие, тогда как третья — собственно опера), балет «Человек и его желание» (для вокального квартета, 12 солирующих инструментов и 15 ударных), пародийный спектакль «Протей», кантата «Пан и Сиринкс», опера «Христофор Колумб» (едва ли не наиболее содержательное, масштабное произведение Мийо, рассчитанное на 350 исполнителей).

стилю!) сродни Франку, его идеальному нравственному эталону<sup>1</sup>. Но по своим идейным запросам он шире Франка, и его жажда найти контакт со слушателем более жгуча. Вот почему Онеггер готов приняться за любую работу, если она обеспечит желаемый контакт — будь то оперетта (помимо «Короля Позоля» — «Красотка из Мудона», «Крошки Кардиналь») или кино (оформил 35 фильмов), опера («Антигона», «Юдифь»), балет или симфония. Но пытливо ищущего современного художника более всего влечет возможность совместить «высокое», обобщенное с «низким», бытовым, что он осуществляет в тех произведениях смешанного жанра, в которых скрестилась опера с ораторией, предельно заостренная драма с бесстрастным («очужденным», как сказал бы Брехт) повествованием, начало игровое с ритуальным (по типу средневековых мираклей — это также французская национальная традиция!). Таковы «Царь Давид», «Зовы мира», «Пляска мертвых» и, конечно, «Жанна д'Арк на костре». Здесь во весь рост распрямляется мощный драматический талант Онеггера; в контрастной смене эпизодов он мастерски лепит тематически-рельефные, выпуклые, наподобие горельефов, реалистические по сути своей музыкальные образы. Именно здесь он добивается того, к чему стремился, — «писать музыку, доступную широким массам слушателей и интересную для знатоков»<sup>2</sup>.

В многосторонности Онеггера есть внутреннее единство, целеустремленность. Иное у Мийо: он многолик. Чтобы нагляднее пояснить это, вкратце остановлюсь на его оперном творчестве, в котором сосуществуют разные, нередко полярные, струи. Одна, условно говоря, «антично-библейская» — эпическая по концепции, суровая по колориту, со стихийными взрывами эмоций. Это — «Орестея» в начале творческого пути, далее «Медея» (1939) и «Давид» (1954) на склоне лет; отблески этой манеры, преимущественно в хоровых сценах, ощутимы в «Христофоре Колумбе». Другая струя запечатлена в опере «Несчастья Орфея» (1926 год, на свободно модернизированный античный сюжет: Орфей стал сельским костоправом,

<sup>1</sup> Любопытна, кстати, и другая деталь: оба они своим творчеством влились в общее русло французской музыки, обогатив ее некоторыми инонациональными чертами: Франк — фламандец, Онеггер родом из Швейцарии.

<sup>2</sup> Артур Онеггер. Я — композитор, стр. 118.

Эвридика — цыганкой); ныне, вслед за «Сократом» Сати, Мийо стремится к максимальной («обнаженной») простоте речи, в основном монодически-речитативной, опирающейся на камерное звучание оркестра из одиннадцати инструментов. Одновременно — это уже третья струя! — он создает «Бедного матроса» (1927), где и сам сюжет и его музыкальная трактовка сродни веристской драме. Наконец, сразу же вслед за новаторской концепцией «Колумба» (1930) Мийо обращается к традиционноромантическому («обстановочному») спектаклю, в духе Мейербера или раннего Верди, в опере «Максимилиан» (1932) и позднее в опере «Боливар» (1943)<sup>1</sup>. Картина станет еще более пестрой, если привлечь к анализу балеты Мийо, в музыке которых «кривозеркально», гротесково используются бытовые песенные и танцевальные прообразы: это «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Роза ветров»; сюда же надо причислить и оперупародию на античный сюжет «Протей».

Действительно, каскад замыслов, калейдоскоп решений! А ведь из огромного наследия Мийо нам известно далеко не все<sup>2</sup>. До чего же этот композитор многолик, недаром он сам говорил, что меняет творческую манеру в зависимости от жанра и поставленной себе задачи.

Несмотря на такую переменчивость манер, все же в музыке Мийо явственно ощущается индивидуальный стиль незаурядной художественной личности, мыслящего музыканта, смело «опробовающего» образно-выразительные возможности искусства. По его собственным словам, свои искания он любит претворять прежде всего в звучании хора или струнного квартета — это одна из центральных линий его творчества. Вряд ли ошибемся, если скажем, что в области хоровой декламации, причем свободно трактованной — «говорной» (в духе шёнберговского *Sprechgesang*) или напевно-речитативной,

<sup>1</sup> К настоящему времени Мийо является автором 16 опер. Последняя — «Преступная мать» (1969) на сюжет заключительной части известной трилогии Бомарше; по отзывам прессы, музыка оперы отмечена мелодраматизмом.

<sup>2</sup> Творчество Мийо заслуживает более пристального внимания: за исключением небольшой журнальной статьи Ю. Крейна («Советская музыка», 1957, № 8), о нем у нас специально ничего не написано; в то же время изданы монографии об Онеггере (Л. Раппорт) и Пуленке (И. Медведевой).



Мийо не знает себе равных в современной музыке. Совершенна и техника его квартетного письма. Он так виртуозно владеет ею, что, например, задумал свои Четырнадцатый и Пятнадцатый струнные квартеты как отдельные, самостоятельные произведения и как исполняемые одновременно, — в таком случае получается октет. Что это, отвлеченно формальные эксперименты? Нет, музыка и порознь играемых квартетов и «октета» образно-конкретна и, как обычно у Мийо, наделена сочными красками. Здесь сказалось другое — свойственная ему склонность к полифонии, к совмещению нескольких наделенных мелодической содержательностью голосов. Из такой полимелодики и рождается политональность, ярым и наиболее последовательным сторонником которой является Мийо. Политональные моменты встречаются и у Онеггера, но их источник иной — гармонический; они появляются в результате наложения и взаимодействия разных «этажей» фактуры, что вообще часто имеет место в музыке XX века.

Кстати, по сравнению с Мийо, язык Онеггера сложнее, музыкальная ткань его произведений более вязкая, хроматизированная, с «прорывами» в область чистой диатоники народной песни или хорала. Мийо же более диатоничен и даже, позволю себе сказать, более мелодичен, хотя политональные сочетания вызывают нередко резкие, остродиссонирующие звучания, которые он любит подчеркивать сонорными эффектами.

В целом же многоликость Мийо и сила и слабость его. Он многое может, но не все ему удается. Часто музыка его неровна, как сильно пересеченная местность: с могучими взлетами и неожиданными провалами. Иногда формальное задание берет верх над вдохновением; порой же из-за недостаточно строгого отбора выразительных средств смывается грань между серьезным, глубоким и трафаретным, банальным. Это и есть обратная сторона многоликой «смелости и легкости» Мийо, которые, как полагал Онеггер, столь присущи его другу и чего, по его словам, так недоставало ему самому.

Два других композитора — Орик и Пуленк — также погодки. Их сближает не только возраст, — следует помнить, что, когда формировалась «Шестерка», им еще не было 20 лет! — но и юношески пылкая, вслед за Кокто, увлеченность мюзик-холлом, цирком и прочими внешними атрибутами урбанизма. Такая общность исходных худо-

жественных позиций, наряду с приверженностью к Сати, ощущалась у Пуленка и Орика лишь на первых порах. После головокружительных успехов начала 20-х годов (премьеры у Дягилева балетов «Лани» первого и «Досады» второго) их творческие пути разошлись. Надо было обрести свою индивидуальность, утвердить себя, ибо «Шестерка» как содружество фактически уже перестала существовать, страсти вокруг нее поутихли.

Трудней всего это далось Орику. Ведь тогда казалось, будто в нем полней всего выражен неумный дух «Шестерки» — недаром Кокто именно Орику посвятил свой памфлет «Петух и Арлекин»! Истинный парижанин, в нем было нечто от бессмертного Гавроша, со всем жаром своего пламенного сердца окунувшегося в шумную жизнь улиц, в сутолоку событий. Дух безудержного веселья Шабрие витал над Ориком. И подобно тому же Шабрие, его неудержимо влечет праздничная атмосфера театральных подмостков — здесь он в своей стихии. Сначала это была музыка в драматическом театре, а с 1925 года — в кино. Понемногу Орик втянулся в работу и стал первым кинокомпозитором Франции: написал музыку к более чем 120 фильмам! Не берусь окончательно судить (многое у нас неизвестно), но мне кажется, что так ярко проявив себя в юношеские годы<sup>1</sup>, Орик в дальнейшем так и не нашел себя, хотя и стремился в 30-х годах раскрыть другую, драматическую сторону своего таланта. Новый прилив творческих сил, как отблеск трагедий военных лет, обнаружился с середины 40-х годов, когда Орик создает ряд балетов, среди которых драматической силой выделяется музыка «Федры» (по сценарию Кокто).

Проще и в какой-то степени прямее сложилась биография Франсиса Пуленка. Обаянием неподдельной свежести отмечены и его ранние, в манере упрощенного, «обнаженного» стиля, и поздние, более непосредственно-эмоциональные сочинения. Есть в них не передаваемая словами чисто французская легкость. Мог же Пуленк с шутливой беззаботностью, свойственной каламбуристам XVIII века, говорить, что он равно любит и знает окружение и кюре и бродяг<sup>2</sup>. Определение «ясный» подходит к

<sup>1</sup> Ему было всего 15 лет, когда его произведения начали публично исполняться!

<sup>2</sup> Antoine Golea. Vingt Ans de Musique contemporaine, t. I, p. 77.

нему, пожалуй, более, чем к кому-нибудь из членов «Шестерки». Но эта ясность иногда оборачивалась салонностью, которая нефранцузам кажется синонимом выражения неглубокого, поверхностного чувства. И все же нельзя оспаривать и большое мелодическое дарование Пуленка, и присущую его музыке реалистическую характеристичность, и жизнерадостность, порой окрашенную в грустно иронические тона.

Онеггер полагал, что сильней всего на Пуленка воздействовали Шабрие, Сати и Стравинский «неоклассической» манеры, но добавлял: «в каждой детали, в каждом мелодическом контуре ощущается — это Пуленк»<sup>1</sup>. К этому перечню имен я бы прибавил еще Пуччини, влияние которого отчетливее проявилось в последних пуленковских операх «Диалоги кармелиток» и «Человеческий голос». Порой же в «нежных» эпизодах музыки, овеянных очарованием пасторали, слышатся и отголоски Дебюсси, недаром «Сельским концертом» назвал Пуленк одно из примечательных своих сочинений для клавесина и камерного оркестра. (Сочиняя его, сказал композитор, он в памяти воскрешал пейзажи Пуссена; как не вспомнить здесь о картинах Ватто, вдохновлявших Дебюсси!) Такой пастельный колорит очень удавался Пуленку. Им окрашена и его духовная музыка. Он воспринимал ее как нечто непосредственное и даже житейски-обыденное. («Это не Те Деум для собора Парижской богородицы», — говорил он.) Но, конечно, есть и иной Пуленк: озорной, любящий мистификацию и шутку, такой, каким он предстает в опере «Груды Терезия». Но и тот, и другой покоряет, если можно так выразиться, произвольной естественностью, внутренним благородством и изяществом.

Как же «вписались» эти четыре композитора в общую картину французской музыки XX века?

Думается, кто в большей, кто в меньшей мере, но все они, когда поостыл юношеский задор, не прошли мимо завоеваний импрессионизма. Но одновременно — опять же по-разному их коснулось и влияние неоклассицизма (Пуленка несравнимо больше, нежели Онеггера). Возникли и новые стилевые черты: на французской почве по-своему преломились экспрессионистские тенденции (сильнее у Мийо, отчасти у Онеггера и у Орика зрелого пери-

<sup>1</sup> Arthur Honegger. Incantation aux Fossiles, p. 111.

ода творчества). Однако требуется более внимательный анализ, чтобы разобраться в этом<sup>1</sup>. Наконец, сквозь модернистские наслоения отчетливо пробивалась живая реалистическая струя (особенно у Онеггера).

## 5

Решающую роль в мужании таланта членов «Шестерки» сыграла напряженная социально-политическая обстановка в послевоенной Франции.

Годы «просперити» — относительного благополучия — в стране-победительнице оказались недолгими, и вместе с ними ушло в прошлое бездумное, гедонистическое увлечение заокеанским образом жизни. Резко обнажились противоречия между народом и правящим классом. Они еще более обострились, когда в 1929—1933 годах, как гром среди, казалось, ясного неба, разразился мировой экономический кризис, пошатнувший основы экономики и во Франции. Одновременно извне на нее надвигалась коричневая чума реакции. Эпидемия все сильнее опоясывала страну: из Италии приходили грозные вести об агрессиях фашистского диктатора Муссолини, из-за Рейна — об изуверствах нацистов, а в 1936 году по ту сторону Пиринеев вспыхнул фашистский мятеж Франко против демократического республиканского правительства, и многие патриоты Испании позже вынуждены были пересечь французскую границу в поисках политического убежища.

Так Франция ввергалась в пучину кровавых катастроф, взрывавших мирную жизнь народов Западной Европы и приведших ко второй мировой войне 1939—1945 годов.

Насколько мы в состоянии судить, до начала 30-х годов демократические склонности членов «Шестерки» выражались более косвенно — в творчестве, чем прямо — в публичных выступлениях. Они скорее были аполитичны, хотя, например, в сильной по выразительности хоровой фреске Мийо «Смерть тирана» (1932) явно проступают традиции революционной музыки Франции, преломленные сквозь призму Берлиоза (см. его Реквием или Траурно-

<sup>1</sup> Коллар, например, утверждает, что Шарль Кёклен во Франции может служить музыкальным аналогом Альбану Бергу — представителю экспрессионизма в австро-немецкой культуре (Paul Collaer. *La Musique moderne*, стр. 128).

триумфальную симфонию, посвященную жертвам революции 1830 года)<sup>1</sup>. В качестве другого примера можно назвать ораторию Онеггера «Зовы мира» (1931), в которой, несмотря на символистско-мистическую трактовку содержания, наличествуют социально-критические моменты.

Однако это лишь отдельные штрихи художественных исканий — не главное, магистральное их направление. А вот когда в 1934 году французский народ, сплотившись, предотвратил фашистский путч в своей стране, тогда и шестерка талантливых музыкантов включилась в борьбу с политической реакцией.

Дальнейшее хорошо известно. Народный фронт становится могучей силой в общественной жизни Франции. В русле этого движения — организация в 1935 году Народной музыкальной федерации, которую возглавляют Шарль Кёклен и Анри Руссель. Активное участие принимают в ней Онеггер, Мийо, Дюрей<sup>2</sup>. Как живые отклики на злободневные события создаются массовые песни: Онеггер пишет «Юность» на слова поэта-коммуниста Поля Вайян-Кутюрье, «Тревогу», где воспеваает героизм испанских антифашистов; Кёклен — песню «Свободу Тельману!»; Мийо — хор а саррелла на слова Шарля Вильдрака «Рука, протянутая всем», а вслед за тем «Кантату о мире» (для того же состава) и т. д. Свободолюбивым пафосом проникнуты и оркестровая «Увертюра» Орика, и «Прелюдия памяти Жореса» Онеггера.

Пробудился и более пристальный интерес к народной музыке Франции («Провансальская сюита» Мийо, обработки народных песен Онеггера, хоры Пуленка) и к героическим событиям и личностям ее легендарного прошлого (вновь напомним «Жанну д'Арк на костре» Онеггера). Перед лицом надвигавшейся угрозы фашизма усилилось и патриотическое чувство, что опять же

<sup>1</sup> Еще отчетливее эти традиции проступают в Четвертой симфонии Мийо, посвященной 100-летней годовщине революции 1848 года. Характерны названия частей: «Восстание», «Памяти погибших за республику», «Народное ликование по поводу вновь обретенной свободы», «Великая годовщина».

<sup>2</sup> Активная общественная деятельность позже привела Дюрея в ряды Коммунистической партии Франции. В свое время так же поступили Анатолий Франс и Сати, Барбюс и Леже, Элюар и Пикассо, ряд других прогрессивных деятелей французской культуры.

сильней всего выявилось у Онеггера<sup>1</sup>; образцом может служить его оратория «Пляска мертвых» (1938), которая по идейной направленности близка за два года до того созданной «Музыке для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока.

Вряд ли следует еще приводить свидетельства того, как укрепились демократические мотивы в творчестве передовых французских композиторов предвоенного времени. Они были охвачены тревогой, беспокойством, душевным смятением и как раз эти чувства и настроения, нередко в экспрессионистском преломлении, выражали полней всего. И хотя война всегда начинается внезапно и неожиданно, но все же нынешнее поколение музыкантов оказалось к ней психологически более подготовленным, нежели поколение начала века. Это — показатель возросшего гражданского самосознания композиторов Франции. Отсюда понятно, что в их произведениях получили прямое, непосредственное отображение и ужасы войны, и надежды и чаяния, обращенные к страстно ожидаемому освобождению, и героический дух Сопrotивления.

Среди наиболее показательных в этом отношении сочинений тех авторов, которым посвящен данный очерк, — Вторая и Третья («Литургическая») симфонии Онеггера, кантата для смешанного хора а cappella Пуленка «Лик человеческий» на восемь поэм Элюара, «Песни страждущей Франции» Орика на тексты Арагона, Элюара и Сюпервьеля, кантата Мийо «Огненный замок». Добавим к ним «Искупительную симфонию» Анри Соге (он начал ее писать в 1943 году), ораторию Анри Барро «Мученичество святых невинных»<sup>2</sup>.

На этом можно прервать наше повествование. С окончанием второй мировой войны открывается следующая глава в истории французской музыки. На ее художественном горизонте появляются новые имена, не заслонившие, правда, авторитет общепризнанных ныне мастеров «Шестерки», но по-своему, по-иному пролагающие пути музыкального искусства Франции. Особенно значительна в этом отношении роль Оливье Мессиаана, главного представителя группировки композиторов, объединившихся

<sup>1</sup> См., в частности, его письмо, обращенное к Конференции в защиту мира. «Советская музыка», 1939, № 7, стр. 97.

<sup>2</sup> О роли музыки во Франции в годы Сопrotивления см. подробнее во втором очерке данного сборника.

в предвоенные годы под лозунгом «Молодая Франция»; они считали себя провозвестниками нового гуманизма, духовной свободы, эмоциональной раскрепощенности. Удалось ли им осуществить это и вообще каков вклад во французскую музыку Андре Жюливе, Даниеля Лесюра, Анри Дютийе, Жана Франсе и других — вплоть до Пьера Булеза и его младших современников — все это должно послужить материалом для другого исследования, для другой статьи.

## *Австрийский экспрессионизм*

---

### 1

**Ч**то такое экспрессионизм? Многие, как непосредственные участники этого движения, так и искусствоведы, изучавшие его, давали различные определения. Но точной научной дефиниции еще нет, хотя факты истории изучены.

Трудность исследования этого сложного художественного явления заключается в том, что оно по-разному выявлялось не только в определенных видах искусства, но и у различных художников одного и того же вида, причем у художников порой несовместимых в стилевом отношении. Трудность заключается и в том, что из-за его злободневности в характеристику рассматриваемого явления примешивалась полемика. Так было в прошлом, когда в преддверии грозных социальных событий и катаклизмов начала XX века в установившиеся традиции живописи, литературы, театра, музыки вторглась экспрессионистская стихия. Так продолжается и по сей день, ибо отзвуки экспрессионизма живучи и интерес к нему в последнее время на Западе сильно возрос<sup>1</sup>. У нас же не-

<sup>1</sup> Причем в области не столько живописи — как было ранее, — сколько литературы и театра. Среди многих выделю следующие



редко ставился вопрос о причастности экспрессионистских творений к модернистскому искусству и при утвердительном ответе — что преимущественно имело место — они подвергались категорическому осуждению, исключавшему из-за своей категоричности необходимость в более углубленном, детальном анализе.

Постараемся отвлечься от предвзятых оценочных суждений. Наша задача — рассмотреть, как формировался музыкальный экспрессионизм в австрийских общекультурных условиях, почему именно здесь он приобрел наиболее отчетливые, законченные черты, в чем их не формально-структурные, не музыкально-языковые, а содержательные особенности. Естественно, в центре внимания будет «нововенская школа» и ее глава Арнольд Шёнберг.

Но прежде всего, экспрессионизм — это творческий метод или стилевое направление? На мой взгляд, ни то, ни другое.

Казалось бы, что общего в творческом методе Рихарда Штрауса и Шёнберга, тем не менее почти одновременно они создали ярчайшие образцы экспрессионистской музыкальной драмы — «Электру» и «Ожидание». Или еще более разительный пример: что общего между Бергом, Онеггером и Бартоком — композиторами разнородными по творческому методу, а между тем экспрессионистские моменты (правда, с неодинаковой концентрированностью) ощущаются и в «Воццеке», и в «Литургической симфонии», и в «Чудесном мандарине».

Не есть ли это, однако, проявление если не тождественных, то в чем-то родственных стилевых тенденций? И на такой вопрос должен последовать отрицательный ответ: из отдельных выразительных приемов и даже некой суммы их не складывается стиль — он предполагает целостную систему образно-выразительных средств. С этой точки зрения, представители нововенской школы, фамилии которых воспринимаются в неразрывном трой-

труды: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Freiburg, 1965; Kasimir E d s c h m i d t. Lebendiger Expressionismus. Wien, 1961; Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Darmstadt, 1959; Expressionismus. Dramen, Bd. I—II. Berlin, 1957; Walter M u s c h g. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961; Lyrik des expressionistisches Jahrzehnts. Eigeleitet von Gottfried Benn. Wiesbaden, 1955; Clemens H e s e l l a n s. Deutsche Lyrik der Moderne. Düsseldorf, 1961.

ственном союзе — Шёнберг, Берг, Веберн — и они не могут считаться представителями одного стиля, хотя были духовно близки, дружески тесно спаяны, имели общие творческие устремления, в том числе в языковой области, но системы их разные и различен творческий метод. Недаром признанный авторитет этой школы Шёнберг, говоря о додекафонии, подчеркивал, что это не система, а метод (в данном контексте — способ) композиции — такой же, как метод тонального сочинения, которым пользовались — каждый по-своему, в иных стилевых системах — и классики XVIII века, и романтики XIX-го. Что же касается своей школы (вернее, своих ближайших учеников), то Шёнберг утверждал, что они объединены не стилем композиции, а стремлением к осуществлению общей для них идеи. Причем ее воплощение было индивидуальным в зависимости от того, что заимствовалось от традиции. Так, для Шёнберга это в первую очередь Брамс и Вагнер<sup>1</sup>, для Берга — Малер, отчасти Пуччини, для Веберна — старинные полифонисты.

Но мы отклонились в сторону — затронутый вопрос дискусионен — вернемся к исходной позиции: что же тогда представляет собой экспрессионизм, коли он не может быть определен ни как творческий метод, ни как стилевое направление?

Вспоминая годы экспрессионистских увлечений, видный представитель этого движения, немецкий писатель Казимир Эдшмид писал: «Был бы экспрессионизм только стилем, он не смог бы отложить такой отпечаток на всю молодежь того времени». Эдшмид свидетельствует, что тогда не было заранее заготовленных тезисов, планов, разработанных программ (несмотря на обилие художественных манифестов!), не было единых творческих школ — объединяла бунтарски настроенное поколение общая атмосфера напряженных исканий<sup>2</sup>. О том же говорит другой активный деятель тех бурных лет, драматург Карл Оттен; он определяет суть этих исканий как предчувствие и образное претворение социальных катастроф, обрушив-

<sup>1</sup> Сам Шёнберг устанавливает себе более развернутую музыкальную родословную; об этом будет сказано дальше.

<sup>2</sup> Kasimir E d s c h m i d t. Lebendiger Expressionismus. S. 11, 61, 63. См. того же автора: Tagebuch. 1958—1960. Wien, 1960, S. 49.

шихся на человечество в годы первой мировой войны<sup>1</sup>. «Экспрессионизм,— пишет швейцарский литературовед Вальтер Мушг,— обусловлен войной: он пробужден ее грядущей тенью, ее битвами, ее безумием [...] Это немецкий вклад в культурное обновление Европы»<sup>2</sup>.

Итак, экспрессионизм следует охарактеризовать как одно из духовных движений начала столетия, отразившееся в художественных формах, которое в известных исторических условиях своим взрывом озарило или, если угодно, нарушило ход развития искусства. Надо попытаться изучить почву, подготовившую данный взрыв, и степень его интенсивности. К этому я и перехожу.

Известно, что по сравнению с веком предшествующим, социальный сейсмограф XX века показывает неизмеримо возросшую колеблемость основы, на которой зиждется устойчивость существования. Ускоренные процессы общественной эволюции привели к обострению классовой борьбы, вызвали бесчисленные жертвы войн, тоталитарных режимов. Зашаталась эта почва, вызвав, говоря метафорически, сдвиги, смещения тверди, землетрясения. Вот почему столь сильны вспышки экспрессионистских тенденций в современном искусстве. Вот откуда их живучесть и стойкость.

Что же стремится выразить экспрессионизм?

Вкратце можно сказать так: неустроенность личности, заброшенной в мир тревог, сомнений, катастроф. Конечно, это романтический модус видения действительности. Но здесь он максимально обострен, доведен до предельной грани, в результате чего происходит обрыв традиции.

Романтизм XIX века прочными нитями связан с гуманизмом прошлых времен, покоящимся на представлении о гармоничной целостности мира. Соотношение равнодействующих, правда, меняется, однако целостная совокупность лишь исподволь изнутри нарушается. Это заметно в усилении роли тем и образов зла, моральной ущербности, уродства. Античный Орфей или библейский Давид залечивали музыкой душевные раны, разбушевавшиеся

<sup>1</sup> Karl Otten. Das dichterische Drama des Expressionismus.— Schrei und Bekenntnis, S. 14 ff.

<sup>2</sup> Walter Muschg. Von Trakl zu Brecht, S. 22, 20.

страсти. Согласно эстетике Просвещения, музыка призвана воссоздавать гармонию, царящую в мире — как внешнем, так и внутреннем — в переживаниях человека. Но в эпоху романтизма необузданные, демонические чувства не столько подавляются, сколько вызываются музыкой. Вместо изображения мудрости и покоя царства Заратро — «шабаш ведьм» (в «Фантастической симфонии» Берлиоза, а до того — разгул нечистой силы в Волчьей долине из «Фрейшютца»); «благородные злодеи» ранних опер Верди уступают место гнусному гному Альбериху или коварному Яго; мефистофелевский скепсис разъедает фаустовские сомнения (у Листа), а к началу XX века музыкой выражаются страдания, искаженные гримасой отчаянья (у Малера).

Тем не менее в иных параметрах равновесие гармоничного в творчестве романтиков сохранялось. Экспрессионисты его взрывают. Как справедливо отметил Ганс Эйслер, теряется то свойство, что было присуще романтической музыке: изображению страшного, жестокого, ужасного она противопоставляла возвышенные чувства, воспевая их красоту. Теперь же — «печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском — как в «Лунном Пьеро». Основное настроение — крайняя боль»<sup>1</sup>.

Это уже намечилось у предтеч экспрессионизма — у Малера, отчасти Рихарда Штрауса, у Августа Стриндберга, Франка Ведекинда, у Ван-Гога, у норвежца Эдварда Мунка (картина «Крик» — 1893 год, — где судорожно извивается в боли не только человек, но и дорога, и небо словно кричит) или бельгийца Джеймса Энсора («Въезд Христа в Брюссель» — 1888 год). Позже поэт Готтфрид Бенн призывал: «Художник должен передать тот крик, который испускали бы вещи, если бы они не были немые». И словно переключаясь с ним, писатель Герман Бар писал (в 1916 году): «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда радость не была так далека и свобода так

<sup>1</sup> Ганс Эйслер. Арнольд Шёнберг. Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М., 1960, стр. 189—190.

мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноту, оно вопит о помощи, оно зовет дух: это экспрессионизм»<sup>1</sup>. И чем сильнее накалены драматические коллизии действительности, тем жестче искажаются, деформируются ее реальные черты, словно искривленные болью. Примечательны в этом отношении названия частей оркестровой «Музыки к киносцене» Шёнберга (ор. 34, 1929): «Грозящая опасность. Страх. Катастрофа». За 20 лет до того композитор воплотил разные стадии сомнений, страха, отчаянья женщины, потерявшей возлюбленного, в монодраме «Ожидание». Передача подобных состояний более всего удастся средствами экспрессионистской палитры. Это достаточно хорошо известно.

Но есть другая сторона изучаемого явления. Ее касается один из теоретиков экспрессионизма, немецкий критик Юлиус Баб, разбирая драму Бюхнера: «Вот истинный человек, этот несчастный Войцек<sup>2</sup>, человек страдания, которого обижают, на которого наступают со всех сторон. Наконец, природа заговорила в нем, сказалась убийством и разрушением. Под величайшим давлением мира будничная речь приобретает глубину народной песни, библейской силы и творятся образы несравненной жизненности»<sup>3</sup>. Речь идет о разрыве сети детерминированности, которой опутан человек,—социальной, биологической, психологической. Веру в ее незыблемость еще не потеряли романтики XIX века. Иное у экспрессионистов: отменяя эмпирику позитивизма, отвергая призрачную логику привычных причинных связей, они хотят вторгнуться в запредельные сферы сознания, дабы проникнуть в суть рационально непознаваемой, но интуитивно постигаемой истины. «Тяга к абсолюту»,— если воспользоваться словами Шёнберга о Малере (в речи 1912 года),— вот что влечет их. Отсюда мистериальные утопии Скрябина, мистицизм, спиритуализм шёнберговского окружения, отсюда, наконец, тот мессианский, пророческий дух, которым пронизаны и высказывания, и художественные творения

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Л. Я. Зивельчанская. Экспрессионизм. М., 1931, стр. 17—18.

<sup>2</sup> В опере Берга он переименован в Воцекка.

<sup>3</sup> См. сб. «Экспрессионизм». Пг.—М., 1923, стр. 130.

экспрессионистов. Они ощущают себя глашатаями будущего — причем, не только в области художественной, но и во всей духовной жизни человека. Им импонирует библейская мощь богоборчества: пророков с пламенными глазами рисуют Эмиль Нольде, Шмидт-Ротлюф или француз Жорж Руо, а вслед за ними глаза, одержимые неистовой мыслью, пытается запечатлеть Шёнберг в своих живописных полотнах (особенно в автопортретах; сохранилось около 50 его картин). И не потому ли он хотел музыкой увековечить образ Моисея-пророка, принесшего людям божественный закон?..<sup>1</sup>

Во всех этих исканиях присутствует известная доля декадентства, сближающая экспрессионистов с символистами. Тут и исполненная мистической тайны драматургия Метерлинка, с ее трепетным ожиданием чуда (независимо от Дебюсси, не зная о его опере, Шёнберг написал симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда»), и «галлюцинирующие художники», как их метко прозвал Ромен Роллан, — Беклин и Штук, и так называемый «молодой стиль» (Jugendstil)<sup>2</sup>, проявивший в мюнхенском (также венском) «Сецессионе» и в декоративном искусстве неумеренное пристрастие к орнаментальной вычурности, и паталогические изломы Гюисманса, Уайльда, Пшибышевского и проч. Экспрессионисты немало отсюда почерпнули, в том числе и Шёнберг (особенно в опере «Счастливая рука» на собственный сюрреалистический сюжет) и Берг («Лулу» по Ведекинду). И все же напряженность эмоционального тонуса, интенсивность мысли отличает экспрессионистов от анемичной расслабленности декадентов. При схожести некоторых, подчас многих внешних примет интеллектуальная атмосфера иная.

«Человек в центре всего» — так называлась книга программных теоретических статей талантливого экспрессионистского драматурга Лудвига Рубинера (1917). Глубочайшее преклонение и вера в безграничные возможности духовных сил человека осеняет творческие

<sup>1</sup> Имеется в виду его опера «Моисей и Аарон». Экспрессионисты часто обращались к библейским сюжетам в своих драмах. См.: Макс Брод. «Ноев ковчег» (1913), Франц Юнг. «Саул» (1917), Фридрих Кофка. «Каин» (1917), Арно Надель. «Иона» (1920).

<sup>2</sup> В Мюнхене с 1896 года выходил журнал «Jugend», от которого пошло это наименование.

искания экспрессионистов; в этом они прямые антиподы декадентов, нигилистически пренебрегающих прошлым, разъедаемых скепсисом, неверием, пессимизмом. Назову еще одну книгу, автор которой Василий Кандинский: само ее название звучит как развернутая программа — «О духовном в искусстве». Вышедшая на немецком языке в 1912 году<sup>1</sup>, она в свое время оказала значительное влияние на музыкантов-экспрессионистов: им была близкой основная, стержневая ее мысль о примате духовного над материальным, о величии деяний духа в мире бездуховной повседневности капиталистического индустриального общества. Не о том ли писал Франц Кафка, когда в иносказании притчи провидчески обличал бездушный автоматизм буржуазных отношений, или Альбан Берг, с поистине малеровской душевной болью запечатлевший в музыке своей оперы образ Воццека, горестная судьба которого в мире жестокости и насилия с роковой неумолимостью приводит его к трагическому концу.

Так проявляется гуманистическое начало экспрессионизма — правда, отвлеченно понимаемое, нередко лишённое непосредственно ощутимых, конкретных связей с социальной действительностью и тем не менее остро выражающее жгучее желание противопоставить высокие этические идеалы аморальности буржуазной цивилизации. Отсюда интенсивность помыслов в утверждении человеческого, вызывающая заряд большого эмоционального напряжения. Ганс Грундиг, наряду с Георгом Гроссом и Джоном Хартфильдом вступивший в 1930 году в Ассоциацию революционных художников Германии, среди «хороших черт экспрессионизма», выделяет «страстность, эмоциональность»<sup>2</sup>. Имея в виду те же качества, А. В. Луначарский, уточняя, отмечает как специфическую особенность экспрессионизма «его ярко выраженную антибуржуазность»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В основе — доклад, прочитанный в декабре 1911 года в Петербурге на Всероссийском съезде художников.

<sup>2</sup> Ганс Грундиг. Между карнавалом и великим постом. М., 1963, стр. 115.

<sup>3</sup> Вступительная статья к сб.: Георг Кайзер. Драммы. М.—Пг., 1923, стр. 9. А. В. Луначарский вместе с тем справедливо указывает, что экспрессионисты раздираемы противоречиями: то они склоняются к мистике, близкой к декадентству, то предаются буйной бунтарской романтике.

Хочу еще раз напомнить, что экспрессионизм, изнутри взорвавший поздний романтизм, несмотря на обрыв традиции, был преемственно с ним связан. Характерно то, что Шёнберг сказал на склоне лет: «Я предупреждаю об опасности, которая скрывается в упрямой реакции против романтизма. Старая романтика мертва, да здравствует новая! Нынешнему композитору, которому начисто чужда романтика, недостает чего-то существенно важного — человеческого...»<sup>1</sup>. Это человеческое, наследованное от романтизма, неотрывно от категорического неприятия буржуазной действительности.

Но капитализм вступил в свою последнюю стадию — империалистическую. Технизирующееся индустриальное общество рушит былые гуманистические идеалы. Торжествующее зло нагло попирает свободу, права и достоинство личности. Это не феи Карабос, поражение которых от фей Сирени заранее предопределено. Нет! Сейчас зло ощутимее, зримее, имеет более откровенное социальное обличье. Брейгель, Босх, Франсиско Гойя — вот кто теперь мог бы стать властителем дум<sup>2</sup>. Экспрессионисты выступили в защиту растоптанных прав личности; они стремились новым, своим языком поведать об этих страшных, уродливых в своей аморальности проявлениях современности. Субъективистское преломление тем зла — через призму пронзенной страданием личности — стало важным направлением их творчества. «...И музыка не смогла больше уклониться от изображения зла, в его внутренней мертвенности, автоматизме и бесчеловечности, — справедливо пишет В. Днепров, — или изображения вульгарного и даже пошлого в человеческой жизни»<sup>3</sup>.

В извечной борьбе с приземленной бескрылостью мечтанства — ныне она именуется конформизмом — особое значение приобретает сочетание страстной эмоциональности с непримиримой антибуржуазностью. Борьбу эту возглавили романтики (Шуман в «Карнавале» открыл

<sup>1</sup> См. журн. «Musica», 1961, Heft 9, S. 514.

<sup>2</sup> Их влияние ощутимо на многих художниках XX века — и не только на экспрессионисте Альфреде Кубине, но и на Пикассо (см. «Гернику», цикл «Война и мир»).

<sup>3</sup> В. Днепров. Музыка в духовном мире современника. «Советская музыка», 1970, № 7, стр. 35.



поход против филистеров!). Экспрессионисты на другом историческом этапе ее продолжили, причем именно в Германии, где едкий болотный туман мешанства на протяжении долгих лет истории разъедал культуру. Косность, чванливое самодовольство бюргерства присущи и Австрии рубежа XIX—XX веков. Здесь-то осуществился прорыв экспрессионистской стихии в музыке. Он был наделен большой взрывчатой энергией. Котел лопнул — и неминуемо должен был взорваться — под напором накопившихся бунтарских паров.

Вот мы и подошли к основному содержанию статьи. Предшествующее изложение — подступы к нему. Мне хотелось обратить внимание на некоторые, исторически обусловленные стороны экспрессионизма.

Я не собирался подробнее описать его: нельзя охватить единым взором многосоставный комплекс идеологических форм экспрессионизма, тем более — их отражений в разных видах искусства. Это лишь краткий ввод в атмосферу духовных исканий, специфику которых надлежит рассмотреть на конкретном материале.

## 2

Трудно установить исходный рубеж, где пролегает грань, отделяющая изживающий себя романтизм от экспрессионизма. Где, когда два параллельно, в вражде развивавшиеся русла австро-немецкой культуры — вагнерианство и брамсианство, — объединившись к началу XX века, переплавились в новое, экспрессионистское качество — в каких симфониях Малера, в каких произведениях раннего периода творчества Шёнберга? К тому же, импрессионизм, утвердившийся в музыке значительно позже по сравнению с живописью, имеет несомненные хронологические точки соприкосновения с экспрессионизмом. Так, «Море» Дебюсси — кульминация импрессионистских веяний — написано примерно тогда же, что и Камерная симфония Шёнберга, не говоря уже о музыке к балету «Игры» — этой следующей импрессионистской кульминации, — созданной позже монодрамы «Ожидание», когда Шёнберг уже завершал сочинение «Лунного Пьеро».

Но дело не только в хронологии.

Выше уже отмечалась связь экспрессионизма с символизмом; еще тесней она у французского импрессио-

низма, что сказалось на известной общности образной сути произведений. Даже больше того: при всем различии этих двух тенденций (импрессионистской и экспрессионистской) можно обнаружить точки соприкосновения и в некоторых приемах структурного развития. Например, и тут, и там важное значение приобретает экспрессия мгновения и контрастная смена таких мгновений, которая вызывает многоэпизодность (цепляемость эпизодов), где деталь укрупнена, при текучести формы и непрерывном, сквозном ее становлении; наряду с отказом от расчлененности характерно преодоление прямой линии динамического восхождения, что порождает рассредоточенность кульминаций (их множественность); существенно также усиление драматургической роли фонических моментов: сжатия — расширения фактуры как объединяющего начала в композиции целого<sup>1</sup>.

Возникает соблазн рассматривать импрессионизм в музыке, разработанный в романских странах (Стравинским — в славянском русле), и экспрессионизм в австро-немецких как две стороны некоего общего праистока, в своей эволюции избравшие диаметрально противоположные пути сложнотональной (полимодалной, в том числе политональной) организации и атональной (как ее логическое следствие — додекафонной). В одном случае, приоритет сохраняется за гармонией (главенствует колорит), в другом — возрастает значение полифонии (с тематической разработкой), или, иначе, вертикали и горизонтали в музыкальной ткани. Существенны, конечно, и различия национальных традиций.

Не будем, однако, углубляться в эту тему — она требует специального исследования. Я коснулся ее, чтобы показать, сколь непрост вопрос о формировании экспрессионизма в музыке.

Обратимся к более очевидным фактам из истории живописи и литературы.

Обычно временные границы экспрессионистского художественного процесса в Германии и Австрии устанавли-

<sup>1</sup> На взаимодействие импрессионизма и экспрессионизма в музыке, но в ином ракурсе, чем мною изложено, указал Поль Коллар: Paul Collaer. *La Musique moderne* (1905—1955). Paris — Bruxelles, 1955, pp. 49—51.

ливаются 1909—1925 годами (иногда 1910—1924). Вехами являются:

1905 — художественное объединение «Die Brücke» («Мост») — сначала Дрезден, потом Берлин; участники — Кирхнер, Нольде, Пехштейн, ван Донген — в своем «варварском» интуитивизме близки французским «диким» («фовистам» — Матиссу, Дёрену, Вламинку), но в немецкой трактовке отчетливее проступают экспрессионистские черты.

1909 — «Новое художественное объединение» (так оно называлось!) в Мюнхене, возглавленное Кандинским и Явленским, куда входили Марк, Макке, Фейнингер, Клее. На выставке их картин 1911 года было кем-то изобретено броское слово «экспрессионизм»<sup>1</sup>. На основе этого объединения рождается «Голубой всадник», сплотивший в своем альманахе экспрессионистов; в нем принимал участие и Шёнберг. Из той же среды вышли идеи экспрессивного взаимодействия «звуко-цвета» — Кандинский мечтал о «музыке сфер». Световые эффекты предугазаны в партитуре оперы Шёнберга «Счастливая рука». Одновременно Скрябин задумал «поэму огня» — «Прометей» с сопровождением световой гаммы, француз Делоне хотел создать «светозвуковой» орган, Франтишек Купка называл свои живописные полотна «Фуги», «Хроматизмы», к музыкальным сюжетам в своих кубистических картинах обращались Брак и Пикассо (у первого — «Хвала Баху», «Кларнет», «Скрипка и кувшин», у другого — «Музыкальные инструменты», «Три музыканта» и т. д.). Это словно волны ширящегося экспрессионистского влияния. На его гребне возникает журнал «Aktion» («Действие», 1911), активно пропагандировавший экспрессионистов; плацдарм для своих выступлений они завоевывают и в других, в ближайшие годы созданных журналах «Sturm» («Буря», 1912) и «Weisse Blätter» («Белые листки», 1913).

<sup>1</sup> Авторство некоторые историки приписывают искусствоведу Воррингеру, хотя есть и другие предположения (см. Kasimir E d s c h m i d t. Lebendiger Expressionismus, S. 318). Во всяком случае за два года до того опубликованная им книга «Абстракция и вчувствование» сыграла известную роль в становлении экспрессионистского движения. См.: W. Worringер. Abstraktion und Einfühlung. München, 1908.

Так параллельно с экспрессионизмом в изобразительном искусстве, но несколько позже, формируется литературный экспрессионизм. Определить его исходную хронологическую грань так же, как и в музыке, трудно, новые элементы накапливались исподволь, да и само понятие к литературным произведениям еще не применялось: «Тогда я полагал, — вспоминает Эдшмид, — что этот термин служил для обозначения лишь экспериментов живописцев»<sup>1</sup>. Вероятно в Австрии данный процесс наметился раньше, чем в Германии, хотя в послевоенные годы там вспышка была интенсивней. Отныне сузим поле исследования — сосредоточим внимание на австрийской литературе (а в дальнейшем — музыке).

В своих мемуарах, снабженных символическим названием «Мир вчерашний» (писались в годы второй мировой войны), Стефан Цвейг свидетельствовал, что ни в одном городе Европы не было среди молодежи такой тяги к художественной культуре, как в Вене на переломе столетий<sup>2</sup>. Словно прорвалась запруда («лопнул котел») и хлынуло увлечение всем новым в искусстве. Во Франции еще не был известен Поль Валери, а им уже зачитывались венцы, хорошо знали Золя, Стриндберга, Гауптмана, Достоевского, Толстого, из поэтов — Верлена, Рембо, Малларме<sup>3</sup>. Цвейг называет такую увлеченность «мономанией художественного фанатизма»<sup>4</sup>.

Эта мономания поначалу способствовала развитию литературного процесса скорее вширь, чем вглубь. Картина оказалась довольно пестрой — отсутствовал общественный стимул к объединению творческих сил. Однако региональная ограниченность предшествующего этапа преодолевалась<sup>5</sup>. Артур Шницлер, выступивший в печати в 90-х годах XIX века, стоит у порога подъема австрийской литературы. Он еще далек от экспрессионизма и по сюжетам, заимствованным из светской жизни,

<sup>1</sup> Kasimir Edschmidt. Lebendiger Expressionismus, S. 66.

<sup>2</sup> Stefan Zweig. Die Welt von Gestern. Berlin — Frankfurt a. M., 1962, S. 23.

<sup>3</sup> Там же, стр. 50—51.

<sup>4</sup> Там же, стр. 62.

<sup>5</sup> Австрийская литература XIX века имела известные достижения — в новеллистике Штифтера, сочных бытовых зарисовках Анценгрубера, поучительных рассказах из сельской жизни Розеггера, — но на всем лежал отпечаток патриархальной ограниченности.

и по салонному стилю повествования. Однако ведущая тема его творчества — показ всепобедительной власти инстинкта над голосом рассудка (потом эту тему еще более тонко разовьет Цвейг!) — в какой-то мере могла быть близка экспрессионистам. (Заметим попутно, что им была близка и критика буржуазных отношений в таких романах Генриха Манна, как «Профессор Унрат» — 1906 или «Верноподданный» — 1911.) Одновременно в творчестве Германа Бара, выступавшего также как критик, и особенно у эссеиста-миниатюриста Петра Альтенберга явственно сказывается импрессионистская струя. Ее воздействие заметно также — в различном преломлении — в поэзии умудренного жизнью Райнера Марии Рильке и погибшего в 27-летнем возрасте Георга Тракля<sup>1</sup>. (Кстати, оба поэта высоко ценились в шёнберговском кружке.) Однако, как и в музыке, нелегко провести демаркацию между импрессионизмом и экспрессионизмом, что прежде всего относится к Траклю. Своеобразие художественной позиции этого самобытного поэта заключалось также в том, что он начисто отвергал аристократически ироническую атмосферу венских салонов, с которой так связаны Гофмансталь и Шницлер, Альтенберг и Цвейг (да в известной мере и Рильке!)<sup>2</sup>. Он с теми, кто хотел порушить застойный дух утонченного эстетизма — с писателем Карлом Краусом, архитектором Адольфом Лоосом, которые были соратниками Шёнберга. Но о них речь впереди.

Экспрессионистская стихия более отчетливо сказала у австрийских писателей так называемой «пражской школы», к которой причисляют Франца Кафку (но лишь значительно позже — посмертно — будет оценено его творчество), Франца Верфеля, Густава Мейринка, Макса Брода<sup>3</sup>; они начали печататься на рубеже 10-х годов. Незадолго до того в Вене выступил со своими первыми драмами художник-экспрессионист Оскар Кокошка, тесно связанный с музыкальными кругами (пье-

<sup>1</sup> Здесь лишь схематично намечена расстановка сил. Более подробную характеристику некоторых из названных писателей см. в ст.: К. Розеншильд. Из малеровских времен. «Советская музыка», 1967, № 3, стр. 87—94.

<sup>2</sup> Среди шёнберговских учеников этой атмосферой был, отчасти, заражен Берг. Веберну она абсолютно чужда.

<sup>3</sup> Годы юности Рильке также были связаны с Прагой.

са «Иов» — 1909) <sup>1</sup>. С годами все более ширится воздействие экспрессионистской драматургии <sup>2</sup>.

К этому времени уже полностью оформился музыкальный экспрессионизм. В отличие от обычной, веками проверенной практики, музыка теперь не только не отставала от общехудожественного, в особенности литературного процесса, но даже опережала его. Объясняется это, вероятно, тем, что именно музыкальному искусству подвластно более, чем поэтическому, драматическому или изобразительному, выражение стихийного прорыва чувств, что лежит в основе экспрессионистского мироощущения. Более того: как раз в музыке австрийский экспрессионизм проявил себя предельно последовательно, глубоко, всесторонне. И, если среди писателей-экспрессионистов мы встречаем преимущественно авторов, которые не удержались в первых рядах современной литературы (Кафка выходит за пределы экспрессионизма, равно как и Тракль — над ним словно витает тень Хёльдерлина!), то среди композиторов находим такие имена, которые по праву могут быть причислены к классикам музыки XX века.

Странный на первый взгляд парадокс! В городе, освященном именами Глюка, Гайдна и Моцарта, Бетховена, Шуберта и Брамса, поклонение венцев которым — прочный обычай, в стране, где вальсы Иоганна Штрауса и «Heurigen-Musik» (бытовое пение с тирольским «йодельн», то есть фальцетированием) приобрели широчайшую популярность, как раз здесь сложилась одна из самых экстремистских музыкальных школ современности. Причем известно, что художественные вкусы венцев, не говоря о жителях провинциальных городов, устойчивы в неприятии всего нового в искусстве. Напомню судьбу не только позднего Бетховена или умершего в без-

<sup>1</sup> См. его избранные драмы: Oskar Kokoschka. Schriften 1907—1955. München, 1956. На тексты некоторых из них писали оперы Хиндемит («Убийца — надежда женщин») и Крженек («Орфей и Эвридика»).

<sup>2</sup> В Германии — это рано умерший Рейнгардт Зорге (драматическая поэма «Нищий», 1912), Карл Хауптман, Карл Штернхейм и др. На военные и послевоенные годы приходится буйный расцвет экспрессионистской драматургии: ее представители Георг Кайзер, Вальтер Газенклевер, Эрнст Толлер, Лудвиг Рубинер, Пауль Корнфельд и т. д.

вестности Шуберта, а ближе к нашему времени — Брукнера, симфонии которого долгие годы дожидались своего исполнения в Вене (Третья — тринадцать, Четвертая — шестнадцать, Пятая — двадцать три, а Первая — двадцать пять лет!), или судьбу Малера, творчество которого получило признание в Австрии спустя пятнадцать-двадцать лет после его смерти (да и то — не в такой степени, как в Германии!)<sup>1</sup>; напомним, наконец, что премьера «Воццека» Берга ознаменовалась в родном городе композитора провалом через пять лет после того, как опера триумфально прозвучала в Берлине.

Но вспомним и другое — любимое изречение Малера: «Tradition ist Schlamperei» (в переносном значении: «Традиции — это хлам») — и тогда сумеем разгадать этот парадокс. Косность быта, где традиционность стала символом реакционности, породила взрыв неслыханной силы в Вене, которая почиталась цитаделью музыкальности, обернувшейся, однако, ложным культом артистизма и поверхностной любительщиной; именно здесь сильнее всего восстал экспрессионистский противоборческий дух.

Предоставим слово очевидцу — Эрнсту Крженеку, выросшему в Вене, здесь получившему музыкальное образование (обучался у Франца Шрекера), приобретшего славу в Германии, затем, незадолго до «аншлюса» (насиленного присоединения Австрии к нацистской Германии) вернувшегося к себе на родину, не нашедшего тут признания и в результате эмигрировавшего в США. Обличая гедонизм венцев, он говорит, что если широкая публика по своим вкусам всюду консервативна, то в Австрии из-за своей чувственной склонности и изобилия лишь из уважения к почитаемому наследию — в особенности. С горечью вспоминает он некогда сказанные поэтом Грильпарцером, современником Бетховена, слова о Вене: «Могила умов». Далее Крженек пишет:

«Великое восстание против венского наслажденчества [...] связано с именем Шёнберга. Шёнберг, как и его

<sup>1</sup> Тот же Малер на протяжении десяти лет как дирижер и художественный руководитель венской Придворной оперы поднял совместно с художником Роллером ее спектакли на недосягаемую высоту, что не помешало — скорее наоборот, способствовало — его изгнанию оттуда в 1907 году!

ровесник, замечательный сатирик Карл Краус, представлял собой духовный тип, который вряд ли встретишь где-нибудь за пределами Вены. Их преследовали, боялись, ненавидели как самых больших противников, как нигилистических разрушителей того, что порядочный, привычный к довольству человек считал красивым и хорошим. В своих эстетических, интеллектуальных и моральных требованиях они были столь радикальны, что терроризированный этим обыватель не замечал, что в действительности-то они были консервативны. В то время, как Карл Краус защищал чистоту языка от одичания, привнесенного экспрессионистами, Шёнберг неустанно повторял, что его новый музыкальный язык представляет собой логическое завершение тех тенденций, которые заложены в позднем романтизме, даже в позднем Бетховене, и что он явился не для того, чтобы разрушить закон, а чтоб его выполнить. Ничто не помогало: Карла Крауса проклинали потому, что он с дотоле неслыханной энергией нападал на продажные власти, а Шёнберга — за то, что он открыл дорогу атональному «хаосу», «какофонии», бесчеловечному «холодному расчету», лишенному чувств. Конечно, он был радикальным представителем того, что называется «прогрессом», но в своей прогрессивности, думается нам, Шёнберг был по сути дела консервативным, так как никогда не изменял своей преданности XIX веку...»<sup>1</sup>.

Подведем итоги.

Не случайно экспрессионистский «взрыв» произошел во внешне благополучной, однако насквозь прогнившей монархии Габсбургов, за смертью рухнувшей после первой мировой войны. Слишком силен был здесь разрыв между кажущимся расцветом культуры и духовной ущербностью, между роскошью и нищетой<sup>2</sup>. Как предупреж-

<sup>1</sup> Ernst Křenek. Das musikalische Klimas Österreich. «Musica», 1962, Heft 3, S. 105. Ср. остроуту Ганса Эйслера: «Он (Шёнберг) подлинный консерватор, он даже революцию совершил, чтобы иметь возможность быть реакционером». М. Буттинг. История музыки, пережитая мной. М., 1959, стр. 152. Ср. также слова Генриха Яловеца, так же, как и Эйслер, ученика Шёнберга (журн. «Anbruch», 1933, Nov.—Dez.), который называет своего учителя — «крепко вросшего в древо немецкой «музыки» — «одним из самых консервативных музыкантов со времен Брамса».

<sup>2</sup> Сумерки габсбургской монархии в канун ее краха сатирически-иронически описал Роберт Музиль в своем капитальном романе



дение социальной катастрофы возникли сильные подземные толчки и в 1866 году, когда под Садовой пруссаки наголову разгромили австро-венгерские полки, и в 1873 году — в «черную пятницу» 9 марта, когда разразился биржевой крах, поразивший, казалось бы, процветающую экономику страны, и тогда, когда все более обострялись классовые бои. Но — «Вена танцует!..» Старые патриархальные порядки пытались удержать — или создать иллюзию, будто они сохраняются, — и аристократические верхи и разорявшееся бюргерство, и замкнувшаяся в утонченном эстетизме художественная интеллигенция. Отмечая это, Стефан Цвейг нашел меткое французское слово *aïsance* — довольство, уют — как прочный атрибут устойчивости существования.

Против такого мнимого представления об устойчивости восстали экспрессионисты. Это были предельно возбужденные умы, нервной чувствительной организации. Они не осознавали хода истории, не знали движущих сил его, но жили предчувствием бури, интуитивно ощущали приближение смерча, который сметет на своем пути то, чему ранее поклонялись, заставит заново переоценить бывшие гуманистические ценности. Таков был Тракль (он погиб в первые месяцы войны), с его загадочными апокалипсическими видениями. Таковы Кафка или Шёнберг — при всем различии и даже противоположности их творческого метода и образной системы.

Цвейг, вспоминая дни юности и художественные впечатления тех лет рассказывает, сколь сильное впечатление производило на молодежь «более страстное, проблемное, соблазнительное» новое, вызревавшее тогда в искусстве и так отличавшееся от того, что удовлетворяло старшее поколение и его окружение. Ослепленные этим новым, — говорит Цвейг, — мы не осознавали, что вместе

«Человек без свойств» (начало работы 1922 год, публикации с 1931 года). Место действия — вымышленная страна Какания (слово производное от обиходного в Австро-Венгрии условного обозначения К.-К.: *Kaiserlich-königlich*, то есть кайзеровско-королевская). Время действия: 1913—1914 год. См. также пьесу Карла Крауса «Последние дни человечества» (написана в годы первой мировой войны) — документальную драму, обличающую милитаризм. Характеризует эту эпоху и роман Йозефа Рота «Марш Радецкого» (1932).

с тем оно «...явилось предтечей далеко идущих изменений, которые должны были до основания потрясти мир наших отцов — мир устойчивости — и в конечном итоге его разрушить»<sup>1</sup>.

Но если в творениях современного искусства, и прежде всего бунтарски настроенных экспрессионистов, Стефан Цвейг в свои юные годы не заметил такой угрозы старому, отживающему миру, то это отлично почувствовали те, кто не хотел расставаться с прежними устоями быта и культуры, с эстетическими канонами прошлого. Ограждая себя от вторжения им чуждого, посягающего на незыблемость *aisance*, они с ожесточением нападали на возмутителей спокойствия. А коль скоро семизвездие названных выше композиторов-классиков<sup>2</sup> считалось в Австрии национальной святыней и словно патронировалось государством, как охраняются и поныне в Вене дома, где жили эти музыканты, — то, следовательно, и все новое, непривычное, что в начале XX столетия не укладывалось в пределах очерченного круга, воспринималось как посягательство на культурные основы нации. В живописи, литературе любые эксперименты для венского обывателя побочное явление: он может не ходить на вернисажи, не читать непонятные книги. Но мимо того, что делается в музыкальном искусстве, он пройти не может — тут затронуты его патриотические чувства<sup>3</sup>. Тем более, что самым неукротимым среди экспрессионистов был Шёнберг. Вот почему в первые два десятилетия нашего века он невольно оказался в эпицентре бушующих распрей, с налетом такой скандальной сенсационности, которой до того не знала респектабельная Вена. Это, естественно, отразилось на личной судьбе композитора. К его биографии поучительно присмотреться.

### 3

Арнольд Шёнберг — выходец из мелкобуржуазной семьи: отец, которого он в пятнадцать лет потерял (1889),

<sup>1</sup> Stefan Zweig. Die Welt von Gestern, S. 64.

<sup>2</sup> Позже был добавлен Брукнер. Малер не удостоился этой чести!

<sup>3</sup> Еще раз подчеркиваю: это специфично для Вены. Иное соотношение, например, во Франции: общественная заинтересованность в судьбах театра, живописи, литературы далеко опережала и по сей день опережает интерес к музыке.

был коммерсантом средней руки. Вероятно, по материнской линии ребенок наследовал художественные склонности — его дядя был поэтом. Родители жили в скромном достатке, но могли дать детям бюргерское образование, в том числе музыкальное. В доме музыку любили, но проявлениям способностей Арнольда не придавали значения. Восьми лет он начал обучаться на скрипке, потом овладел игрой на виолончели. Рано начал сочинять. Из разговора взрослых узнав, что Моцарт это делал без помощи инструмента, с девяти лет приучил себя сочинять за столом и до конца своих дней при композиции роялем не пользовался. Юноша жадно впитывал музыкальные впечатления и, по собственным словам, по двадцать — тридцать раз слушал оперы Вагнера. Но пока еще избирательный вкус не выработался: жадно впитывал в себя и развлекательную музыку, которую духовой оркестр играл в знаменитом венском парке — Пратере.

Три человека способствовали его формированию как личности и музыканта<sup>1</sup>. Это скрипач Оскар Адлер, который ввел его в круг сверстников, с их участием разыгрывались струнные квартеты. Адлер приобщил также своего молодого друга к поэзии, философии и, возможно, пробудил у него интерес к мистике — он увлекался астрологией. Уже будучи стариком, 14 июля 1951 года Адлер хотел, согласно составленному им гороскопу, предупредить Шёнберга о его близкой кончине (но тот не получил его письма — умер за день до того — 13 июля!)<sup>2</sup>. Следовательно, дружеские контакты поддерживались долгие годы. В письме Шёнберга, датированном 2 июля 1949 года, читаем:

«Дорогой, хороший мой, старый друг, я долгое время не имел твоего адреса, теперь, наконец, получил возможность написать тебе. Как живешь? Я слышал, что ты по-прежнему много играешь в квартете — к сожалению, мне уже давно не приходится это делать — и я вос-

<sup>1</sup> На это указывает Шёнберг в своей весьма примечательной статье «Моя эволюция», написанной в августе 1949 года для мексиканского журнала «Neustra Musica». Перепечатана по-английски в журн. «The Musical Quaterly», 1952, October, pp. 517—527, по-немецки — «Österreichische Musikzeitschrift», 1969, № 5—6, S. 282—292.

<sup>2</sup> См. Harald Kaufmann. Hans Erich Apostel. Wien, (o. J.), S. 10.

хищен твоей активностью. Мы ведь ровесники и тебе также скоро будет 75 — или эта дата у тебя позади?..»

В своем последнем письме к Адлеру (3 марта 1951 года) Шёнберг благодарит за присылку его книги «Завещание астрологии»<sup>1</sup>.

Важную роль в биографии Шёнберга сыграл также Давид Йозеф Бах, представлявший собой заметную фигуру на культурном небосклоне Вены. Образованнейший лингвист, философ, историк литературы, он не в последнюю очередь был и музыкантом, со склонностью к общественной деятельности. Известно, например, что по его инициативе были организованы в Вене в 1905 году Рабочие симфонические концерты, регулярно дававшие подчас сложные программы в течение трех десятилетий — вплоть до «аншлюса». Можно предположить, что как раз по его инициативе в 1922 году постоянным дирижером этих концертов был приглашен Веберн, ибо связи Баха с шёнберговским окружением были тесными. Одно из свидетельств тому — его глубоко прочувствованная речь, произнесенная в 1935 году на юбилейном собрании австрийского отделения Ассоциации современной музыки по случаю 50-летия Веберна (собрание прошло в интимной обстановке, венская пресса на юбилей не откликнулась!)<sup>2</sup>. Шёнберг особо отмечал высокие моральные качества Баха.

Третий друг — Александр фон Цемлинский, дирижер и композитор. Всего на два года он старше Шёнберга, но музыкально был значительно более осведомленным. И если Адлер являлся его поводырем в области классического наследия, то Цемлинский приблизил молодого Шёнберга к пониманию современной музыки: он научил его, наряду с Брамсом, любить Вагнера, ознакомил с новыми произведениями Малера и Гуго Вольфа, тогда еще малоизвестными. Наконец, в лице Цемлинского Шёнберг обрел учителя по технике композиции, хотя в общем-то развивался как автодидакт, самостоятельно. Шёнберг говорил, что «...всему хорошему, что я видел, сразу же подражал».

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg. *Ausgewählte Briefe*, Mainz, 1958, S. 288, 296. В дальнейшем сокращенно — Письма.

<sup>2</sup> См. сб.: Anton von Webern. *Weg und Gestalt*. Zürich, 1961, S. 44—48.

Он очень тепло отзывался о своем друге как глубоко, всесторонне эрудированном музыканте. Ценил его и как композитора, особенно театрального. Нам, к сожалению, недостаточно знакомо творчество Цемлинского (1872—1942); его перу принадлежат оперы «Зарема» (1897, либретто Шёнберга, он же сделал клавираусцуг), «По одежде встречаются» (1910), «Гном» (1921), «Меловой круг» (1933). Очевидно это был музыкант широкого художественного кругозора: Малер пригласил его в венскую Придворную оперу, позже он работал у Клемперера в берлинской «Кроль-Опер» (в 1927—1931 годах). В 1938 году Цемлинский эмигрировал в США. Дружеские отношения его с Шёнбергом были прочными<sup>1</sup> и еще более укрепились, когда тот женился на его сестре (в 1901 году; она умерла в 1923 году).

Когда молодые люди сблизились, Шёнбергу исполнилось 17 лет. Из-за денежных затруднений семьи он вынужден был стать конторским служащим в частном банке. Службу бросил в 1895 году — Цемлинский устроил его на место дирижера хора рабочих-металлистов в предместье Вены. (Потом — по цепочке — аналогичную работу вел Веберн, а тот в свою очередь устроил руководителем рабочего хора Эйслера — ученика Шёнберга следующего поколения.) Материальные невзгоды росли: для приработка Шёнберг оркестровал оперетты (наоркестровал до 6000 партитурных страниц!), делал переложения. Это продолжалось и позже, когда он приобрел известность в Вене. Например, в письме 7 марта 1910 года он просит директора Универсального издательства (Universal-Edition) дать ему «по возможности какую-нибудь работу (рецензирование, переложение для фортепиано и т. д.) — может быть, инструментовку?» — спрашивает 36-летний композитор, автор уже семнадцати опубликованных опусов, среди которых ныне хорошо известны «Песни Гурре» и струнный секстет «Ночь просветления», Камерная симфония ор. 9, монодрама «Ожидание» ор. 17 и 5 оркестровых пьес ор. 16<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цемлинский пропагандировал Шёнберга, в частности, дирижировал премьерой монодрамы «Ожидание», состоявшейся в Праге в 1924 году (опера написана в 1909 году, до того не была исполнена).

<sup>2</sup> Письма, стр. 19—20. В 36-летнем возрасте Рихард Штраус приобрел всемирную славу своими симфоническими поэмами, а Игорь Стравинский «Историей солдата» блистательно завершал «русский период»!

Свои ранние сочинения — а их было не мало! — Шёнберг (как и Брамс) подверг потом безжалостному уничтожению. Сохранился струнный квартет D-dur (без обозначения опуса и порядкового номера), исполнение которого в 1897 году прошло незамеченным в Вене. Его влекут крупные замыслы: струнный секстет (1899, есть редакция для струнного оркестра), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» (1903). В центре стоит гигантская — на весь вечер — вокально-оркестровая драма «Песни Гурре», театральная по своей сути, которую он закончил в мае 1901 года, но работа над оркестровкой затянулась на десять лет (партитура громоздкая — на каждой странице по сорок восемь строк!). В этих произведениях еще ничто не предвещало будущей стремительной эволюции композитора — они находились в русле «новонемецкой школы», как ее называют в Германии, то есть на стыке вагнеровских и брамсовских влияний. Ощущается также воздействие ярчайшего представителя этой «школы» Рихарда Штрауса, что признавал сам Шёнберг. Но ретроспективно заметны индивидуальные черты, которые отчетливее проявятся позже, в частности — тяготение к «расширенной тональности», к ослаблению формообразующего значения функциональных тяготений. Это свойственно, однако, и Регеру<sup>1</sup>. Роднит их также вязкость полифонически насыщенной фактуры. Различает же отсутствие у Шёнберга размерной периодичности песенных или танцевальных эпизодов, что, кстати сказать, его отвращало на первых порах от Малера.

Вообще, Шёнберг был убежден, что его музыка по складу своему истинно немецкая. Он писал 24 февраля 1931 года: «...Это действительно странно, что до сих пор никто не заметил, что моя музыка иностранного влияния никогда не испытывала и прочно покоится на немецкой земле, что это искусство сильней всего противостоит стремлению к гегемонии французов и славян и что оно целиком выросло из традиций немецкой музыки»<sup>2</sup>. Аналогичные мысли высказаны раньше — также в заостренно-полемичном тоне — в письме 20 июня 1919 года:

<sup>1</sup> «Я считаю его гением», — писал он о Регере 26 октября 1922 года. Письма, стр. 81.

<sup>2</sup> Josef Ruffer. Das Werk Schönbergs. Kassel, 1959, S. 138.

«...Еще до войны самые великие немецкие композиторы вытеснялись иностранцами, и почти каждый «модернист» гордился тем, что его «модерность» исходит от Дебюсси [...] Когда я думаю о музыке, то лишь немецкая приходит мне на ум!»<sup>1</sup>. В этом контексте специфический оттенок приобретают горделивые слова, сказанные Шёнбергом летом 1921 года своему ученику и ассистенту Йозефу Руферу по поводу додекафонии: «Я сделал одно открытие, благодаря которому превосходство немецкой музыки будет обеспечено на ближайшие сто лет»<sup>2</sup>.

Шёнберг, как никто среди его современников знавший немецкую классику<sup>3</sup>, своими учителями считал Баха и Моцарта, Бетховена, Брамса и Вагнера. От Баха, по его мнению, он усвоил склонность к контрапунктическому мышлению, способность к изобретению таких музыкальных образов (Tongestalten), в которых уже заложено, как в эмбрионе, их сопровождение, искусство выведения целого из отдельного и одновременного совмещения различных образов, независимость от тактовой черты. От Моцарта: неравномерная протяженность фраз, тематическое единство разнородных образований, избегание квадратности в построении темы и мотивов, искусство изобретения побочных построений, а также вводных и связующих частей. От Бетховена: искусство развития темы и разделов, а также вариации и варьирования, разнообразие в построении больших разделов, искусство писать не задумываясь долго, но и категорически кратко, как того требуют обстоятельства, умение сдвигать построения (Gestalten) на другие доли такта. От Вагнера: приемы модификации тем, установление родства тонов и аккордов, возможности использования тем и мотивов в диссонантном соотношении с гармонией. От Брамса: многое из того, что бессознательно взял от Моцарта, особенно же — неравномерность фраз, их расширение и сжатие, пластичность обра-

<sup>1</sup> См.: Ivan Vojtěch. Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff. Musicologica XVIII, Separatum. Praha, 1965, S. 6—7.

<sup>2</sup> Н. Н. Stückenschmidt. Arnold Schönberg. Zürich, 1951, S. 82.

<sup>3</sup> Это засвидетельствовал, в частности, Клемперер: в американской эмиграции он изучал под его руководством баховские мотеты! См.: Otto Klemperer. Erinnerungen an Gustav Mahler. Zürich, 1960, S. 26.

зов, уменьше их развивать до конца, систематично, экономно и одновременно богато<sup>1</sup>. Но вернемся к биографии.

На переломе столетий Шёнберг начинает подумывать об отъезде. Хотя Вена еще не конфликтует с ним, но ему тут неуютно. Влечет Берлин, который в ту пору стал магнитом, притягивавшим к себе многих деятелей искусства. До этого таким центром был Мюнхен с его богатой художественной и театральной жизнью, с неподалеку лежащим Байрейтом — Меккой для вагнерианцев. Но Берлин — с 1870 года столица объединенной Германии — сейчас переживает небывалый подъем. Он бурно отстраивается — выросло величественное здание рейхстага, возвысился собор памяти кайзера Вильгельма (Gedächtniskirche), растет население, множатся различные художественные начинания, кипит журнальная полемика. В театре главенствует Отто Брам — создатель Свободной сцены, а затем Немецкого театра, в концертах — Артур Никиш, в опере — Феликс Вейнгартнер, в живописи — Макс Либерман. Вливаются новые силы: так, два десятка лет прозябал в Вене известный впоследствии режиссер Макс Рейнхардт и ему понадобилось всего два года, чтобы добиться признания в Берлине. Возшла звезда Рихарда Штрауса, снискавшего тогда славу крупнейшего новатора музыкального искусства. А с 1904 года становится пламенным пропагандистом современной музыки незаслуженно забытый у нас дирижер Оскар Фрид, первым приехавший с Запада в молодой Советский Союз и позже оставшийся в Москве до конца своих дней. (Берлинская премьера Второй симфонии Малера в 1906 году под его управлением надолго осталась в памяти современников.)

Шёнберг готов принять любые условия для переезда в Берлин. Биографы говорят, что таким поводом послужило приглашение на пост дирижера и композитора театрализованного кабаре, называвшегося «Buntes Theater» («Пестрый театр») или «Überbrettl» («Подмости») <sup>2</sup>. Действительно, среди рукописного наследия Шёнберга было посмертно обнаружено восемь песен для

<sup>1</sup> Josef Rufer. Das Werk Schönbergs, S. 138—139. Из статьи «Национальная музыка» (1931).

<sup>2</sup> См.: Н. Н. Stuckenschmidt. Arnold Schönberg, S. 17; Willi Reich. Schönberg oder der Konservative Revolutionär. Wien—Zurich, 1968, S. 23.



этого кабаре (восемь Brettellieder) то с сопровождением одного фортепиано, то с присоединенными к нему флейтой пикколо, трубой и барабаном. Однако возможно, что Шёнберг там и не работал.

Организатор и хозяин «злободневного сатирического кабаре» — по типу некогда знаменитого парижского «Ша нуар» и прочих аналогичных предприятий — Эрнст фон Вольцоген<sup>1</sup> оставил мемуары, мимо которых почему-то прошли все, кто писал о Шёнберге. В них читаем (речь идет о гастрольях недавно открывшегося «Überbrettl» летом 1901 года в Вене): главный дирижер и музыкальный руководитель Оскар Штраус, ставший позднее популярным опереточным композитором, в один из вечеров не мог сопровождать спектакль. «Он привел ко мне как своего заместителя на этот вечер молодого музыканта маленького роста, с жесткими чертами лица, темной кожей, имя которого — Арнольд Шёнберг — мне тогда ничего не говорило. В виде пробы своего умения он сыграл мне несколько песенок, среди них очаровательно переложенное на музыку стихотворение Фальке «Rechts Luischen, links Marie und voran die Musici»<sup>2</sup>, которое я сразу же приобрел для Überbrettl. Вечером (на спектакле.— М. Д.) он так оскандалился в сопровождении, что я вынужден был заменить его вторым дирижером. Столь сильно его обуяла боязнь эстрады, что даже в простых аккордах он ошибался. Ему было очень стыдно, и более он никогда мне не показывался»<sup>3</sup>.

Так или иначе, в декабре 1901 года Шёнберг был уже в Берлине, где стал преподавателем теории в частной консерватории Штерна. Он поступил сюда по рекомендации Рихарда Штрауса, который выхлопотал ему также стипендию имени Листа, ежегодно выдаваемую Всеобщим немецким музыкальным обществом. Позже, однако, отношения разладились, и Шёнбергу стало известно, что Штраус о нем злобно сказал: «Бедному Шён-

<sup>1</sup> Это сводный брат известного вагнерианца Ганса фон Вольцогена (изобретшего, кстати, термин «лейтмотив», широко вошедший в искусствоведческий обиход). Он был посредственным литератором — является автором либретто оперы Рихарда Штрауса «Нужда в огне» («Feuersnot») и ловким театральным предпринимателем, издавал также журналы «Bühne und Brettl» и «Das moderne Brettl».

<sup>2</sup> «Направо Луизкен, налево Мари, впереди ж музыканты».

<sup>3</sup> Ernst von Wolzogen. Wie ich mich ums Leben brachte. Braunschweig, 1922, S. 216—217.

бергу теперь может помочь только психиатр... Мне кажется, чем пачкать нотную бумагу, лучше бы он снег разгребал на улицах»<sup>1</sup>. Но это уже относится к 1914 году, когда Шёнберг стал мишенью для нападков.

На сей раз он недолго пробыл в Берлине — двадцать месяцев. Очевидно, его не удовлетворила работа в Штерновской консерватории, уровень которой примерно соответствовал нашим музыкальным училищам. В июле 1903 года Шёнберг снова в Вене. С этого времени он все более сближается с Густавом Малером. Тот считал, по словам Отто Клемперера, что Шёнберг наделен большим талантом, и материально ему помогал, чтобы он мог отдаться сочинению. И будучи на смертном одре, Малер тревожился: «Кто будет ему помогать, когда меня не будет?»<sup>2</sup> Шёнберг отныне относится к нему с безграничной преданностью, которую сохранит до конца своих дней. В посвящении к «Учению о гармонии» (1911) он называет Малера святым, в 1912 году произносит в его честь большую, богатую мыслями речь, а в 1948 году выступает в печати с открытым письмом к американскому критику Олину Даунсу в защиту непреходящей художественной ценности симфоний Малера<sup>3</sup>.

На дружеские встречи, которые нередко проходили в предместьях Вены на лоне природы, Шёнберг приходил в окружении учеников. В дневнике Веберна сохранилась конспективная запись высказываний Малера на одной из таких встреч (4 февраля 1905 года): «Самые большие контрапунктисты — Бах, Брамс, Вагнер... Из одного-единственного мотива надо вывести большие музыкальные построения (Tongebilde)... Вариации — важнейший фактор музыкальной работы»<sup>4</sup>. Не приходится говорить, насколько близкими оказались Шёнбергу малеровские мысли, записанные Веберном тут же, по свежим следам (в их автентичности нельзя сомневаться). Действительно, из эмбриона вырастает целое —

<sup>1</sup> Письма, стр. 48. Шёнберг был выдвинут тогда на премию Малеровского фонда. Штраус — член жюри. Свой отрицательный отзыв он передал Альме Малер, вдове композитора; та сообщила о нем Шёнбергу. Эту премию он все же получил, но позже — в 1918 году, когда австрийские кроны были обесценены.

<sup>2</sup> Otto Klemperer. Erinnerungen..., S. 19, 12.

<sup>3</sup> Письма, стр. 271—274.

<sup>4</sup> Anton von Webern. Weg und Gestalt, S. 17.

это и есть одно из главнейших положений Шёнберга о взаимосвязи всех элементов музыкальной речи, а отсюда выдвигается роль вариационности, или, по его терминологии, метода «продолженных вариаций», что легло в основу его исканий в атональном периоде.

Но по-прежнему Шёнбергу трудно живется, а семья растет, финансовые заботы увеличиваются. Официальная Вена его еще не знает. В 1904 году он вместе с Цемлинским организовал всего один сезон просуществовавшее Общество композиторов (его почетный председатель — Густав Малер). Вскоре состоялся концерт: Малер дирижировал «Песнями об умерших детях» и *Sinfonia Domestica* Штрауса, Шёнберг — поэмой «Пеллеас и Мелизанда». Это, как свидетельствовал современник, был первый концерт новой музыки в Вене<sup>1</sup>. Незадолго до того появились новые друзья — художник Оскар Кокошка, архитектор Адольф Лоос; с интересом наблюдает за Шёнбергом известный музыковед Гвидо Адлер — руководитель Музыкально-исторического института. Они рекомендуют Шёнберга как педагога в частную школу разносторонне образованной Евгении (Эйжени) Шварцвальд, где он на полуофициальных курсах обучает теории музыки. Приходили студенты Института, сначала Карл Хорвитц, Генрих Яловец, потом Эгон Веллес, приведший за собой Веберна. Через год Шёнберг все же расстался со школой — она мало его обеспечивала, но студенты не покинули его — стали частными учениками. Вскоре Веберн вовлек в их среду Альбана Берга, к ним присоединился Эрвин Штейн, в 1924 году обнародовавший впервые в печати, очевидно с согласия Шёнберга, краткие сведения о методе додекафонии<sup>2</sup>. Так сплотилось основное ядро беспредельно преданных ему молодых друзей-сподвижников.

Чтобы более не возвращаться к данной теме, сделаю отступление. Педагогика — неизменный спутник всей

<sup>1</sup> Egon Wellesz. Schönberg und Anfänge der Wiener Schule. Österreichische Musikzeitschrift, 1960, № 5, S. 237—239.

<sup>2</sup> После «аншлюса» Штейн эмигрировал в Великобританию и, согласно английской транскрипции фамилии, стал именоваться Стайном. Там он сблизился с Бенджамином Бриттеном; цитируемые письма Шёнберга им собраны и отредактированы.

жизни Шёнберга, основной источник заработка. Но не только материальные затруднения влекли его к этому роду деятельности: он по призванию своему — педагог-воспитатель, и не только по узко понимаемым музыкально-теоретическим дисциплинам — это Учитель с большой буквы, строгий, нетерпимый и одновременно чуткий, сердечный, вкладывавший, что называется, душу без остатка в работу с молодыми музыкантами. Он требовательно любил их, и они любили его. Он служил им примером высокого духа, моральной стойкости, интеллектуальной широты. «Поистине, — писал Веберн в 1912 году, — у Шёнберга узнаёшь больше, чем правила искусства. Тому, чье сердце открыто, здесь указывают пути добра». Как известно, за исключением единичных случаев в США, Шёнберг не давал уроков по додекафонии — он делился мыслями об этом только с самым узким кругом — его преподавание покоилось на анализе образцов классической и романтической музыки. Таким образом, среди тех, кто у него учился, встречаются музыканты разных направлений. Но, естественно, ближайшие из них стали адептами его теорий. Выше были названы имена соратников-учеников, если можно так выразиться, первого призыва. (Следует еще добавить Йозефа Полнауэра.) С ними связано пребывание Шёнберга в Вене 1903—1910 годов. Второй «призыв» приходится на годы 1917—1925 (ассистентом Шёнберга был Полнауэр): это Ганс Эйслер, скрипач Рудольф Колиш, пианисты Рудольф Серкин и Эдуард Штойерман, дирижеры Карл Ранкль, Ганс Зваровски, теоретики Эрвин Ратц и Йозеф Руфер (ассистент Шёнберга в Берлине с 1926 года), дирижер и композитор Винфрид Циллиг (также берлинский ассистент). Часть учеников после того, как Шёнберг покинул Вену в 1926 году, перешла к Бергу (начал преподавать с 1911 года, его собственные ученики Ганс Елинек, Теодор Визенгрунд Адорно) и к Веберну.

Впрочем, мы забежали далеко вперед, обратимся к тем переломным в творчестве Шёнберга годам, которые знаменуют переход от «расширенной тональности» к атонализму, что продиктовано не только стилевой эволюцией, но выходом в иную образную сферу выразительности: Шёнберг устремился с присущей ему страстной испуленностью к экспрессионизму. То были годы интенсивного горения творческого духа: в 1906 году создана Ка-

мерная симфония E-dur op. 9, основанная на принципах не терцового, а квартового строения гармонии, в 1907—1908 — Второй струнный квартет (с голосом) op. 10, еще обозначенный в *fis-moll*, но в последней части внетональный, а в следующем году — одно вслед за другим — атональные Три пьесы для фортепиано op. 11, цикл Пятнадцать песен на стихи Стефана Георге op. 15, Пять пьес для оркестра op. 16 и монодрама «Ожидание» op. 17 (написана за восемнадцать дней!). Если к сказанному добавить, что с 1907 года Шёнберг увлекся живописью — рисовал, естественно, тоже в экспрессионистском духе, Кандинский горячо поддерживал его в этих исканиях, — то можно себе представить, какой взрывчатой энергией отмечен этот «прыжок в неизвестное».

Напряженность труда не ослабла, а быть может, еще более интенсифицировалась — такова неукротимость воли Шёнберга, закалявшейся в преодолении препятствий, — когда неслыханным скандалом ознаменовалась весной 1907 года премьера Камерной симфонии. Вот свидетельство Стефана Цвейга: «Один господин ожесточенно шикал и свистел. Тогда мой друг Бушбек нанес ему столь же ожесточенную пощечину»<sup>1</sup>. А вот свидетельствует Отто Клемперер: Малер аплодирует. Рядом сидящий шикает изо всех сил. Малер, обращаясь к нему: «Как смеете вы шикать, когда я хлопаю?» — «На вашей дерьмовой симфонии я также шикал». Малер в гневе: «Вы так и выглядите», — и бросается на него с кулаками<sup>2</sup>. Так началась, нескончаемая, с годами все более обострявшаяся вражда Вены с Шёнбергом<sup>3</sup>.

Тем более трудно найти ему постоянную службу. Все же с помощью друзей он получает в 1910 году место внештатного доцента по теории в венской Академии музыки (а как он тогда бедствовал явствует из вышешпри-

<sup>1</sup> Stefan Zweig. Die Welt von Gestern, S. 51. Литератор Эрхард Бушбек — друг Тракля и благородный его покровитель — одно время (с 1911 года) возглавлял Академический союз по литературе и музыке венских студентов. Союз устраивал выставки, лекции, концерты, где, наряду с Брукнером и Малером, исполнялись Шёнберг и Веберн. См.: Otto Basil. Georg Trakl. Hamburg, 1965, S. 87. Бушбек позже сблизился с Бергом.

<sup>2</sup> Otto Klemperer. Erinnerungen..., S. 17.

<sup>3</sup> Хочу напомнить, что это необычное происшествие предшествовало вошедшему в историю скандалу на парижской премьере балета Стравинского «Весна священная» в 1913 году.

веденного письма к директору Универсального издательства). Послание, с которым Шёнберг обратился к президиуму Академии, показывает, насколько обострилось у него, как экспрессиониста, сознание своей избранности, своего мессианского предназначения. Находим там и следующее императивное признание: «Я должен преподавать по самой своей натуре»<sup>1</sup>. Но и тут он недолго задерживается. В письме от 29 июня 1912 года он сообщает тому же адресату о своем окончательном уходе, ибо ему не дали класса композиции. Письмо это послано из Берлина, куда он переехал еще летом предшествующего года, вновь определившись в консерваторию Штерна. Но сейчас положение его упрочилось. «Вы не поверите, как здесь я знаменит!» — пишет он директору Универсального издательства (31 октября 1911 года)<sup>2</sup>.

К 1912 году направлена биография Шёнберга. За четыре дня до своего 38-летия он закончил «Лунного Пьеро» — «трижды семь стихотворений Альбера Жиро (в немецком переводе Эриха Хартлебена)». Произведение написано по заказу драматической актрисы Альбертины Цеме, которая хотела выступить в образе Пьеро, некогда созданном знаменитым французским актером-мимом Дебюро с его иронически-меланхолической маской<sup>3</sup>. Этот образ запечатлен во многих картинах, в том числе Сезанном и Пикассо, прочно утвердился в театре — вплоть до «Балаганчика» Блока и «Петрушки» Стравинского. Шёнберг дал еще одно решение, выдержанное в духе романтической иронии, — по словам композитора, «в легком, иронически-сатирическом тоне»<sup>4</sup>. В подзаголовке сочинения значится — «мелодрамы», что подразумевает чтение с музыкой и для чего Шёнберг ввел специальное обозначение *Sprechstimme* (дословно — «речевой вокал»). Но декламация высотно и ритмически предопределена нотной записью. Следовательно, это полуполучение-полупение. Дабы пояснить особенность такой манеры произнесения текста, приведу меткое выражение

<sup>1</sup> Письма, стр. 21—25.

<sup>2</sup> Там же, стр. 26.

<sup>3</sup> Во французском фильме Марселя Карне «Дети райка» (1945) известный актер и режиссер Жан Луи Барро сыграл роль Дебюро (Батиста).

<sup>4</sup> Josef Ruffer. Das Werk Arnold Schönbergs, S. 20. Письмо к дирижеру Штидри (1940).

Альбана Берга: «В параллель к *bel canto* — здесь *ben parlage*». Чтица (или певица) выступает совместно с пятью инструменталистами, но всего инструментов восемь: фортепиано, флейта (также пикколо), кларнет (также бас-кларнет), скрипка (также альт) и виолончель.

Это одно из самых значительных и проблематичных произведений Шёнберга, оказавшее разными своими гранями большое влияние на современников. Вычурная поэзия Жиро несомненно выдает свое декадентское происхождение, но «иронически-сатирический тон» музыки, особенно в партии *Sprechstimme*, направляет восприятие в иную сторону. Возможно, когда Шёнберг писал «Лунного Пьеро», в его сознании всплыла эстрадная практика театра *Überbrettli*. Замысел сочинения Пьер Булез определяет как «черное кабаре», то есть решенное в плане экспрессионистского гиньоля. Однако нить преемственности тянется вглубь XIX века — к «Карнавалу» Шумана и еще дальше — к романам Жан-Поля, где жизнь предстает в зашифрованном виде, как цепь маскарадных видений (см. цикл «Бабочки» того же Шумана). «Романтическую иронию» Шёнберг дал сквозь призму гротеска XX века. Вместе с тем местами прорывается и неподдельная печаль — словно прощание с иллюзиями прошлого (см. последнюю пьесу «*O, alter Duft von Märchen-Zeiten*»). С точки зрения чисто музыкальной, «Лунный Пьеро» открывает новую, неизведанную область камерного симфонизма, получившего значительное развитие в нашем столетии. Существенно и обращение к старинным формам пассакальи, к строго каноническому письму, к технике остинато, иначе говоря, к тем структурным закономерностям старинной музыки, которые в ином качестве возродились в современном искусстве.

Берлинская премьера (16 октября 1912 года, дирижер автор, за роялем Штойерман) явилась крупным событием, привлекла внимание многих музыкантов, в их числе Стравинского<sup>1</sup>. Незадолго до того в Лондоне дирижер Генри Вуд впервые исполнил Пять оркестровых пьес ор. 16, где в третьей («Краски») использован выра-

<sup>1</sup> Отзыв Стравинского приведен в сноске на стр. 253 данной книги. Большой интерес к Шёнбергу проявил также Феруччо Бузони: он был в Берлине осенью 1911 года на камерном концерте, где прозвучали Пять оркестровых пьес Шёнберга в восьмиручном переложении Веберна для двух роялей; два пианиста были учениками Шёнберга (Штойерман и Веберн) и два — бузониевские.

зительный прием, введенный Шёнбергом — Klangfarbenmelodie («звукотембровая мелодия»). «Лунного Пьеро» 14 февраля 1913 года исполнили в Праге, его собираются ставить во Франции и в Италии; завязываются связи с Амстердамом. Шёнберг на пути к признанию. Известное мюнхенское издательство Р. Пипера выпускает о нем альманах, в статьях которого его восторженно прославляют. А в феврале 1913 года неожиданно большим успехом сопровождалась премьера «Песен Гурре» в Вене. Дирижировал Франц Шрекер — вошедший тогда в моду блестящий, но неглубокий композитор, своего рода прототип Jugendstil'я в музыке, эклектично совмещавший импрессионистские влияния с завоеваниями «новонемецкой школы»<sup>1</sup>. Но характерно: когда Шёнберг вместе с Бергом и Веберном спустя пять недель выступил с новыми произведениями, венцы устроили им такую обструкцию, которая даже превзошла скандал, произошедший на исполнении Камерной симфонии!

Разразившаяся вскоре война заставила Шёнберга как австрийского подданного вернуться в Вену. Завязавшиеся контакты нарушились. Он дважды призывается на военную службу (декабрь 1915 — сентябрь 1916, июль — август 1917). Его молодые друзья также отбывали воинскую повинность: Веберн из-за близорукости недолго, Берг, несмотря на астму, три с половиной года, из которых за два с половиной, по собственному признанию, не написал ни одной ноты<sup>2</sup>. Естественно, трудно было сочинять и Шёнбергу. Он лишь закончил в 1916 году Четыре оркестровые песни ор. 22. Последняя завершается симптоматичными для тех печальных лет словами: «Und bin ganz allein in dem grossen Sturm»<sup>3</sup>. Однако интенсивная работа мысли не ослабевала. Об этом будет сказано несколькими строками ниже.

Шёнберг, равно как и Лоос, Краус, Альтенберг, Берг, Веберн, в отличие, скажем, от Гауптмана или Томаса Манна не были ослеплены шовинизмом — они категори-

<sup>1</sup> См. о нем: К. Розеншильд. Из малеровских времен. — «Советская музыка», 1967, № 3, стр. 95—96. Кстати, на должность профессора класса композиции венская Академия музыки, вместо Шёнберга, пригласила Шрекера.

<sup>2</sup> См.: Ivan Vojtěch. Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg... S. 23.

<sup>3</sup> «И совсем один я в великой буре».



чески отвергали войну, для них это было одним из проявлений жестокости и насилия над личностью, осуществляемого обществом, в котором они жили и с моральным уродством которого они не могли примириться. Человеком быть и остаться — вот главный их девиз, о чем темпераментно и убежденно Берг писал Шульхофу 27 ноября 1919 года. Перечислив приведенные выше имена, особенно выделяя Карла Крауса, он добавляет: «...Мы имели по крайней мере Фридриха Адлера, Люксембург, Либкнехта, Эйснера, то есть людей, которые чувствовали свое родство с людьми»<sup>1</sup>.

Искусством, пронизанным высокой человечностью, призвано свершить революцию в сердцах, — такова будоражившая Шёнберга мысль, которая преследовала его еще в предвоенные годы. Он собирался написать грандиозную — на весь вечер — ораторию, с использованием стереофонии звучания, словно обрушивающейся на слушателя<sup>2</sup>. Вдохновил его на этот замысел глубоко почитаемый им Август Стриндберг; предполагалось, что текст напишет поэт Рихард Демель, но тот отказался<sup>3</sup>. Пришлось писать самому, что было сделано в 1914—1916 годах по плану, разработанному еще в 1912 году, вскоре после окончания оркестровки «Песен Гурре». Постепенно, с 1914 года накапливались потные эскизы; в 1917 году закончена первая часть, с перерывами работа продолжалась до 1922 года, затем застыла.

Оратория — она была названа по библейской притче «Лестница Иакова» — получилась весьма громоздкой и туманной по содержанию, в чем, несомненно, сказа-

<sup>1</sup> Ivan Vojtěch. цит. изд., S. 23. Фридрих Адлер в 1916 году убил премьер-министра, чтобы спровоцировать революционное восстание против габсбургской монархии, покончить с войной; Курт Эйснер — соратник Либкнехта по антимилитаристским выступлениям в рейхстаге, убит реакционерами.

<sup>2</sup> Как и во многих других случаях, Томас Манн приписал мысли Шёнберга герою «Доктора Фаустуса» Леверкюну: в оратории «Апокалипсис» последнего предусмотрены репродукторы в нескольких местах зала, способствующие созданию пространственно-акустических градаций звука. См.: Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. V, стр. 487; см. также изложение устами Леверкюна теории додекафонии на стр. 250—252, проблемы взаимоотношения слова и музыки — стр. 213 и т. д.

<sup>3</sup> Письма, стр. 31—32.

лись окрепнувшие в эти годы мистико-теософские увлечения Шёнберга<sup>1</sup>. Это — последний у него бурный всплеск экспрессионизма. Позже идея о примате духовного, религиозного начала над чувственным, материальным получила более конкретное и, я бы сказал, традиционное воплощение в опере «Моисей и Аарон» (1930—1932).

Однако и до наступившего в послевоенные годы перелома нельзя рассматривать экспрессионизм Шёнберга только как взрыв повышено-эмоциональной возбужденности. Неверны делаемые на Западе попытки фрейдистского истолкования его творений в виде якобы потока подсознания. Наоборот, формообразующей роли мысли Шёнберг всегда придавал огромное значение. Он не уставал повторять: главное — мысль, выражаемая музыкой, подобно тому, как мысль выражается словами. Ею, мыслью, предопределяется характер образа, через нее осуществляется идея произведения, его концепция, которая разворачивается во времени и в пространстве<sup>2</sup>. Именно в годы войны, в годы вынужденного бездействия Шёнберг напряженно размышлял о возможностях обоснования взаимосвязи всех элементов музыкальной речи (*der Tonsprache*). Эти размышления привели его к открытию закономерностей додекафонии.

В письме к музыковеду Николаю Слонимскому 3 июня 1937 года он сообщил, что опыты в данном направлении относятся примерно к декабрю 1914 или началу 1915 года, когда набрасывались эскизы симфонии, которой должна была открываться оратория<sup>3</sup>. Продолжались они также позднее и конкретизировались в таких сочинениях, как Пять пьес для фортепиано ор. 23

<sup>1</sup> Шёнберг в письме к Томасу Манну определил замысел оратории как обоснование «теософской философии». В своих взглядах он испытал сильное влияние романа Бальзака «Серафита», где излагалось теософское учение шведского натуралиста и мистика XVIII века Сведенборга. См.: Hermann Pfrogner. *Die Zwölfstufung der Töne*. Wien, 1953, S. 188—209. О музыкальной концепции «Лестница Иакова» см.: Winfried Zillig. *Arnold Schönbergs «Jacobsleiter»*. — *Österreichische Musikzeitschrift*, 1961, № 5, S. 193—204. Автор этой статьи, Циллиг по сохранившимся эскизам закончил ораторию. Ее премьера состоялась в Вене в 1961 году, но успеха не имела.

<sup>2</sup> См.: Ernst Křenek. *Zur Sprache gebracht*. München, 1958, S. 265 ff. (Ст. «Grundideen zu einer neuen Ästhetik, 1937»).

<sup>3</sup> Н. Н. Stuckenschmidt. *Arnold Schönberg*, S. 87.

(1920—1923)<sup>1</sup>, Серенада ор. 24 (1920—1923) и Сюита для фортепиано ор. 25 (1921). Эти произведения знаменуют начало нового периода в творчестве Шёнберга (и не только потому, что они додекафонные) — неуловимо изменился при сохранении индивидуального стиля характер музыки. Буйный экспрессионизм 1908—1917 годов, колеблемый от верности традиции к бунтарскому ее отрицанию, захлебнувшийся в гигантомании оратории «Лестница Иакова», теперь сменился осознанной тягой к строгости и свободе на основе «единства и упорядоченности», если воспользоваться шёнберговскими словами из того же письма к Слонимскому. Кое-что при этом было приобретено — появились более уравновешенные, порой классицистские черты, а кое-что в непосредственности и неожиданности смелых открытий утеряно. Тем самым еще сильнее обнаружилось органически присущее Шёнбергу противоречие между приверженностью к романтическому художественному идеалу и новыми, в иную плоскость перенесенными методами его воплощения, иными средствами выразительности. Или иначе: между желанием опереться на накопленный художественный опыт и неудержимым стремлением вырваться из тисков традиции путем ее обрыва, скачка в область неизведанного, ныне рационалистически обосновываемого; причем фантазия композитора — в противовес рационализму — возбуждалась экспрессионистическими образами, передачей экспрессионистского строя чувств.

Сложен такой узел противоречий, сплеча его не разрубишь, потребуются еще многие изыскания, прежде чем удастся до конца его распутать. Но это выходит за пределы краткой статьи. Вернемся под конец к биографической канве.

Из изложенного ранее ясно, насколько трудным оказалось возвращение Шёнберга в 1914 году в Вену. Возобновились частные уроки. Опять он вернулся к разбитому корыту — в частную школу Шварцвальд (1917—1920). Но едва кончилась война, как неутолимая жажда деятельности вспыхнула с новой силой.

В ноябре 1918 года по инициативе и под руководством Шёнберга было организовано в Вене Общество за-

<sup>1</sup> Но первые четыре пьесы еще сильно напоминают предшествующую экспрессионистскую манеру!

крытых (частных) музыкальных исполнений; его статут разработал Берг (он имел склонность к юриспруденции). Задача Общества — ознакомление с современной музыкой с помощью тщательно подготовленного, образцового ее исполнения. Программы просмотров составляет президент Общества — он же главный дирижер — Шёнберг совместно со своими помощниками Бергом, Веберном и Штейном (они выступали в качестве дирижеров). Основные исполнители: пианисты Серкин, Штойерман, скрипач Қолиш, певцы Гутхейль-Шодер, Хюни-Михачек, Вагнер; за редкими исключениями участвовали иностранные гости — например, Равель, показавший вместе с Казеллой свой «Вальс» в четырехручном фортепианном переложении; приезжали также Мийо и Пуленк. Список прозвучавших произведений обширен и разнообразен: «нововенцы», Малер, Регер, Штраус, Пфизцер, Дебюсси, Дюка, Равель, Сати, Скрябин, Стравинский, Шимановский, Барток и т. д.<sup>1</sup> Короче говоря, это прообраз фестивалей новой музыки, которые вскоре — после создания Международной ассоциации современной музыки (1922) — утвердятся в концертной практике XX века<sup>2</sup>. А до того, по типу венского, было организовано аналогичное Общество в Праге (1922—1924).

Однако есть и отличия.

Во-первых, чтобы добиться «ясности» (выражение Шёнберга) при ознакомлении с произведениями (в него надо вслушаться, — любил говорить Берг), оно многократно проигрывалось. Так, Камерная симфония под управлением автора была исполнена десять раз подряд на ежедневных «репетициях», как назывались эти показы. С ноября 1918 по осень 1921 года состоялось 117 «собраний», было исполнено 363 произведения 154 современных композиторов (Регера — 24 пьесы, Дебюсси — 16, Бартока — 12, и т. д.). Если вспомним, что такая самоотверженная бескорыстная деятельность — участники «репетиций» работали безвозмездно — процветала

<sup>1</sup> В виде исключения — из-за большого интереса к русской музыке — в 1920 году были исполнены «Песни и пляски смерти» Мусоргского. А в 1921 году здесь звучали и вальсы Иоганна Штрауса в обработках Шёнберга, Берга и Веберна!

<sup>2</sup> Эта практика сохранилась по сей день (например, «Варшавская осень», «Загребские фестивали» и проч.).

в обнищавшей, голодной Вене, пораженной инфляцией, то сумеем в полной мере воздать должное силе горения шёнберговского духа!

Во-вторых, отличие от современных фестивалей заключалось и в том, что на «репетиции» имели право входа только члены Общества, представители же печати не допускались, запрещались какие-либо внешние формы одобрения или порицания. Исходя из этих ограничений, делались иногда поспешные выводы о якобы принципиальной эзотеричности организаторов Общества, об их предумышленном стремлении создать своего рода элиту. Несправедливое обвинение! Здесь шла серьезная работа, требовавшая сосредоточенности, которой могли помешать недоброжелатели (из памяти не изгладились недавние скандалы!), пресса была ненужна, в рекламе они не нуждались: композиторы музыкой общались друг с другом. Это был, если угодно, практический семинар по современному искусству, лишенный предвзятости, групповщины, национальной ограниченности, пытавшийся, после четырехлетней национальной разобщенности в годы войны, дать возможность слушателям «репетиций» ознакомиться с панорамой новых художественных исканий. И в этом — несомненная культурно-воспитательная миссия Общества<sup>1</sup>.

Шёнберг с увлечением отдавался деятельности организатора, дирижера. Но он хотел вырваться на более широкие социальные просторы. Начинаются выезды за рубеж: так, в сезоне 1920/21 года он провел около полугода в Амстердаме, где выступал с концертами, читал лекции. Возникают переговоры с Берлином: Шёнберг получил приглашение занять пост профессора композиции в Государственной Высшей музыкальной школе<sup>2</sup>. Это приглашение вызвало сенсацию в венских музыкальных кругах. Шёнберга осаждают репортеры. Он отказывается давать интервью и так отвечает редактору одного из журналов: «Мое самое горячее желание — исчезнуть

<sup>1</sup> См. об этих установках: Письма, стр. 64—66, где Шёнберг ратует за «равноправие в республике духа» — за интернациональное содружество деятелей искусства.

<sup>2</sup> С 1920 года ее директором был Франц Шрекер; Шёнберг получил класс композиции, который до него вел Ферруччо Бузони, умерший в 1924 году.

из Вены незаметно <...> Хочу, чтобы не было никаких обвинений, никаких нападков, никаких защит, никакой рекламы, никакого успеха! Только: покой!»<sup>1</sup>. В 1925 году он часто наезжает в Берлин, в начале следующего — туда переезжает.

На этом прервем наше повествование. Шёнберг окончательно, навсегда порвал с Веной<sup>2</sup>. Начинается новый, более устойчивый этап в его чреватой превратностями судьбе. Но этап этот будет недолгим — продлится всего шесть лет, — в 1933 году Шёнберг изгоняется нацистами из Германии. С новыми жизненными испытаниями пришлось ему столкнуться на пороге своего 60-летия. Он эмигрирует в США, где проживет еще около двух десятилетий.

#### 4

Неверным было бы представление о Шёнберге и его соратниках, как о людях, интересующихся только собою, оттолкнувшихся от всего, что выходило за пределы их замкнутого круга. Наоборот, они жаждали деятельности, искали контактов: Берг имел склонность к публицистике, Веберн был профессиональным дирижером, Шёнберг педагогом. К тому, что не отвечало их художественным симпатиям, они, как правило, относились доброжелательно, заинтересованно<sup>3</sup>. Если же затрагивалось существо их моральных и эстетических принципов, они становились непримиримыми. Конечно, сказывались различия темпераментов: отзывчив, мягок в общении Берг, замкнут Веберн, резким, даже высокомерным бывал Шёнберг.

Он не жил, однако, отшельником, анахоретом. Его всегда окружали, словно нимбом, преданные ученики, тесны были его связи с поэтами, художниками. В американском изгнании его посещали Дариус Мийо и Джордж Гершвин (после внезапной смерти которого Шёнберг произнес по радио теплую речь о нем), Бертольт Брехт и Томас Манн, Ганс Эйслер и Пауль Дессау — разные

<sup>1</sup> Письма, стр. 118.

<sup>2</sup> Последний раз посетил Вену в феврале 1933 года, где прочел доклад «Новая и устаревшая музыка, или стиль и идея».

<sup>3</sup> «У него была настоящая любовь к музыке», — сказал Мийо о Шёнберге. См. «Музыка и время». М., 1970, стр. 149.

люди, различные судьбы! Что он не принимал,— это светское суесловие, салонную беседу, «фельетонизм»,— если воспользоваться выражением Карла Крауса. Шёнберг требовал ответственности, серьезного отношения ко всему — к жизни, к людям, к нотной записи, к сказанному слову. В отличие от Шуберта, спрашивавшего при знакомстве — «Kann er was?»<sup>1</sup> — Шёнберг мог бы задать вопрос: какова сущность этого человека, каков его внутренний мир? Для него главное — духовная содержательность людей, явлений жизни и культуры, а в произведении искусства существеннее не как оно сконструировано, а что собой выражает («не как сделана вещь, а что она есть»). Он отказывался отвечать, когда его спрашивали,— даже близкие, например, Рудольф Колиш,— где запрятана в его сочинении серия, каковы ее модификации; он считал такие анализы ненужными, излишней тратой времени: играйте это как музыку, а не как додекафонную музыку,— говорил он,— играйте как Чайковского<sup>2</sup>. Поэтому, когда Дариус Мийо после посещения повоенной Европы вернулся в США и сообщил ему, что ныне на Западе многие молодые композиторы усвоили двенадцатитоновый метод композиции, тот ответил: «Это отрадно. Но делают ли они тем самым музыку?»<sup>3</sup> Порой же он жаловался: «Я ничего не понимаю в современной музыке — она для меня слишком сложна и нервозна. Неужто молодые люди не могут писать попроще?..»<sup>4</sup>.

Неподкупная принципиальность — моральный устой Шёнберга. Закалившись в трудные годы жизненных испытаний, он стал и в личных отношениях бескомпромиссным, требовательным, жестким. Это был, несомненно, трудный характер, тем более что с годами в нем крепла эгоцентричная вера в свое мессианское предназначение. Однако суровые черты смягчались одухотворенностью, которой отмечено все, что он делал и что в конечном итоге так влекло к нему многих и разных людей.

<sup>1</sup> «Что он умеет?»

<sup>2</sup> Письма, стр. 178—179, 255.

<sup>3</sup> Josef Rufer: Arnold Schönberg. «Österreichische Musikzeitschrift», 1961, № 6—7, S. 270. В опубликованном русском переводе этой фразе придан иронический оттенок: «Ах, так! А оставляют ли также немножко места и для музыки?» — См. сб. «Музыка и время», стр. 149.

<sup>4</sup> См.: Hanns Eisler. Reden und Aufsätze, Leipzig, 1960, S. 86.

Питательной средой для такой одухотворенности служило приобщение к непреходящим ценностям культурного наследия — музыки в особенности — и общение с теми, кого считал союзниками в борьбе. Это и Малер, и Веберн с Бергом, и художники Кокошка, Кандинский. Список можно продолжить. Сейчас же хотя бы вкратце хочу остановиться на трех именах, опора на личности которых поддерживала Шёнберга, помогала ему выстоять в жестоких схватках с австрийским консерватизмом. Это Лоос, Краус и Стриндберг. Каждый из них сыграл важную, особую роль в отстаивании нововенцами стойкости своих принципов.

Адольф Лоос стоит в начале того большого переворота, который свершился в современной архитектуре трудами Вальтера Гроппиуса, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Райта. Среди них Лоос первым выступил против архитектурного «модерна» начала века с его претенциозной эклектичностью, ложной монументальностью, вычурным украшательством (своего рода параллель к *Jugendstil*). Правда, лишь немногое из задуманного удалось осуществить: преградой стал на его пути все тот же закосневший в патриархальности консерватизм венцев. Новаторские идеи Лооса, однако, получили распространение: свои статьи он начал публиковать на рубеже века; весьма значителен был резонанс его работы «Орнамент и преступление», опубликованной в 1908 году<sup>1</sup>.

Многое было Шёнбергу близко во взглядах Лооса — и прежде всего его убеждение, что зодчество необходимо рассматривать как одно из проявлений общего художественного движения современности. Лоос был категорическим противником любого украшательства и тем более — заимствованного из канонов прошлых времен. Он вопрошал: «Каждый век имеет свой стиль, неужто его нет в архитектуре?». «Не из книг надо черпать знания, — говорил он, — а от неба и земли, от дуба и бука, и не из чужих рук, а собственным опытом должны мы познавать вещи». «Материал имеет свою особую формальную

<sup>1</sup> См.: Mihály Kubinszky. Adolf Loos. Berlin, 1970. См. также: Мишель Рагон. Города будущего. М., 1969, стр. 105. Лоос ратовал за сближение архитектуры с современными пластическими искусствами (скульптурой). Это позже осуществил его друг, венский архитектор Фридрих Кизлер (с 1918 года работал за пределами Австрии).



речь (Formensprache) — нельзя исказить его природу». «Дух строит по своему подобию тело»<sup>1</sup>.

Эти разрозненные высказывания, конечно, не могут дать представления о Лоосе-архитекторе, что в данном контексте не так существенно, важнее ощутить его борческую, противленческую волю, а также желание досконально изучить материал своего искусства, формальные свойства самого материала и подчинить его возвышенной художественной цели. Не к тому ли стремился Шёнберг?..

Помимо того, Лоос был человеком широкой души и разносторонних творческих интересов. Так, он встретил однажды Георга Тракля, еще мало тогда кому известного поэта. Тот был в угнетенном состоянии, Лоос сказал ему: «Рассматривайте себя как сосуд божественного духа, и никто — в том числе и Георг Тракль — не имеет права его разрушить»<sup>2</sup>. Лоос поддерживал дружеские отношения с Кокошкой, Кандинским, Альтенбергом, Краусом. Он один из немногих среди немусыкантов первым приветствовал нововенцев и рассматривал, «...как божественное чудо не только гармонии Моцарта, но и гармонии Шёнберга»<sup>3</sup>. Поэтому неудивителен тот на редкость теплый текст телеграммы, которую Шёнберг послал Лоосу к его 60-летию (10 декабря 1930 года). Она гласит:

«Служа развитию идей, малые и большие люди хотят дать лучшее из того, что могут, опережая тех, кто идет вместе с ними, помогая им поступать так, как нужно. Но не скоро найдется столь великий, подобный тебе, Адольф Лоос, о котором уже сейчас известно, как его будут называть через сто лет, как будут цитировать его выражения, рассказывать, что он сделал и тысячу раз ссылаться на твое слово, твое творение и твой образ жизни. В пламенном преклонении и с неизменной дружбой шлю свои поздравления»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цитаты приведены из речи, произнесенной Кокошкой памяти Лооса, умершего в 1933 году: Oskar K o k o s c h k a. Schriften. 1907—1955. München, 1956, S. 358, 355, 353.

<sup>2</sup> См.: Otto B a s i l. Georg Trakl, 1965, .S. 129. Тем не менее, спустя четыре месяца Тракль погиб (вероятно, покончил с собой).

<sup>3</sup> Oskar K o k o s c h k a. Schriften, стр. 355.

<sup>4</sup> Письма, стр. 157. К 60-летию Лооса в Вене был издан сборник посвященных ему статей. Среди авторов — Берг и Веберн.

Наряду с Лоосом, но, в еще большей мере, Карл Краус представлял собой одну из самых примечательных, неповторимых личностей Вены первых десятилетий XX века. Тонкий стилист-филолог, поэт, критик, публицист сатирик — таковы разные грани его большого самобытного таланта. Но этим еще не все сказано: независимый ум Крауса, неподдававшийся веяниям скоропреходящей моды, служил живым примером для тех, кто отвергал конформизм. Боролся ли он против коррупции властей или тупости мешанства, против аморальности буржуазных нравов или засорения языка — все, о чем писал, обладало неотразимой силой морального воздействия. Окрыленность письма увлекала, а сарказм, по едкости не уступавший гейневскому, убивал противника наповал. «Доныне я нахожусь под властью исключительной независимости его духа, — писал Крженек в своей автобиографии в 1948 году (разрядка автора), — и непримиримости его этических убеждений. Неумолимая последовательность, с которой он противопоставлял себя «этому миру», так что в конце концов не оставалось ничего, кроме острейшего разрыва между ним и всем остальным, производила на меня огромное впечатление. В моей жизни было много случаев, когда я был исполнен стыда и раскаяния, потому что не чувствовал себя достаточно сильным, чтобы воспринять позицию Карла Крауса»<sup>1</sup>.

В двух других статьях (1934—1936 годов) Крженек сравнивает Шёнберга с Краусом: «Не только соседство во времени и пространстве позволяет сблизить их имена, но и присущая им обоим непреклонная и независимая позиция [...] Оба они безоглядно следовали высшему закону абсолютной нравственности [...] И все же, несмотря на интеллектуальную полноту и универсальность Шёнберга, впервые именно Карл Краус открыл перед нами — в том числе и перед Шёнбергом — широкие горизонты духовного мира, укрепив нашу общую ориентацию [...] Лоос и Краус стоят на пороге нового времени»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по статье Хорста Зеегера «Понятия «свобода» и «порядок» в идеологии современного композитора-модерниста» в сб. «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». М., 1960, стр. 213.

<sup>2</sup> Ernst Křenek. Zur Sprache gebracht. München, 1958, S. 172, 230—231.

Крженек не одинок в этих восторженных высказываниях — нововенцы их полностью разделяли. Берг называл Крауса великим, которому нет равного по широте и интенсивности мысли во Франции (в цитированном выше письме к Эрвину Шульхофу). Веберн открывал цикл своих лекций 1933 года «Путь к новой музыке» ссылкой на Крауса, на его понимание языка как могучей, безграничной в своих возможностях культурной силы, в которой «жизнь не стареет»<sup>1</sup>. А Шёнберг в старости вечерами перечитывал Крауса<sup>2</sup>, ибо, — по словам Крженека, — он «укреплял дух, очищал его, делал свободным и веселым»<sup>3</sup>.

Краус плодовитый писатель. Но печатался он преимущественно в одном органе — в журнале «Факел», которого с 1899 года до 1932 был издателем, редактором и почти единственным автором (журнал был закрыт в преддверии «аншлюса») <sup>4</sup>. Он был далек от политики, хотя считал себя социалистом<sup>5</sup> и страстно бичевал бездуховность буржуазной цивилизации, уродующей все живое. Один из крупнейших знатоков немецкого языка, он, подобно Фр. Шлегелю, Геббелю или Жан-Полю, рассматривал язык как высшее выражение, как смысл культуры <sup>6</sup>.

Пафос выступлений Крауса был направлен против тех, кто нарушал органику языка, искажал, засорял его. Краус был беспощаден в критике продажного буржуазного журнализма и того поверхностного салонного фельетонизма, который процветал в венской прессе. Подхватывая и развивая эти мысли Крауса, Герман Гессе в своем романе «Игра в бисер», иносказательно именуя век развитого капитализма «фельетонистической эпохой», далее писал: «...Век не знал, что делать со своей духовностью, или вернее, не знал, как определить подо-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в очерке «О Веберне».

<sup>2</sup> Otto Klemperer. Erinnerungen... S. 27.

<sup>3</sup> Ernst Křenek. Zur Sprache gebracht, стр. 239.

<sup>4</sup> Избранные статьи потом издавались сборниками.

<sup>5</sup> Адорно свидетельствует, что Берг «...ощущал себя социалистом, как это и полагалось считать ортодоксальному читателю краусовского «Факела». Theodor W. Adorno. Alban Berg. Wien, 1969, S. 20.

<sup>6</sup> Статьи Крауса о языке изданы в сб.: Karl Kraus. Die Sprache. Wien, 1937 (за год до того Краус умер); 2-е изд. München, 1956.

бающее духу место в структуре жизни и государства»<sup>1</sup>. Такая критика буржуазной цивилизации, исходившая от Крауса, в равной мере присуща нововенцам.

Теми же идеями вдохновляло их творчество Августа Стриндберга. На рубеже столетий его романы, повести, новеллы, драмы имели большой резонанс, к его свободолюбивому слову жадно прислушивались — он был одним из властителей дум того времени. В некрологе, опубликованном памяти Стриндберга в 1912 году, Александр Блок писал: «...мне хочется назвать великого шведа просто: «старый Август». Этот большой, упрямый лоб, эти сердитые брови, этот нос, «простого» человека, рабочего, этот упорный взгляд строгих глаз, перед которым, кажется, должно притихнуть все нечестное, не умеющее сказать ни на что определенного «да» или «нет» [...]

Есть вечные имена, принадлежащие всем векам: имена брата, учителя; Стриндберг был для нас и тем, и другим: братом всем мятежным...»<sup>2</sup>.

На смерть шведского писателя откликнулся и Максим Горький, он телеграфировал: «Никто никогда не имел на меня такого сильного влияния, как Стриндберг». Затем Горький опубликовал некролог, в котором писал: «Август Стриндберг был для меня самым близким человеком в европейской литературе, писателем, наиболее сильно волновавшим мое сердце и ум.

Каждая книга его возбуждала желание спорить с ним, противоречить ему, и после каждой книги чувство любви, чувство уважения к Стриндбергу становилось все глубже и крепче.

Он казался мне кипящим источником, живые воды которого возбуждали творческие силы сердца и ума каждого, кто пил их хотя немного.

[...] Даже в противоречиях своих, столь характерных для него, он глубоко поучителен, и в нем было редкое качество свободного человека: он ненавидел догматы, даже и те, которые устанавливал сам»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Герман Гессе. Игра в бисер. М., 1969, стр. 47 и след.

<sup>2</sup> Александр Блок. Собр. соч., т. V. М.—Л., 1962, стр. 463, 467.

<sup>3</sup> М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 539, 272—273. Ср. также: Натан Венгров. Путь Александра Блока. М., 1963, стр. 282—284.

Но долгов был творческий путь Стриндберга, начавшийся еще в 70-х годах прошлого века и продолжавшийся примерно сорок лет. За эти четыре десятилетия он прошел сложную эволюцию от натурализма к эспрессионизму,— если попытаться определить ее конечные грани. Разными сторонами своего творчества он воздействовал на различных художников: так, на Горького Стриндберг оказал влияние своими более ранними произведениями, нововенцы же увлекались более поздними.

Очевидцы рассказывают, что во время одной загородной прогулки, где Шёнберг в окружении учеников был вместе с Малером, тот посоветовал им меньше заниматься контрапунктическими задачами, а больше читать Достоевского, на что Веберн робко возразил: «Простите, господин директор, но мы имеем Стриндберга...»<sup>1</sup>. Имя Стриндберга часто упоминается в переписке Берга с Веберном, оно нередко с благоговением произносится рядом с именем их учителя как непререкаемый авторитет, как источник вдохновения.

Что же так влекло нововенцев к Стриндбергу?

Прежде всего то, что влекло их и к Краусу,— независимость ума, гневное отрицание всего мелкого, обывательского, конформистского, что порождено лицемерием капиталистического общества. Но они зачитывались Стриндбергом и потому, что он беспощадно обнажал антитезу низменного и высокого в сознании современников, бесстрашно погружался в психологические бездны, вскрывал их глубинные пласты. Привлекали и те стороны творчества писателя (они, несомненно, были далеки Горькому), которые метафорически указал в своем некрологе Блок: в лаборатории Стриндберга,— сказал он,— есть «заветный угол, где лежит огромный старый том Сведенборга». Теософией, оккультизмом интересовался также Шёнберг, и в мятущихся спиритуалистских исканиях он обращался в своих капитальных замыслах к близким по теме драмам Стриндберга: так было с ораторией «Лестница Иакова», так было и с оперой «Моисей и Аарон»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Theodor W. Adorno. Gustav Mahler. Wien, 1960, S. 96.

<sup>2</sup> Дрaму Стриндберга «Моисей» (1905) Шёнберг прочел в 1918 году.

Сближали их и экспрессионистские моменты в творчестве. Более того: с известной оговоркой Стриндберг может быть назван одним из родоначальников экспрессионизма в литературе. Во всяком случае многое уже намечилось в этом направлении в таких пьесах, как «Путь в Дамаск» (1897), «Игра сновидений» (1901), «Соната призраков» (1907). Вторая из названных драм предварена авторским предисловием — оно называется «Напоминание».

В нем читаем:

«Автор пытался воспроизвести здесь несвязную, но очевидно логичную форму сна. Персонажи раздваиваются, становятся двойниками, исчезают, распадаются, собираются вновь. Но остается сознание, что это сон; нет для него тайн, последовательной тщательной отделки, закона. Может происходить все что угодно: все допустимо и вероятно. Время и пространство не существуют. На бледном фоне действительности воображение рисует и ткёт новые узоры; это смесь воспоминаний, пережитого, свободной фантазии, несообразностей и импровизации».

Словно чертеж будущей экспрессионистской драмы содержится в этом «Напоминании». Не так ли задумано Шёнбергом наиболее экспрессионистское его творение — опера «Счастливая рука»? <sup>1</sup>.

Представляет интерес и заключительная авторская ремарка к «Игре сновидений»: «...Задний план освещен пламенем горящего замка, и мы видим стену из человеческих лиц; они выражают недоумение, печаль, отчаяние. Когда замок вспыхивает языками пламени, бутон на его крыше раскрывается, как гигантская хризантема». Можно попытаться установить преемственную связь подобной символики с аллегориями вагнеровских опер (см., например, финал «Гибели богов»), но насколько она усложнилась, деформировав предметную наглядность жизненных явлений! Это имеет место и в экспрессионистских драмах Кокошки (см. финал пьесы «Убийца — надежда женщин»), и в шёнберговской «Счастливой руке», постановка которой также преду-

<sup>1</sup> Дополнительные параллели прослеживаются и с «Исповедью глупца» Стриндберга, проникнутой эротикой и антифеминизмом, что нашло отражение и в опере Шёнберга, но уже не в натуралистическом, а в сюрреалистском плане.

смаатривает световые эффекты, контрастную смену призрачных видений.

Но при всей значительности таких влияний, не это главное.

И Лоос, и Краус, и Стриндберг — каждый по-своему являлись, если распространить на них слова Блока, «братьями всем беспокойным, мятежным». А таким и был Шёнберг вкупе со своими ближайшими учениками в годы подъема и расцвета австрийского экспрессионизма. В эти-то годы и сформировались их моральные убеждения, эстетические идеалы, укрепились черты характера. Роман Стриндберга «Готические комнаты» заканчивается символическими словами, которые вполне могли бы служить девизом для нововенцев:

— Вперед, против течения?

— Вперед!

— Но отнюдь не в сторону.

Так и Шёнберг под конец своей многотрудной жизни сказал о себе, что, захлебываясь в волнах взбаламученного моря, не умея плавать, он не сдался и все же продолжал плыть дальше. «Все, что я умел — это плыть против течения...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письма, стр. 257; из речи от 22 мая 1947 года по случаю его избрания членом американского Национального института искусств и литературы.

## Берлин начала 30-х годов

---

**В** Берлине в Театре на площади Республики — в просторечии театр назывался по имени его прошлого владельца Кролля — 28 февраля 1928 года под управлением Отто Клемперера состоялась премьера оперы-оратории Игоря Стравинского «Царь Эдип». Это была не рядовая премьера, а *Uraufführung*, как говорят немцы, или по-французски — *première mondiale*, что означает — первое исполнение в мире. В Париже, где тогда жил Стравинский, ему не удалось договориться с театрами — оперой он дирижировал в концерте. Честь ее сценического воплощения выпала Берлину (художник, он же режиссер Эвальд Дюльберг). Вот что в связи с премьерой «Эдипа» писал Стравинский: «...В эту эпоху музыкальная жизнь в Германии была ключом. В противоположность охранителям старых довоенных доктрин, свежая и восторженная публика принимала новые проявления современного искусства с благодарностью и радостью. Германия определенно становилась центром музыкального движения...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 202.



Действительно, если некогда — в XVIII, XIX веках — музыкальной столицей Европы (а по тому времени — мира) были Вена или Париж, то теперь, в конце 20-х годов нашего столетия, ею стал Берлин. И даже не только Берлин, а Германия в целом, ибо в отличие, скажем, от абсолютистски-централизованной Франции, ей издавна была свойственна множественность музыкальных центров: тут и Лейпциг со своим знаменитым оркестровым коллективом Гевандхауза (не говоря уже о канторате церкви св. Фомы, навечно связанной с именем И. С. Баха!), и Дрезден с великолепным оперным театром, где некогда прославились Вебер, Вагнер, а позже Рихард Штраус, и Кёдльн с популярными Гюрцених-концертами, и Гамбург — цитадель ганзейского бюргерства, и Веймар, освященный именами Гёте, Шиллера, Листа, и Дюссельдорф — музыкальный центр на Рейне, равно как и Франкфурт-на-Майне, и т. д.

Удивительный парадокс: как добилась такого внезапного подъема музыкальная культура страны, представлявшей собой руины после первой мировой войны и лишь к концу 1923 года мучительно преодолевшей жесточайшие испытания экономической разрухи, инфляции, когда казались надолго обесцененными все материальные и духовные ценности нации? А вслед за тем сколь трагична судьба немецкого народа: после высокого расцвета какой чудовищный срыв ожидал культуру Германии в 1933 году, когда Берлин озарился отблесками пожара рейхстага. А прошло всего только одно десятилетие!

Всего десять лет! Будущие историки и социологи немецкой музыки сумеют подробнее разобраться в непостижимо стремительной параболе ее эволюции и столь же стремительном крахе. Здесь же читатель найдет лишь разрозненные штрихи, факты, наблюдения, которые даже не претендуют на то, чтобы сложиться в целостную картину: это свидетельство современника. Надеюсь, оно может оказать некоторую пользу тем, кто интересуется музыкой Запада на рубеже 20—30-х годов XX века <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Автор жил с 1930 по 1932 год в Германии, где совершенствовался как пианист у Артура Шнабеля, выступал с лекциями и концертами. В очерке использованы материалы, которые были опубли-

Грозный смерч военных лет пронесся над Германией, пошатнул старые гуманистические идеалы, взбудоражил молодые умы, родил новые надежды.

А. В. Луначарский, посетивший Германию в 1926 году, говоря о брожении умов немецкой интеллигенции (в том числе художественной), отмечал три взаимосвязанных фактора: «...Во-первых, страна потрясена вся сверху до низу; почти ни у кого не осталось незыблемых убеждений; в большей или меньшей мере ищут (разрядка автора. — М. Д.) все; отсюда — бросающееся в глаза стремление поделиться какой-то мукой, познакомиться с новыми путями и возможностями, какими бы чуждыми они ни казались на первый взгляд данному лицу»<sup>1</sup>.

Эти пронизательные наблюдения позднее подтвердил активный участник немецкого музыкального движения первого послевоенного десятилетия композитор Хейнц Тиссен. Вот как ему представлялась духовная атмосфера того напряженно ищущего времени:

«Идеалисты ожидали от политических новшеств пришествия новой эры мирной жизни, братства и человечности, вне разделения на угнетающих и угнетенных. «Человек добр» — уже по самому своему названию эти новеллы Леонгарда Франка характерны для новой веры. Вскоре, однако, революционный этос под влиянием разочарования заострил ожесточенную волю к борьбе, что проникает в многообразные области лирики и драматургии, как это видно на произведениях Франца Верфеля, Иоганнеса Р. Бехера, Альфреда Вольфенштейна, Вальтера Газенклевера, Эрнста Толлера и многих других [...] Утеряло всякое значение все фальшивое, патетичное, напыщенное, изукрашенное, искусственное. Во время всеобщей нужды стала ложной, ненужной изнеженная, чувствительная, бесцельно-пассивная субъективистская лирика. Ужасы, которые в той или иной степени каждый пережил, нищета масс, даже трезвый символ хлебной

кованы мною по возвращении в СССР (статья в газете «Советское искусство», в журналах «Литературный современник», «За рубежом», брошюра «Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии». М., 1934).

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. На Западе. М.—Л., ГИЗ, 1927, стр. 13.

карточки — родили потребность в подобной этической силе. Как отличается это от узколичных нюансов и «блестящей изолированности» предшествующей эпохи! К осознанной необходимости, жесткой простоте, целеустремленной убежденности направлял социальный дух того времени представителей и подрастающего поколения, и тех, кто уже вступил в полосу зрелости»<sup>1</sup>.

Приведенное высказывание Тиссена требует коррективов — оно не лишено субъективизма. Обратимся к постановке творческих сил.

На старых позициях, будто их не коснулось падение кайзеровской Германии, остались крупные музыкальные авторитеты прошлых лет. Первый среди них стоявший к тому времени на пороге своего 60-летия Рихард Штраус. Его имя окружено почетом. Одну за другой создает он новые оперы: с 1919 по 1933 год — «Женщина без тени», «Интермеццо», «Египетская Елена», «Арабелла». Их постановки, однако, не перекрывают успех довоенных премьер. Судьба вскоре уготовила ему трудную участь: Штраус, внутренне чуждый идеологии фашизма, возмущавшийся расистскими гонениями на близких ему художников<sup>2</sup>, был назначен нацистами президентом Reichsmusikkammer — Государственной палаты по делам музыки...

Далее: Франц Шрекер — в те годы часто исполнявшийся автор ряда опер, в том числе некогда шедшего в Ленинграде «Дальнего звона», с 1920 года директор Высшей музыкальной школы (консерватории) в Берлине, воспитавший несколько поколений композиторов; Ганс Пфитцнер (автор в свое время пользовавшейся известностью оперы «Палестрина»), все более склонявшийся к реакции, ставший позже активным пособником нацистских изуверств; Макс Шиллингс (автор оперы «Монна Лиза»), в недалеком будущем президент Академии искусств, где при нем, но против его воли, в 1933 году нацисты изгнали из Академии художника Макса Либермана, Арнольда Шёнберга и других; наконец, это

<sup>1</sup> Heinz Tiessen. Zur Geschichte der jüngsten Musik. Mainz, 1928, S. 53—54.

<sup>2</sup> В частности, по распоряжению Гитлера была запрещена постановка в Германии штраусовской оперы «Молчаливая женщина» — ее либреттистом был известный писатель еврей Стефан Цвейг.

совсем у нас не известные — фон Резничек, Хаузеггер, Гренер<sup>1</sup> и т. д.

В той или иной мере названные композиторы являлись представителями музыкального академизма в Германии, носившего на себе эклектичный отпечаток то пережитков вагнерианства, с его внешне помпезным пафосом, то импрессионистски-колоритной утонченности, то добротной «выделки» полифонически громоздкой музыкальной ткани в духе Регера. В целом же творчество композиторов старшего поколения в своих истоках связано с позднеромантическими течениями XIX века. (Подобные эклектичные сочинения получили тогда саркастическое наименование: «штраусо-брамсокислые-регероксилы».)

Особняком стоял Ферруччо Бузони — гениальный пианист, интереснейший мыслитель, недооцененный при жизни композитор, автор — среди прочих сочинений — двух опер: «Турандот» и «Доктор Фауст». (В последней одновременно с Бергом в «Воццеке», но не зная его, он ввел в оперную музыку закономерности инструментальных форм.) Бузони был убежденным сторонником той объективной, как он выражался, «юной классичности» (*junge Klassizität*), которая, по его мнению, должна утвердиться в искусстве в противовес романтическим излишествам, истерии экспрессионизма, импрессионистской красочности, приведшим к гиперболизации субъективно-чувственного начала в музыке. Эти положения были им высказаны в открытом письме к критику-музыковеду Паулю Беккеру (опубликовано 20 февраля 1920 года во «Франкфуртской газете»); оно получило широкую известность. Бузониевские идеи и мысли волновали композиторскую молодежь, хотя круг его непосредственных учеников невелик (Курт Вайль, Филипп Ярнах — родом из Испании, Владимир Фогель — родом из России и некоторые другие), Бузони с 1920 года вел класс композиции в Академии искусств. После его смерти в 1924 году возглавить этот класс был приглашен Арнольд Шёнберг, который в начале 1926 года окончательно обосновался в Берлине. В 1927 году аналогичный пост занял в Высшей музыкальной школе еще не

<sup>1</sup> Опера Гренера «Фридеман Бах» в преддверии нацистского переворота восхваляла Пруссию времен Фридриха II.

владевший тогда значительным педагогическим опытом, тридцатидвухлетний Пауль Хиндемит. (К тому времени Шёнбергу уже исполнилось 50 лет.)

Значительно труднее обнаружить дифференциацию в рядах молодых композиторов, художественная карьера которых только начала складываться после войны. В этой плеяде бурно выдвинулись Пауль Хиндемит, Эрнст Крженек (чех из Австрии), Курт Вайль, Ганс Эйслер (в 1924 году перекочевавший из Вены в Берлин). Среди более старших — Эрнст Тох, Хейнц Тиссен, Кароль Ратхауз; много позже — в середине 30-х годов — Карл Орф. Опустим остальные имена — их много.

Чем же вызван взлет их творческой биографии?

В послевоенные годы во многих странах Европы наблюдался небывалый расцвет влечения к музыке. После грандиозных потрясений всех основ существования массы слушателей надеялись получить ответ на то, что произошло и что должно будет произойти, именно в ней, в музыке, так непосредственно, более чем другие виды искусства, обращающейся к нашему чувству, воображению, фантазии<sup>1</sup>. Влечение к музыке охватило все социальные слои: и тех, кто, очертя голову, уверовали в «заморское чудо» — джаз, и тех, кто ринулись в концертные и оперные залы. Причем неожиданно с огромной силой возник интерес к новизне, к смене художественных впечатлений: будто человечество хотело скинуть с себя обветшалые одежды, замаранные грязью и кровью, оно хотело обновить строй жизни, искало новое ради нового. (Не отсюда ли также увлечение урбанизмом, «новой деловитостью»?) Это характерно и для Франции (вспомним «Шестерку»), и для Италии (группировка «Авангард»), и, прежде всего, для Германии, что было обусловлено острейшими социальными коллизиями, которые вызвали неутихавшее кипенье умов, — то состояние эмоционально-интеллектуальной взбудораженности, воз-

<sup>1</sup> Любопытно, что обратное явление наблюдалось после второй мировой войны — скорее разочарование в музыке, нежели увлечение ею, и несомненный, резкий спад интереса к новым художественным течениям. Такие жалобы по сей день не утихают в статьях и книгах зарубежных музыковедов, указывающих обычно на 20-е годы, как на время ренессанса новой музыки XX века. Об этом же писали и Стравинский, и Хиндемит, и Онеггер.

бужденности, которое по-немецки определяется словом *aufgewühlt*.

Эта взбудораженность побудила страну, пережившую трагический разгром, стремиться с особой интенсивностью возродить великие традиции своей духовной культуры — гордость нации — Музыку. Как увидим далее, это относится к области и профессионального, и любительского (самодеятельного, по нашей терминологии) искусства. Но с социологической точки зрения еще любопытнее тот факт, что новые художественные искания находили отклик у слушательской массы. Конечно, не обходилось и без публичных скандалов, даже буйных проявлений возмущения исполняемым. Так было, например, на премьерах Оркестровых вариаций Шёнберга, Второй симфонии Крженека, некоторых сочинений Хиндемита, оперы «Расцвет и падение города Махагони»<sup>1</sup>. Это, однако, еще более разогревало повышенную эмоциональную атмосферу спектаклей и концертов, возбуждало интерес к ним.

Конечно, несмотря на кажущуюся политическую и экономическую стабилизацию Веймарской республики, интенсивность развертывания художественных процессов определялась напряженным биением социального пульса жизни. Затопленная в крови Баварская Советская Республика, восстание спартаковцев в Гамбурге, а с другой стороны, «пивной путч» в Мюнхене (первая авантюристическая вылазка гитлеровцев) — все это на рубеже 20—30-х годов свидетельствовало о вопиющих контрастах социальных противоречий Германии. Через десятилетие они полностью обнажились, подведя страну к новой, еще более страшной катастрофе.

Композиторы молодого поколения стояли на разных идеологических и эстетических позициях, по-разному откликались на запросы современности, но лучшие сре-

<sup>1</sup> Премьера оперы в Лейпциге в 1930 году ознаменовалась неслыханным скандалом, пришлось вмешаться полиции. Бертольт Брехт (автор либретто) приводит любопытный эпизод: «Почтенный господин с багровым лицом выхватил из кармана связку ключей и, приложив один из них к губам, принялся исступленно освистывать эпический театр. Его жена не покинула супруга в решающий час битвы. Эта дама сунула два пальца в рот, зажмурилась и, надув щеки, перекрыла свист ключа от сейфа...» (См.: Бертольт Брехт. Театр. М., 1965, т. 5/1, сноска на стр. 300.)

ди них, ощущая первое биение ее пульса, пытались отобразить это в своих произведениях. И уж во всяком случае по идейной направленности они были антибуржуазны, воинственно ополчаясь против мешчанства как исконного свойства немецкого буржуа, даже более того: порой сознательно эпатировали его. (Так поступил, например, Хиндемит и в своей фортепианной сюите «1922 год» и в примерно тогда же написанных четырех одноактных операх<sup>1</sup>.) И еще одно важное обстоятельство: молодые композиторы, в отличие от своих старших коллег, стремились активнее вторгнуться в жизнь. Наиболее последовательный среди них — Эйслер обрел себя в рядах боевого авангарда рабочего класса; Вайль под влиянием Брехта хотел сделать оперный театр трибуной социальных дискуссий; Хиндемит мучительно искал контакты с массовой аудиторией и т. д. Вот, например, одно из многих характерных для Хиндемита высказываний: «...Старая публика отмирает; как и что мы должны писать, чтобы получить для себя бóльшую, иную, новую публику?» Далее, критикуя буржуазное предпринимательство, индустрию концертного и музыкально-театрального производства, он утверждал: «Мы должны прийти к другим формам музицирования, обнаружить новые источники музыкального наслаждения»<sup>2</sup>.

Короче говоря, молодые музыканты не отворачивались от действительности, а, наоборот, в своем творчестве пытались стать не только современными, но и злободневными. Показательно в этом отношении, что никогда еще — ни до, ни после, — так остро не звучала современность на оперной сцене Германии, как именно в 20-е годы. В поисках злободневных сюжетов к ней устремились многие и разные композиторы — не только Вайль (самый злободневный среди них), Крженек («Джонни наигрывает») или Хиндемит («Новости дня»), но даже, казалось бы, отвернувшийся от действительности Шёнберг (опера «С сегодня на завтра»)<sup>3</sup>. Правда, благие поже-

<sup>1</sup> «Убийца — надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Сочельническая сказка» («Tuttifantchen»), «Святая Сусанна» (1920—1921).

<sup>2</sup> См.: Paul Hindemith. Über Musikkritik. «Melos», Mainz, 1929, S. 106.

<sup>3</sup> Характерно и другое: на спаде этого движения, а тем более с приходом к власти нацистов, современные сюжеты покидают немецкую оперную сцену. В частности, Шёнберг пишет «Моисея и Аарона», Хиндемит «Матиса-художника».

лания далеко не всегда становились действительными, отвечали на подлинно насущные потребности дня, но это уже другой разговор, который выходит за рамки настоящего очерка.

Композиторы младшего поколения, хотя и не шли сомкнутым строем (в Германии не было даже такого, по сути дела разнохарактерного творческого объединения, как французская «Шестерка»), но сближались общим желанием найти доступ к аудитории, чему способствовали многочисленные фестивали. Ими была богата Германия 20-х годов — не в пример Франции, Италии или Англии. Макс Буттинг — один из представителей тогдашней композиторской молодежи в своих воспоминаниях подробно говорит об этом<sup>1</sup>. Напомню лишь некоторые факты.

С 1920 года фестивали современной музыки регулярно устраивали Всеобщий немецкий союз и берлинский Союз музыкантов, но их программы были всеядными. Более целеустремленной была деятельность энергичного организатора и дирижера — превосходного интерпретатора современной музыки Германа Шерхена, еще в 1912 году показавшего впервые в Берлине Камерную симфонию Шёнберга. Вернувшись из русского плена осенью 1918 года, он сразу же предается интенсивной работе: разучивает с рабочими хорами привезенные из России революционные песни, с собственным переводом на немецкий, «Вы жертвою пали» и «Смело, товарищи, в ногу» (песни мгновенно приобретают величайшую популярность!)<sup>2</sup>, организует в 1920 году журнал «Мелос», который на ближайшее десятилетие становится идейным форпостом новой музыки, а при журнале — концертно-выставки произведений молодых композиторов. Кстати, в эти годы, вероятно под прямым впечатлением от побед Октябрьской революции, Шерхен был политически «левым». В одном из первых номеров своего журнала (июль 1920) он писал: «Будущее музыки принадлежит не Шёнбергу и Бартоку — и вообще не этому слишком утонченному, больному «умствованиями» искусству, — а новому, по-простому монументальному творчеству, которое

<sup>1</sup> См.: Макс Буттинг. История музыки, пережитая мной. М., 1959, стр. 141—209.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Harry Goldschmidt. Um die Sache der Musik. Leipzig, 1970, S. 183—187.



родится из глубочайшего общественного чувства, будет корениться в народной песне»<sup>1</sup>.

Концерты-выставки два раза в год в Берлине организовывала и другая политически передовая художественная группировка, именовавшаяся «ноябрьской» (Novembergruppe)<sup>2</sup>. Сначала ответственным за ее музыкальную часть был Тиссен, позже — Фогель. Последний в начале 30-х годов ведал также музыкальными делами «Общества друзей новой России».

И все же центром пропаганды новой музыки с лета 1921 года являлись фестивали в Донауэшингене (их финансировал меценат князь Макс Эгон Фюрстенберг; первые концерты состоялись 31 июля и 1 августа). Сначала они имели камерный характер. Затем поле деятельности расширилось, приобрело интернациональный размах, концерты переносились и в другие немецкие, преимущественно курортные города. Последний фестиваль состоялся в Берлине в 1930 году. Предоставим слово Буттингу, непосредственному участнику десяти таких фестивалей: «...я не могу упустить случай выразить благодарность всем коллегам по Донауэшингену. Донауэшингенский кружок был нашим другом и нашим учителем. Мы обязаны ему бесконечно многим»<sup>3</sup>.

Значительна также роль концертов Интернационального общества новой музыки. Организованное в октябре 1922 года, имевшее разветвленную сеть отделений во многих странах (у нас именовалось «Ассоциацией современной музыки»), оно с середины 20-х годов также давало разнообразные концерты в разных городах Германии.

Так новая музыка прочно вошла в немецкую концертно-театральную практику. Она завоевала свою аудиторию. Приобрела горячих пропагандистов-исполнителей. Среди дирижеров — уже упомянутый Герман Шерхен,

<sup>1</sup> Еще более резко Шерхен высказывал аналогичные мысли в журнале «Freie deutsche Bühne», 21 сентября 1919 г. См.: Heinz Ties sen. Zur Geschichte der jüngsten Musik, S. 80—81.

<sup>2</sup> Названа так в честь Ноябрьской революции 1918 года в Германии; организована в ноябре 1919 года революционно настроенными художниками и архитекторами, вскоре к ним присоединились писатели, а вслед за тем музыканты; была активной примерно до 1926 года, распалась к 1928-му.

<sup>3</sup> Макс Буттинг. История музыки, пережитая мной, стр. 209.

Отто Клемперер, Эрих Клайбер; пианисты Эдуард Эрдманн, Эдуард Штойерманн (ученик Бузони и Шёнберга), Эльзе Ц. Краусс (специализировалась как интерпретатор произведений нововенской школы)<sup>1</sup>, скрипач Стефан Френкель; не забудем и альтиста — концертирующего артиста Пауля Хиндемита, он же был в 20-х годах участником струнного квартета Амар — Хиндемит; среди других струнных квартетов, прекрасно исполнявших новую музыку, выделился другой замечательный ансамбль, носивший, как обычно, имя первого скрипача — Рудольфа Колиша. (Шёнберг вторым браком был женат на его сестре.) Это лишь беглый пересчет имен. Не стоит умножать их. Важнее отметить другое: мода на современную музыку так возросла, что даже те дирижеры, которым в общем чужда была новая музыка, — и они для поддержания репутации (а не в порядке «обязательного ассортимента»!) включали в свои программы премьеры еще неисполненных произведений, ибо пометка «в первый раз» и, тем более, Uraufführung привлекала падкую до новинок публику.

Приведу в этой связи симптоматичный факт.

Дирижер Вильгельм Фуртвенглер — кумир берлинской филармонической аудитории — недолюбливал музыку тогдашнего «авангарда». Тем не менее ревниво относясь к растущей славе Клемперера, соревнуясь с ним, он включил в свой абонемент недавно законченные Оркестровые вариации оп. 31 Шёнберга и исполнил их в 1928 году. Эффект был не тот, на который рассчитывал Фуртвенглер, — в зале оказалось много недовольных, устроивших композитору обструкцию. Стараясь как-то замять скандал, Фуртвенглер обратился к нему с просьбой к следующему сезону дать новое сочинение. Шёнберг с присущей ему резкой прямоотой ответил: «Разрешите сказать, что я несколько обескуражен тем, что после берлинского скандала Вы не исполнили вновь мою оркестровую пьесу: ведь по сути говоря, бесчинства были направлены против Вас в той же мере, как и против меня. Я, по правде говоря, рассчитывал, что Вы в следующем концерте повторите эту пьесу, дабы про-

<sup>1</sup> В начале 1933 года Эльзе Ц. Краусс сыграла по франкфуртскому радио все фортепианные сочинения Шёнберга.

учить неучей и доказать, что Вы делаете только то, что Вы считаете необходимым делать!»<sup>1</sup>

1928 год, когда произошла рассказанная история, и когда впервые прозвучал на сцене «Царь Эдип» Стравинского (с этого был начат наш очерк) — высшая точка, кульминация широкого распространения новой музыки в Германии. Начинается спад. Снижение высокого уровня идет не скачкообразно, а постепенно: волны успеха еще вздымаются, но все более угасают. Причин тому много. Главная — экономический кризис, разразившийся в 1929 году, пошатнувший устои мирового капиталистического хозяйства. Он обрушился и на Германию, обнажив коренные противоречия ее социально-политической жизни. Но пока еще остался невредимым концертно-театральный фасад немецкой музыкальной культуры, хотя кое-где уже проступили заметные трещины.

## 2

Музыканта, посетившего Германию в начале 30-х годов, неминуемо должен был поразить интенсивнейший разворот оперных и концертных сезонов, особенно в Берлине. Судите сами: здесь сосредоточены едва ли не лучшие в мире дирижерские силы (поименно они будут названы дальше), выступают превосходные оркестры, гастролируют всесветные знаменитости — солисты, постоянно живут или охотно наезжают крупнейшие композиторы современности. Но сначала по порядку.

Берлин имел три постоянных оперных театра<sup>2</sup>: Государственная опера, прозванная «под липами», так как находится на центральном бульваре *Unter den Linden* (существует в ГДР по сей день), Городская опера и «Кроль-опер». Во главе первой стояли Лео Блех — прекрасный интерпретатор классико-романтической музыки (особенно славилось его исполнение «Кармен») и Эрих Клайбер, более тяготеющий к современной музыке<sup>3</sup>; он был приглашен в Государственную оперу в 1922 году и занял пост главного дирижера (эмигрировал в

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg. *Ausgewählte Briefe*, Mainz, 1958, S. 143—144.

<sup>2</sup> Столько же опереточных.

<sup>3</sup> Клайбер с успехом исполнял также «Тристана» и «Кавалера роз», оперы Моцарта.

1935 году). Проведя 137 репетиций, Клайбер в конце 1925 года дал блистательную премьеру «Воццека» Берга, опрокинув сомнения консервативно настроенных музыкантов о якобы неисполнимости и непонятности слушателям этой оперы: вскоре же она утвердилась в репертуаре многих немецких театров (да и не только немецких!). В 1930 году была осуществлена постановка оперы Мийо «Кристофор Колумб», с использованием больших хоровых масс (дидактических — в манере античной трагедии — и действенных) с чтецом, разъясняющим ход действия, с проекцией световых картин и т. д. В 1932 году — последняя, поставленная в Германии, социально-критическая опера Вайля «Поручительство» («Die Bürgschaft»), где сюжетно-игровые моменты перемежались с ораториально-хоровыми<sup>1</sup>.

Помимо двух основных дирижеров, Государственная опера привлекала к работе Фуртвенглера, Вальтера, Клемперера.

Городскую оперу с 1925 года возглавлял Бруно Вальтер. Он во многом способствовал возрождению оперного наследия Верди, которое было поднято на щит в противовес эпигонам вагнерианства. (Подъем интереса к Верди нашел широкий отклик в послевоенной Германии; в нем принимали активное участие писатели Макс Брод — друг и биограф Кафки и Франц Верфель; см., в частности, «Роман оперы» последнего.) С 1929 года, когда Бруно Вальтер ушел из этого театра, здесь сосредоточил свою деятельность Фриц Штидри, который оставил по себе добрую память в Советском Союзе: более четырех лет (с 1933 по 1937) он был главным дирижером Ленинградской филармонии.

«Крольль-опера» безраздельно находилась в руках Отто Клемперера (просуществовала с 1927 по 1931 год).

<sup>1</sup> Тема оперы — обличение власти крупных держав: люди не меняются, меняются лишь формы угнетения. Опера написана на либретто прогрессивного художника Каспара Неера (Neher). Цикл социально-критических сценических произведений Вайля, которого позже назвали своего рода «музыкальным Тулуз-Лотреком» Берлина 20-х годов, включает: ранние оперы — «Протагонист» (1926), «Руайяль-Палас» (1927), «Царь дает себя фотографировать» (1928); вершина успеха — работа совместно с Брехтом «Расцвет и падение города Махагони» и «Трехгрошковая опера» (1927—1928). Последнее сочинение при участии Брехта — «Семь смертных грехов», балет с пением (1933), было написано уже в эмиграции, в Париже.

Репертуар театра разнообразен. Вспоминается не только «Царь Эдип» Стравинского, премьеры опер «Ожидание» и «Счастливая рука» Шёнберга, «Новости дня» Хиндемита, но и «Летучий голландец» Вагнера, где Клемперер выступил совместно с известным режиссером Юргеном Фелингом. Стравинскому в те годы он уделял немало внимания. Вот идет «История солдата»: слева на сцене сидят семь оркестрантов, наряженных как бродячие музыканты — сам Клемперер в апаше, с обнаженной шеей, — справа чтец, в глубине, как на экране кинематографа, разыгрывается действие... А вот другой вечер: Клемперер нередко давал со своим оркестром симфонические концерты. В театре — дважды подряд впервые в Берлине исполняется Симфония псалмов...

Переходим к концертной жизни.

В Берлине было пять главных концертных залов, в которых ежедневно звучала музыка: залы — филармонии на 2 000 мест, имени Баха на 1 500<sup>1</sup>, имени Бетховена и зал Певческой академии по 1 000, имени Бехштейна (принадлежал известной фортепианной фирме) на 500. Город увешан анонсами концертов. Выступают Рахманинов, Фриц Крейслер, Пабло Казальс, Миша Эльман, юный Иегуди Менухин, Стравинский как пианист (исполняет свое «Каприччио» для рояля с оркестром), Эдвин Фишер (пианист столь же романтичный, что и Фуртвенглер, и столь же популярный в Берлине) и, конечно, несравненный Вальтер Гизекинг.

Но наряду с этими славными именами — их список можно продолжить — много посредственностей с громкой рекламой. Объяснение простое: организация концертов находится в руках частных антреприз (наиболее влиятельная — антреприза m-me Вольф). Концертным агентам безразлично, есть или нет таланта у артиста, коли он уже уплатил им вперед причитающуюся сумму: примерно 800—1000 марок за сольную программу и 3000—4000 марок за выступление с филармоническим оркестром. Поэтому обилие концертных афиш еще не является показателем интенсивности музыкальной жизни. Попробуйте зайти на рядовой концерт. Один критик не без остроумия описал впечатление от него: «Зевающие пустоты

<sup>1</sup> Прежде принадлежал фортепианной фирме Блютнер.

в рядах; зевающие слушатели виднеются в различных углах зала. Время от времени промелькнет фигура рецензента, радующегося возможности выбраться на свежий воздух. Оставшиеся с завистью глядят вслед удаляющейся тени — они не могут покинуть зал — это родственники и знакомые концертанта». Зачем же тогда даются подобные концерты? Для дальнейшей карьеры: берлинская афиша — это визитная карточка, которая может открыть доступ на многие другие эстрады. Вот почему город наводнен анонсами о концертах никому не известных артистов, благосостояние которых часто обратно пропорционально художественному уровню их выступлений.

Другое дело симфонические концерты филармонии, художественный руководитель которых Вильгельм Фуртвенглер одновременно возглавлял и оркестр лейпцигского Гевандхауза (до 1928 года; в Лейпциге его сменил Бруно Вальтер). Фуртвенглер ежегодно выпускал абонемент из восьми концертов, каждый из них предварялся, также открытой, генеральной репетицией (Generalprobe), на которой дирижер, однако, не «пробирует», а концертирует. Даются такие концерты как воскресные утренники по удешевленной цене. Абонемент из шести концертов имел Бруно Вальтер, из четырех — Клемперер. Оркестр, помимо того, играл и с другими дирижерами — зарубежными и отечественными, в том числе и с вышеназванными, когда они — преимущественно Фуртвенглер — давали внеабонементные программы. Надо ли говорить о том, сколь разнообразные, художественно полноценные впечатления мог вынести музыкант из старого, не блиставшего роскошной отделкой зала Берлинской филармонии, находившейся на ныне разрушенной Бернбургерштрассе?..<sup>1</sup>

Были и другие впечатления. Обитель старинной музыки — Певческая академия. С ней соревновался Филармонический хор, некогда основанный крупнейшим знатоком хорового искусства Зигфридом Оксом (сейчас им руководил Клемперер). Коль скоро заговорили о старине, вспомним и исключительный по богатству экспонатов Музей музыкальных инструментов (а также выдающегося специалиста по инструментоведению Курта Закса). Если же

<sup>1</sup> В начале века, до того как это здание было передано филармонии, здесь помещался скеттинг-ринг.

речь идет о хоровой культуре, то нельзя не упомянуть лейпцигский Томанер-хор или Кройц-хор (Kreutzchor) в Дрездене. Музыковеду полезно было бы ознакомиться с бесчисленными книжными и нотными, в том числе рукописными сокровищами Государственной библиотеки. Он может — с разрешения заведующего музыкальным отделом крупнейшего ученого, скромного и приветливого Иоганнеса Вольфа — благоговейно взглянуть на рукописи Баха или на разговорные тетради Бетховена<sup>1</sup>. Исполнитель же, если он пианист, отправится в Высшую музыкальную школу (Hochschule für Musik — ее в прошлом веке основал Иоахим), где сумеет воочию убедиться в педагогическом мастерстве Артура Шнабеля, Эгона Петри (ученика Бузони), Леонида Крейцера (воспитанника Есиповой)...

Коснусь еще радиовещания. В ту пору — к началу 30-х годов оно только овладевало теми огромными возможностями музыкального просвещения, которые сейчас для нас очевидны. В Германии тогда имелось девять окружных (или, по-нашему, областных) радиостанций и одна столичная. Лишь недавно закончилось строительство внушительного по размерам, но довольно неуклюжего здания с первоклассными студиями, оборудованными новейшей техникой<sup>2</sup>. Интендантом (директором) радио был молодой и энергичный Ганс Флеш (погиб в нацистском концлагере; как говорили, он был родственником Хиндемита). Флеш ревностно пропагандировал новое в музыке. Благодаря его инициативе сильно расширилась сеть музыкальных передач. Совершенствовался и популярный Hörspiel («Звуковой театр»). В 1926 году впервые была дана в эфир пьеса, специально написанная и предназначенная для радиопередач. Новшество привилось, и уже в 1930 году из 834 драматических представлений, транслировавшихся по радио, 533, то есть около двух третей, приходилось на радиопьесы. Появились и циклы художественно-образовательных передач.

<sup>1</sup> Кстати на ближайшие годы в ГДР запланировано десятилетнее издание этих тетрадей. С такой полнотой оно осуществляется впервые.

<sup>2</sup> Берлинцы были недовольны архитектурой здания. Они прозвали его Sing-Sing-Akademie: Sing-Akademie — Певческая академия, Sing-Sing — известная тюрьма в США.

В этой связи следовало бы обстоятельно поговорить о музыкальном просвещении, которое благодаря усилиям референта Министерства профессора Лео Кестенберга (кстати, вновь ученик Бузони!) получило и большой размах, и крепкие организационные формы. Но это особый вопрос. К тому же пора обратиться к оборотной стороне медали, ибо зияющие трещины все более обнажались на щедро изукрашенном фасаде немецкой культуры.

Подземные толчки экономического кризиса становились с каждым годом, даже месяцем, грознее, один за другим закрывались банки, меценаты делались скупее. В 1931 году закрылась «Кроль-опера», труппа была распущена. Музыкальные театры, находившиеся в ведении магистрата (городского самоуправления) переводились на самоокупаемость. Чтобы не обанкротиться, оперные сцены даже таких крупных промышленных центров, как Кёльн или Франкфурт-на-Майне, вынуждены были уступить оперетте около трети своего репертуара. Началась лихорадочная гонка премьер, что, естественно, отражалось на качестве исполнения. Например, Государственная опера в 1931 году подготовила спектакль «Князя Игоря» Бородина (впервые в Берлине!) за четырехнедельный срок. Но и это не спасало: Государственная опера, в 1931 году покрывавшая свои расходы на 69%, ныне требовала дотации почти в двойном размере<sup>1</sup>. (Это единственный музыкальный театр, которому была сохранена правительственная субсидия.) Антрепренеры пытались завлечь публику и другим путем.

Еще в 1928 году было снято здание Театра на набережной верфи (am Schiffbauerdamm)<sup>2</sup>, где день за днем на протяжении всего сезона давалась «Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля. Успех превзошел все ожидания. Постановка была необычайной. Брехт образно описал ее: «...В глубине сцены стояла большая ярмарочная шарманка, на ступеньках возле которой располагался джаз, и когда играла музыка, некоторые лампочки на шарманке ярко вспыхивали. Справа и слева были два гигантских экрана в красных бархатных рамках, на которые проеци-

<sup>1</sup> Берлинская городская опера тогда же закончила сезон с дефицитом в сумме 2 миллиона марок.

<sup>2</sup> В этом здании сейчас дает спектакли Берлинский ансамбль, созданный Брехтом.



ровали картины Неера. Во время исполнения песенок на экранах большими буквами возникали их названия, и с колосников спускались лампы. Чтобы смешать ветхость с новизной, роскошь с убожеством, занавес, соответственно, представлял собой маленький, не очень чистый кусок бязи, раздвигавшийся по проволоке»<sup>1</sup>.

С несравненно большей помпой в сезоне 1931/32 года ежедневно разыгрывались в перестроенном здании бывшего цирка «Сказки Гофмана» Оффенбаха в постановке мага и волшебника романтически-иллюзионистского театра Макса Рейнхардта<sup>2</sup>. Для того, чтобы сколько-нибудь верно представить себе неслыханную роскошь этой постановки, достаточно сказать, что одной только баркарале была отведена специальная картина, где артисты в гондолах объезжали дворец дождей (двигался, вращаясь, дворец, но иллюзия прогулки по каналам ночной Венеции была полной). Такие спектакли-монстры, являлись, конечно, исключением.

Росла армия безработных певцов, солистов-инструменталистов, оркестровых музыкантов. Былое увлечение новой музыкой неудержимо падало. Поэтому в пяти абонементных симфонических концертах, объявленных Берлинской филармонией на сезон 1932/33 года, содержалось всего 18 произведений современных авторов, причем, такие популярные, как поэмы Рихарда Штрауса или «Жарптица» Стравинского. Более того, со всех концов Германии слышались жалобы на падение интереса к музыкальному искусству. Осенью 1931 года известный скрипач Бронислав Губерман опубликовал нашумевшую тогда статью под названием «Иссыхание истоков музыки», где пророчески предрекал: «Композитора, дилетанта или артиста, всех, кому дорого дело музыки, ждет безнадежное, безрадостное будущее».

Страна вплотную придвинулась к катастрофе. Толпы людей требовали хлеба и работы. Массовый характер приняло разорение мелкой буржуазии. Насчитывалось около шести миллионов безработных. Германия стояла на пороге фашизма. И если на выборах в рейхстаг в

<sup>1</sup> Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1, стр. 295.

<sup>2</sup> До того Рейнхардт поставил «Кавалера роз» Р. Штрауса и «Прекрасную Елену» Оффенбаха. Ныне это здание именуется Friedrichstadt-Palast.

1928 году за национал-социалистов голосовало только 510 тысяч избирателей, — то на следующих выборах, в 1932 году, они набрали 6,4 миллионов голосов, то есть примерно половину того, что имела компартия вместе с социал-демократами (13,2 млн. голосов). Политические схватки предельно обострились. Обострилось также размежевание в среде художественной интеллигенции. Многие ее представители безоговорочно примкнули к революционному пролетариату. О них пойдет сейчас речь.

### 3

Как уже указывалось, музыкальный расцвет 20-х годов отразился и на любительском (самодеятельном) искусстве.

Новое, своеобразное явление — так называемое «молодежное движение» (*Jugendbewegung*). Оно охватило различные слои молодежи, у которых была сильна тяга к музыке. Сначала Аугуст Хальм и потом, в особенности, Фриц Йоде пытались привить юношеству навыки совместного исполнения — вокального и инструментального, — дабы облагородить их эстетические вкусы. Опорой служило богатейшее наследие старинной музыки и народная песнь. Привлекались и современные композиторы для создания новых сочинений в манере коллективного музицирования баховской, раннебюргерской поры. Специализировался в этой области Лудвиг Вебер. Обратился к ней и Пауль Хиндемит: он издал сборники «*Sing- und Spiel-musiken für Liebhaber und Musikfreunde*»<sup>1</sup>, написал детскую оперу «Мы строим город», вместе с Брехтом — «Баденскую поучительную пьесу (*Lehrstück*) о согласии» и т. д. Но было в стремлении на новых основаниях возродить нечто давно прошедшее немало идеалистического, в чем таилась откровенная опасность отрыва от действительности.

Историк немецкой музыки несомненно со всей объективностью разберется в этой, негативной стороне «молодежного движения», получившего достаточно широкое

<sup>1</sup> Стилизованное под старину название: «Песенные и игровые музыкальные для любителей и друзей музыки», ор. 45. Им предшествовали аналогичные сборники ор. 43, № 1 и 2, ор. 44. С 1927 по 1932 год Хиндемит с энтузиазмом отдавался этому делу.

признание в эти годы. Но он не сумеет не признать, что острием своим оно было направлено против засилия мещанства — против идеологии уже зрелого, обуржуазившегося бюргерства, концентрат которого содержался в распространенном в Германии лидертафельном пении. Во времена Цельтера, друга и советчика Гёте по вопросам музыки, оно носило патриотически-прогрессивный характер, но позже приобрело тот слащавый, пошлый отпечаток, который столь характерен для многотысячной когорты любительских певцов, объединенных в Sängerbund'ы — в Певческие союзы, насчитывавшие к середине 20-х годов нашего столетия повсеместно разветвленную организацию с полумиллионным членским активом.

Оставим в стороне бюргерский Певческий союз. Существеннее другое: в его недрах, отъединившись от него, возникли объединения пролетарских певцов. Рабочий певческий союз к середине 20-х годов вырос в мощную организацию: к 1928 году (вновь этот кульминационный год!) он достиг своей максимальной численности: 270 тысяч активно участвующих певцов, а вместе с пассивными членами организации около 400 тысяч. Здесь не место подробнее останавливаться на ее деятельности, — я уже писал об этом<sup>1</sup>. Отмечу лишь, что музыканты разных специальностей и направлений очень заинтересовались теми возможностями массового воздействия, которым обладал Рабочий певческий союз. Вновь назовем Хиндемита, который в 1927 году выступил в Берлине с докладом на курсах повышения квалификации хоровых дирижеров, где высказывал сожаление об отсутствии контакта между продуцирующим музыку и ее потребителем. «Композитор должен был бы писать ныне только тогда, — говорил он, — когда точно знает, для удовлетворения какой потребности он пишет. Времена «для-себя-сочинения» вероятно навсегда ушли в прошлое». Хиндемит предлагал, чтобы отдельные ферейны заказывали композиторам новые хоровые произведения для собственных нужд<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: М. Д р у с к и н. История и современность. Л., 1960, статья «Из истории немецкой пролетарской песни», а также статьи Эрнста Германа Майера, Юргена Эльснера, Карла Клаудера в журн. Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1964, Heft 6.

<sup>2</sup> Цит. по книге: Heinz T i e s s e n. Zur Geschichte der jüngsten Musik, S. 87.

Эрвин Лендвай, Отмар Герстер и другие создавали такие произведения.

Фестивали рабочих певцов проходили с огромным энтузиазмом. Едва ли не самый внушительный имел место в 1928 году (все тот же год!) в Ганновере, где выступал десяти тысячный хор; гостей же съехалось на это торжество свыше 50 тысяч. Вспоминается и массовое гулянье в майские дни 1931 года, которое было проведено в парке Нойкёльна (пролетарский район Берлина). Дирижировал сводным хором Розбери д'Аргуто (Rosebery d'Arguto), который пользовался большой любовью в рабочей среде (погиб в концлагере). Особенно славился высоким уровнем исполнения хор Большого Берлина: им руководил дирижер Карл Ранкль (как и Эйслер, ученик Шёнберга). После исполнения пьесы «Высшая мера» Брехта — Эйслера в этот хор под руководством Ранкля влились еще два рабочих хоровых объединения, носивших имена Шуберта и Фихте. Вспоминается также сочельник в преддверии 1932 года. В обширном, битком набитом зале «Народной сцены» (Volksbühne) в 11 часов вечера зазвучала Девятая Бетховена. За пультом — Герман Шерхен, который на протяжении многих лет не порывал связи с пролетарскими певцами. Двенадцать колокольных ударов, открывающих Новый год, — и звучит финал бетховенской симфонии в исполнении мощного рабочего хора...<sup>1</sup>

И все же в деятельности Рабочего певческого союза было немало уязвимых сторон. Она, если можно так выразиться, академизировалась. Кружковцам прививалось ложное чувство «артистизма», затушевывавшего их классовое самосознание. К тому же и музыкально они не становились развитее, если по несколько месяцев хорист учил одну и ту же партию второго тенора или первого баса. Мне известно, например, что франкфуртский рабочий хор затратил 235 репетиций для того, чтобы «блеснуть» исполнением сложнейших хоровых пьес ор. 35 Шёнберга! Правда, наряду с произведениями концертного плана хористы включали в свой репертуар и так называемые тенденциозные сочинения (огромной популярностью пользовались хоры рабочего-самоучки Гү-

<sup>1</sup> Это не единичный факт: в 1927, юбилейном бетховенском году, Девятая с участием рабочих хоров была исполнена по всей Германии 26 раз. Они участвовали также в концертном исполнении ораторий Генделя, Гайдна.

става Адольфа Утманна «Торд Фолезон», «Вперед, к свету» и др.). Но их тексты отличались расплывчато-туманными призывами к свободе, демократии и проч., а сама хоровая фактура и интонационный склад мало чем отличались от бюргерского лидерафельного пения. Задача, следовательно, заключалась в том, чтобы «тенденциозную» песню превратить в песнь боевую (Kampflied), сплывающую пролетарские массы в революционной борьбе. Эту задачу выполнил Ганс Эйслер.

С 1926 года Эйслер накрепко связал свою судьбу с революционным пролетарским движением. Несмотря на то, что его ранние инструментальные сочинения, выдержанные в стиле нововенской школы, были хорошо встречены тогдашним «авангардом», он отошел от своей прежней творческой манеры. Первые хоровые произведения Эйслера помечены ор. 10 и написаны на гейневские стихи. Интересно проследить стремительную эволюцию его стиля от этих хоров к музыке в брехтовской пьесе «Высшая мера» и к его же, Брехта, инсценировке «Матери» Максима Горького. Этот путь пролегал по генеральной линии эйслеровского творчества, который вел к усилению агитационности революционного содержания, выработке броских, заостренно компактных, лапидарных средств выразительности, рассчитанных на массовое воздействие. Трагический пафос (не идет ли он от Малера?) и героическая устремленность запечатлены в столь специфичном, начиненном взрывчатой силой миноре боевых песен Эйслера, в неукротимой наступательной мощи их басов. А с другой стороны, благодаря кривозеркальному отображению бытовых интонаций, преимущественно джазовых, сколько сарказма содержится в его эстрадных песенках, так называемых Song<sup>1</sup>. И, наконец, действенная полифония хоров, будто пронизанных возгласами митингующих голосов, — как отличается она от ровно-четырёхголосно-выпеваемой хоровой фактуры бюргерских песен!

<sup>1</sup> Справедливости ради необходимо отметить, что дорогу в этом направлении проложил Курт Вайль под воздействием обличительной поэзии Брехта, с которым Вайль начал работать еще до Эйслера («Берлинский реквием» — 1926, «Полет Линдбергов» — вместе с Хиндемитом — 1927). Но в то же время значительны и различия в трактовке жанра Song у Эйслера и Вайля. Этот вопрос несомненно заслуживает внимания музыковедов.

Эти три главенствующие струи творчества Эйслера нашли концентрированное выражение в музыке к «Высшей мере». Ее премьера была примечательной.

... 13 декабря. 1930. Близится полночь. К зданию Берлинской филармонии подтягиваются люди, потихоньку, поодиночке — группами приходиться не разрешалось. Полицейские еще за квартал проверяли входные билеты. В этом концертном сезоне здесь выступали Фуртвенглер, Бруно Вальтер, Клемперер, Рахманинов, Стравинский... А сейчас должно состояться иное зрелище — инсценировка поучительной пьесы Бертольта Брехта «Высшая мера» («Die Massnahme») <sup>1</sup>. На сцене — длинный стол, за которым сидит партийный суд, разбирающий дело трех агитаторов, которые казнили своего товарища за нарушение дисциплины при выполнении сложного конспиративного задания. На просцениуме разыгрываются эпизоды, иллюстрирующие их рассказ. Главные роли исполняют Эрнст Буш, известные актеры Александр Гранат и Елена Вейгель, жена Брехта; режиссер Златан Дудов. Сзади помещается сводный рабочий хор с духовым оркестром, дирижирует Карл Ранкль.

Несмотря на схематизм пьесы — общий недостаток некоторых ранних произведений Брехта, — эмоциональное воздействие ночного зрелища, длившегося немногим более часа, необычайно сильно и, прежде всего, из-за музыки Эйслера, беспощадно обличительной в песне купца («Что такое кули — не знаю, я знаю цену его»), драматичной — в песне бурлаков и броской, неуклонно-энергичной — в хоровых сценах (особенно в заключительной «Хвале партии»).

Формирование творческого стиля Эйслера протекало в тесном контакте с передовым рабочим хоровым движением. Песни создавались как прямой отклик на злобу дня. «Мы вторгались в ежедневную политическую борьбу, — вспоминал Эйслер. — Случалось какое-либо событие, первый, кто звонил мне, это был Брехт. «Мы должны что-нибудь быстро сделать», — говорил он» <sup>2</sup>. С 1928 года исполнителем-пропагандистом этих песен стал Эрнст

<sup>1</sup> В переводе С. Третьякова была впервые опубликована в журнале «Литература мировой революции», 1932, № 1. См. также сб.: Бертольт Брехт. Эпические драмы. М., ГИХЛ, 1934.

<sup>2</sup> См.: Hanns Eisler. Reden und Aufsätze. Leipzig, 1960, S. 130.

Буш, с первых же своих выступлений приобретший небывало широкую популярность. Отныне он неразлучен с Эйслером. «Сколь ни мала пивная, сколь ни велик концертный зал, сколь ни изыскан театр — всюду тогда мы выступали: Эрнст Буш, Елена Вейгель, Брехт и я», — говорил Эйслер<sup>1</sup>. В агитпроптруппах и окрепло его содружество с Бушем<sup>2</sup>.

Мне часто удавалось присутствовать на выступлениях этих агитпроптрупп и на крупных митингах-концертах, которые проводила Коммунистическая партия. Крепко запомнилось одно из них — оно происходило в гигантском зале Дворца спорта. Настроение многотысячной аудитории одновременно и торжественно-приподнятое, и тревожное: нависшая угроза национал-фашистских репрессий ощутима. Она дает о себе знать в том, с каким рвением кордон полицейских, преграждающих вход в зал, проверяет пригласительные билеты входящих. Полицейские во множестве спуют в фойе. Они сидят и на эстраде, но здесь — с обнаженной головой, без черных касок: они наденут их, если будут нарушены предустановленные цензурой условия, что должно означать — собрание запрещается, присутствующие обязаны покинуть помещение.

Краткий митинг. Темпераментные, зажигательные речи. Затем — выступление одной из агитпроптрупп с небольшим инструментальным ансамблем. Залом безраздельно владеет певец-актер с обаятельной улыбкой, глубоким сильным голосом, которым он умеет передать и бичующий сарказм, и могучую силу гражданского пафоса. Это Эрнст Буш... Вот он исполняет «Балладу о гвардии калек», полную гневного обличения милитаристов. А вот, преобразившись, — кепка набекрень, руки в карманах, в углу рта сигарета — Буш поет или, точнее сказать, инсценирует популярную в те годы — годы экономического кризиса — «Песню безработного» («Stempellied»), у которого уже ничего не осталось, кроме штемпеля отметки на бирже труда:

Можешь трупом ты свалиться,  
Слез тут не прольют,  
Пива кружку на полушку  
В долг тут не нальют!

<sup>1</sup> См.: Hanns Eisler. Reden und Aufsätze, S. 130.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. во втором очерке нашего сборника.

Собрание подходит к концу. И опять преобразился Буш. На обширной сцене у пианино незаметно ссутулился Эйслер. Буш поет его новую, только что написанную «Песню солидарности». Металл слышится в голосе певца, отчеканивающего волевой ритм мелодии, четко произносящего текст и мощным припевом

Марш левой! — два, три...

поддерживает его тысячеголосый хор. Так песни Эйслера мгновенно подхватывались массовой рабочей аудиторией.

Но в массы проникали боевые песни не только Эйслера: у него были соратники — молодые композиторы. Разные пути привели их в стан борющегося пролетариата и различными оказались их дальнейшие судьбы. Гитлеризм вскоре вынудил этих композиторов эмигрировать. В борьбе за существование не все из них остались верны тем идейно-художественным идеалам, которые так страстно отстаивались ими на рубеже 20—30-х годов. Но в те годы они были сплоченными. И наряду с эйслеровскими, в рабочей среде распевались песни Эрнста Германа Майера, Карла Ранкля, Карла Фольмера, Ганса Хауски, Владимира Фогеля, Стефана Вольпе<sup>1</sup>.

Сплоченными были и ряды революционно настроенных кружковцев, вышедших из состава Рабочего певческого союза. Они организовали «Боевое содружество рабочих певцов», которое насчитывало до 15 тысяч членов и имело свой печатный орган «Боевая музыка» («Kampf-musik»), выходивший с весны 1931 по январь 1933 года. В феврале того же года произволом нацистов была прервана деятельность всех музыкальных союзов немецкого пролетариата — они были разогнаны.

Так закончился один из интереснейших периодов истории немецкой музыки XX века. Он длился недолго — всего около десяти лет и как в сгустке противоречий отразил и дерзновенные художественные устремления того времени, и утопические мечтания, и реальные свершения музыкального искусства Германии.

<sup>1</sup> По возвращении в СССР я издал некоторые из этих песен в двух сборниках: «Песни революционной Германии» и «Массовые песни немецкого пролетариата». Л., 1932—1933.



## О Веберне<sup>1</sup>

---

### 1

Чем ближе знакомишься с личностью Веберна — по его устным высказываниям, переписке, по воспоминаниям современников, — тем больше проникаешься уважением к нему. Предстает образ удивительной цельности, кристальной чистоты.

Непреклонная убежденность сочетается у Веберна со смиренной преданностью делу, которому всем своим существом он служит, целомудренность нравственных помыслов — с несокрушимой, подчас наивной верой в незыблемость идеального закона, который обусловил порядок в природе, а тем самым, по его мнению, и в духовной жизни человека, в искусстве, в том числе музыкальном.

<sup>1</sup> Основные источники, использованные в статье: Anton Webern. *Der Weg zur neuen Musik*. Wien, 1960, далее сокращенно — *Der Weg*; Anton Webern. *Briefe an Hildegard Johnе und Joseph Humplik*. Wien, 1959, сокращенно — *Письма к Йоне*; сб. «Die Reihe» (специально посвящен Веберну), № 2. Wien, 1955, сокращенно — *Die Reihe*; Anton Webern. *Perspectives*. Seattle and London, 1966, сокращенно — *Perspectives*; Anton von Webern. *Weg und Gestalt*. Zürich, 1966; Friedrich Wildgans. *Anton Webern*. Tübingen, 1967.

Все высокое в духе человеческом влечет его — от нидерландцев до Баха, а в XIX веке — наиболее ценимые им Бетховен и Шуберт, Брамс и Малер. Веберн — традиционалист в самом высоком значении этого, часто неверно трактуемого слова. Всеми корнями своего мировоззрения и творчества он врос в целину австро-немецкой культуры. Он ее страстный поклонник.

Веберн преклоняется перед достижениями культуры. Высший эталон совершенства, по его убеждению, Гёте, которого не перестает цитировать. Так, в письме к Бергу признается: «Читаю «Вильгельма Мейстера» и испытываю минуты высшего счастья»<sup>1</sup>. В том же письме он говорит о празднике Рождества, когда «люди говорят друг другу только слова любви и хотят делать добро каждому». И добавляет: «Может быть, также следовало бы праздновать день рождения Бетховена»<sup>2</sup>. Он пишет Хильдегард Йоне — художнице и поэтессе, с которой сблизился в последние пятнадцать лет своей жизни: «Я видел фриз Парфенона! Я простоял перед ним полтора часа. Чудо непередаваемое. Какой замысел!.. Ошеломляюще. Это можно сравнить с «Искусством фуги» Баха»<sup>3</sup>. Он восхищается Кантом и дарит Бергу его письма — «потому что хочу, чтобы ты поскорее познакомился с этим блестящим, феноменальным умом». Нескончаемым источником познания и вдохновения служит ему Бах — «ибо в нем содержится всё»<sup>4</sup>.

В любых проявлениях духовной деятельности Веберн стремится обнаружить отчетливость, наглядность — *Fasslichkeit*<sup>5</sup>. «Высший принцип всякого выражения мысли — закон наглядности», — учит он. Для этого требуется ясность членений — «дабы разграничить элементы, дабы различать главное и второстепенное». «Это необходимо, чтобы быть понятым и поэтому такой закон существует и в музыке: если вы что-то объясняете, не забывайте

<sup>1</sup> Единственная книга, которую Веберн взял с собой в Миттерзил, где вскоре погиб, — это «Учение о цвете» (*Farbenlehre*) Гёте — эту книгу он перечитывал по многу раз!

<sup>2</sup> *Die Reihe*, письмо от 21 декабря 1911 года. Здесь и далее цитаты из писем и лекций Веберна даются в переводе В. Шнитке.

<sup>3</sup> Письмо к Х. Йоне от 3 мая 1933 года.

<sup>4</sup> *Der Weg*, S. 36.

<sup>5</sup> *Fasslichkeit* — трудно переводимое слово, образованное от глагола *fassen* — схватить, уловить, выразить, понять, обозреть.

о главном, наиболее важном и, привлекая побочное, не отвлекайтесь от темы.— Это значит, что во всем нужна связь (Zusammenhang)... Связность играет важную роль: она необходима, чтобы сделать мысль наглядной»<sup>1</sup>.

«Я понимаю искусство,— говорит он,— как способность придать какой-то мысли самую ясную, самую простую, то есть самую «наглядную» форму [...] И поэтому я никогда не понимал, что значит «классический», «романтический» и т. п., и никогда не противопоставлял себя мастерам прошлого, а всегда брал с них пример: то есть старался выразить то, что мне дано выразить, по возможности ясно»<sup>2</sup>.

Найти взаимосвязь в явлениях искусства, жизни, природы — для Веберна главное. Поэтому он часто возвращается к образу гётевского «прарастения»: «...корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель, не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок»<sup>3</sup>. Так и в истории музыки, и в своем творчестве он усматривает вариации неизменного: «То же, но все время иное...»

Как хочется ему обнаружить всеобщую закономерность в природе и ее отражении в искусстве и как радуется он, узнав, что в древнегреческом слово «номос» обозначало одновременно и закон и мелодию! Веберн, опираясь на культурное наследие, ищет в различном подобное и мечтает о том времени, когда будет, наконец, открыт этот номос и тогда — верит он — сотрутся различия между наукой и вдохновенным творчеством.

В своих суждениях Веберн менее всего ниспровергатель — наоборот, они скорее звучат как апология традиции. «Мы пишем именно в классических формах,— говорит он и со свойственной ему скромностью добавляет,— дальше форм классиков мы не пошли»<sup>4</sup>. Классики в прошлом и классичное в современном — вот его идеал. Он провозглашает не разрыв с традициями, а максимальное сцепление с современностью, выявление тесной их взаимосвязи. Над этим он трудится настойчиво, каждодневно, терпеливо.

<sup>1</sup> Der Weg, S. 18, ср. также 45—46.

<sup>2</sup> Письмо к Х. Йоне 6 августа 1928 года.

<sup>3</sup> Der Weg, S. 56. Здесь в свободном пересказе излагается содержание п. 115 из «Метаморфоз растений». См.: Иоганн Вольфганг Гёте. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957, стр. 156.

<sup>4</sup> Der Weg, S. 37.

Вообще, при непреклонной убежденности, Веберн лишен фанатизма нетерпимости. Особенно чуток к людям, с которыми встречается,— он деликатен и мягок в обращении с ними (об этом говорят его письма). Но резко отвергает фальшь во всех ее проявлениях; даже нечистая нота, — пишет Веберн Эйслеру, — для него «что-то ужасное»<sup>1</sup>. Если он так относится к искажению музыки, то уж, конечно, любое насилие над человеком вызывает у него чувство страдания и боли — и поэтому с таким гневом и презрением он обличает нацистов, как разрушителей духовных ценностей, накопленных человечеством.

В 1933 году Веберн говорил: «Трудно сейчас отмахнуться от политики — ведь речь идет о жизни и смерти! Тем настоятельнее задача спасти то, что еще можно спасти [...] Сегодня каждый недалеко от тюрьмы только потому, что он серьезный художник. Да что там, это уже так!»<sup>2</sup> В следующем году в поздравлении Шёнбергу к его 60-летию, он, недвусмысленно намекая на гитлеровский режим, цитирует письмо Гёте: «Безрассудное учение, побуждающее к безрассудным действиям, царствует в мире». А спустя еще четыре года, живя в нужде и почти полной изоляции, Веберн с горделивым достоинством пишет своему ученику Вилли Рейху о том моральном устое, которого, по его убеждению, «... ничто не может поколебать, и потому я (как в отношении самого себя, так и в заботе о других) никогда, ни разу не терял мужества! А ведь это, дорогой друг, это ведь — всё! Опираясь на подобный «устой», я всегда смотрел на этих «господ» — так уж приходится их называть! — как на «призраков»<sup>3</sup>.

Нравственный устой, как кантовский императив, определял отношение Веберна и к искусству. Многие в нем приемля, он, однако, от многого и отказывался. То, что являлось чуждым ему, попросту его не интересовало: оно не попадало в поле его зрения, оно для него не существовало. Он даже не считает необходимым с этим полемизировать. Сквозь всю жизнь, начиная с того решающего для него момента, когда Веберн встретился с Шёнбергом, он словно сосредоточился на одной думе, отрешившись, от-

<sup>1</sup> См.: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin. 1964, S. 109; письмо от 19 апреля 1929 года.

<sup>2</sup> Der Weg, S. 20—21.

<sup>3</sup> Там же, стр. 65.

городившись от всего остального. Эта до предела напряженная сосредоточенность, максимальная концентрация мысли, этот взор, вглубь себя обращенный,— характернейшая черта личности Веберна.

Такова и его музыка. О ней уже написано в зарубежной литературе немало. У нас же пока почти ничего не сказано. Вкратце остановимся на этом.

Известно, что веберновская музыка небывало лаконична, что все ресурсы выразительности в ней предельно концентрированы. Сместились обычные представления о временной длительности, и все изданные произведения Веберна в количестве 31 opus'a требуют для своего исполнения около трех часов<sup>1</sup>. Самое пространное сочинение — шестичастная Вторая кантата — звучит минут двенадцать, а самые короткие — немногие секунды (к примеру, в «Багателях» ор. 9 первая пьеса длится десять секунд, вторая и четвертая — по восемь, третья и шестая — по девять, пятая — тринадцать секунд)<sup>2</sup>. Такая афористичность выражения вызывает отдаленную ассоциацию с японским традиционным поэтическим трехстишием — хокку (на что, в частности, указывал Пьер Булез).

Веберн ввел новые параметры времени в музыку. При чем осуществлял это настолько произвольно, что иногда ошибался в определении временной протяженности своего произведения: ему казалось, будто оно должно длиться дольше, нежели то было на самом деле. Так, в процессе сочинения Второй кантаты ор. 31 Веберн писал Рейху: «Продолжительность — полчаса»<sup>3</sup>. Закончив партитуру, тщательно проставив метроном, композитор отметил: «Длительность шестнадцать минут». Однако, как уже указывалось выше, ее реальное звучание — не более двенадцати минут. Аналогичен случай с оркестровыми Вариациями ор. 30: «Пьеса длится добрые четверть часа», — сообщил Веберн тому же адресату<sup>4</sup>; в партитуре же значится девять с половиной минут; если же следо-

<sup>1</sup> Два с половиной часа — в записях Роберта Крафта, осуществленных на четырех долгоиграющих пластинках с февраля 1954 по май 1956 года для фирмы «Колумбия» (США).

<sup>2</sup> В среднем длительность каждой из четырнадцати пьес ор. 9, 10, 11 — около 40 секунд.

<sup>3</sup> Der Weg, S. 73, письмо от 23 февраля 1944 года.

<sup>4</sup> Там же, стр. 66, письмо от 3 марта 1941 года.

вать метрономическим авторским указаниям, длительность произведения не превысит шести-семи минут. Эта психологическая ошибка вероятно объясняется содержательной насыщенностью каждого звучащего мгновения музыки, что нарушает — не только у Веберна, но и у слушателей! — представление о привычном отсчете времени.

Чувство отдельно взятого звука, его интенсивности ни у кого из композиторов не только прошлых времен, но и современности не было столь развито, как у Веберна. Звук для него — в своем конкретном высотном, тембровом звучании — нечто живое, одушевленное. Он относился к звуку так же, как Брукнер к изобретенной им теме, которую считал живым существом и потому, покидая свой кабинет, накрывал рукопись листом бумаги, чтобы эти живые существа не убежали. Отсюда у Веберна и то, что называется «пуантилизмом», — пунктирное звучание, в котором тонкой вязью интервальных соотношений, связанные друг с другом тона возникают изолированно, будто рожденные в вакууме. И если Шёнберг имел пристрастие к комплексному звучанию, его музыка течет бурным, полным потоком, низвергается водопадами, то Веберн, создавая сложные и одновременно стройные полифонические построения, словно вслушивался в тишину, в каждую падающую каплю звуков. Поэтому он часто проставлял в нотах — «чуть слышно», «подобно шепоту» и требовал оттенка *decrescendo* даже для одиночной короткой ноты. Характеризуя музыку Веберна, в предисловии к Шести багателям для струнного квартета ор. 9 Шёнберг писал (1913): «Каждый взгляд здесь может быть развит в стихотворение, каждый стон — в роман. Но: роман выражен одним скупым жестом, счастье — одним вздохом...»

Техника веберновского письма, строение микроструктур, в интервальных комбинациях которых задана, преформирована композиция целого, — все это часто привлекало внимание исследователей. Меньше, однако, говорилось по поводу образного содержания творений Веберна. Хотя и об этом кое-что высказано, но скорее намеком, в метафорическом плане.

Так, один из исследователей пишет: «Близость гор ощущается во всех его произведениях. И еще — звон колоколов, воссозданный не только в таких красочных, проникнутых чувством природы пьесах, как ор. 6 и 10 (где

действительно использованы коровьи колокольчики<sup>1)</sup>, но и в последних вещах, которые ему дано было завершить. Колокола в чистом горном воздухе вспоминаются почти в каждом сочинении Веберна» (Крафт, 1956). Подобные же мысли встречаем у другого автора: «...веберновская музыка наполнена чистым, прозрачным воздухом и гнетущим молчанием горных вершин...», она часто звучит «как сверхъестественные, жуткие голоса самой природы, как пугающий грохот подземных вулканов или парящие крылья с других планет» (Крженек, 1966). В иной транскрипции встречаем тот же образ — «беззвучный взмах крыльев слабой надежды», — но тогда музыка Веберна вызывает иную ассоциацию: она напоминает шорох опавших осенних листьев (Адорно, 1959).

Вне зависимости от нюансов сравнений, они возникли не случайно. Природа не только как абстрактная закономерность, а как конкретная реальность, многоцветная и вместе с тем единая в своих разносторонних проявлениях влекла к себе Веберна. Он пишет Бергу 1 августа 1919 года о своем восхождении в горы. Приведу это письмо полностью, оно примечательно для Веберна:

«Я поднимался на Хохшваб<sup>2</sup>. Было чудесно. Ведь для меня это не спорт, не развлечение, а нечто совершенно иное: поиск самого высокого, нахождение в природе соответствий всему тому, что служит мне образцом, что я хотел бы иметь в себе. Как много дала мне эта экскурсия! Эти горные ущелья с их соснами и загадочными растениями. Именно они особенно привлекают меня. Но не потому, что они так «красивы». Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти, — особенно в эти, — явления природы. Мне дорога любая природа, но та, которую я вижу там «наверху», дороже всего.

Прежде всего мне бы хотелось узнать больше о чисто реальной стороне всех этих явлений. Поэтому я всегда ношу с собой свою ботанику и ищу книги, которые могли бы рассказать мне обо всем этом. В этой реальности — всё чудеса. Изучать, наблюдать реальную природу

<sup>1</sup> Ор. 6 — Шесть пьес для оркестра (1910).

Ор. 10 — Пять пьес для оркестра (1911—1913).

<sup>2</sup> Горный массив в австрийских Альпах.

для меня высшая метафизика, теософия. Мне повстречалось растение под названием барвинок — что-то вроде ландыша, невзрачное, едва приметное. Но этот запах, этот бальзамический аромат! Для меня это сама нежность, трепетность, глубина, чистота»<sup>1</sup>.

Вдохновенные слова Веберна невольно вызывают в памяти стихи столь любимого им Гёте:

В каждом растенье ты видишь влияние  
вечных законов.  
Громче и громче с тобой  
каждый цветок говорит.  
Нынче раскрыта тебе сокровенная  
книга природы<sup>2</sup>.

Да, Веберн как ни один композитор середины XX века благоговейно преклонялся перед ее совершенством. Ему был чужд урбанизм, воздействия которого, в большей или меньшей степени, не избежали его современники. Не потому ли Веберн так ценил поэзию Хильдегард Йоне — ведь начиная с ор. 23 на протяжении десяти лет, до трагического конца своих дней, он писал вокальную музыку исключительно на ее стихи. По сравнению с такими крупными, истинными поэтами начала XX столетия, как Стефан Георге, Райнер Мария Рильке или Георг Тракль, к которым он обращался до начала 20-х годов, и особенно в сравнении с народными духовными текстами и стихами Гёте, отраженными в произведениях 1924—1926 годов (ор. 16—19), поэзия Йоне представляется туманной, расплывчатой, художественно неполноценной. Но есть в ней качества, увлекшие Веберна: сквозь нагромождение образов и метафор, запечатленных в оболочке наивного мистицизма, порой ощущается дыхание природы.

И тем не менее в музыке Веберна нет пейзажных зарисовок, нет пленера, и преклонение, в духе натурфилософии Гёте, перед мудростью законов природы не приводит Веберна к пантеизму. Он стремится не к ее подражанию, не к передаче в звуках очарования пейзажа, его красочного колорита (как Дебюсси), не к выражению субъективно-восторженных чувств человека, замороженного величием природы (как Брукнер). Перед внутренним взором Веберна — мир в его творении.

<sup>1</sup> Die Reihe.

<sup>2</sup> Из добавления (1817) к книге Гёте «Метаморфозы растений».



Вспоминаются строки английского поэта Блейка — они неожиданно перекликаются с духовными устремлениями Веберна:

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность  
И небо — в чашечке цветка.

Макрокосм в микрокосме. Созидание, структура творения, органика произрастания как символ вечноживого, сконденсированный в сжатом отрезке времени, — такова главная суть музыки Веберна, ее образный смысл. Бескомпромиссна искренность композитора в желании уяснить себе кажущуюся иррациональность порядка в мире, запечатлеть гармонию во взаимоотношениях человека и природы, которая предстает отнюдь не умиротворенной, а скорее наоборот — жесткой и драматичной, жестокой и трагичной. Но всюду, везде в звучании веберновских творений словно просвечивает тишина — прообраз покоя...

Напряженный путь исканий вел Веберна к осознанию своего художественного идеала. Некоторые штрихи из его биографии помогут отчетливее выявить процесс этого осознания.

## 2

Вся жизнь Веберна связана с Австрией. И если он ненадолго покидал ее, то мысленно всегда здесь оставался — в столь близкой ему культурной среде, где проповедовал пути в неизведанное, подобно библейскому пророку, Шёнберг, воспламеняя вокруг себя неподкупный дух высокой интеллектуальной дружбы, где еще слышались отзвуки непреклонного, страстного голоса Малера, где он, Веберн, делился своим опытом с другим преданнейшим учеником Шёнберга — Бергом, где боролся за чистоту культуры и языка язвительный полемист Карл Краус, где утверждал современный стиль в архитектуре Адольф Лоос, где вскрывал изнанку вещей художник-экспрессионист Оскар Кокошка, где Зигмунд Фрейд пытался проникнуть в глубины подсознательного<sup>1</sup>.

Но помимо Вены есть Тироль, откуда вышел старинный род Вебернов. Просторы гор. Незамутненный и хо-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. очерк «Австрийский экспрессионизм», там же — о шёнберговских учениках и их совместной деятельности.

лодный, как кристалл, воздух. Альпийские цветы, в которых величие мироздания выражено в микроструктурах (как в музыке Веберна!). Необозримые луга и ослепительно чистый снег. Вечный покой. Это не только родина Веберна — здесь и источник веры его в гармонию мира. (Он однажды сказал про свою музыку: «...Она — как воздух зарею...») <sup>1</sup>.

Антон фон <sup>2</sup> Веберн родился в семье инженера 3 декабря 1883 года в Вене. Сначала там же обучался в гимназии, потом в Граце (с 1890 года) и Клагенфурте (с 1893-го) — здесь состоялись первые уроки музыки, здесь же — в 1902 году он закончил образование, после чего поступил в Венский университет, где изучал философию и занимался музыковедением под руководством Гвидо Адлера. По окончании занятий, в 1906 году, Веберну была присвоена ученая степень доктора философии за исследование капитального сборника «Choralis Constantinus» (издан в трех частях: 1550—1555) духовных полифонических сочинений Гейнриха Изаака, старшего современника Жоскена Дебре. Исследование Веберна вместе с его публикацией были напечатаны в серии «Памятники музыкального искусства Австрии». Случай уникальный: будущий композитор начинает как теоретик-музыковед (многочисленны противоположные примеры!). Не отсюда ли научная дисциплинированность, организованность композиторского мышления Веберна? Не отсюда ли также — его увлечение строгой полифонической техникой, интервально-структурной композицией, рациональной выверенностью в соотношении разделов формы, симметрией построений?

Правда, еще до завершения этой работы он включился в круг учеников Арнольда Шёнберга, куда ввел его Эгон Веллес — композитор и ученый, позже снискавший большую известность в качестве крупнейшего знатока византийской музыки. Он вспоминает, как «...в октябре 1904 года мы начали встречаться и играли вместе на рояле Третью симфонию Малера, которая должна была исполняться в том сезоне. Мы вместе посещали все репетиции, на которых Малер дирижировал этой симфонией,

<sup>1</sup> См.: Cesar Bresgen. Anton Webern im Mittersil. Österreichische Musikzeitschrift, 1961, № 5, S. 227.

<sup>2</sup> Дворянская приставка «фон» была после войны упразднена.

а в последующие годы — репетиции Пятой и Шестой симфоний. На семинарах профессора Адлера мы играли на рояле последние квартеты Бетховена и анализировали их»<sup>1</sup>.

Постепенно круг шёнберговских учеников расширялся (Веберн вовлек в него Берга). С 1906 года они поддерживали с учителем почти ежедневную связь. Веллес свидетельствует, что в годы, когда Шёнберг вступил на путь атонализма (то есть с 1908 года) и когда стоял в преддверии открытия додекафонного метода композиции (завершение этих исканий приходится на 1921 год), он часто советовался с Веберном по волновавшим его вопросам. Учебные занятия с Шёнбергом прекратились в 1908 году, наступила новая фаза отношений — творческое общение, тесная дружба.

С 1906 года дирижирование — по крайней мере на ближайшее двадцатилетие — становится основным источником доходов Веберна. Места службы: преимущественно театры драматические и оперные. Города: Прага, Данциг, Штеттин. В 1915 году он был мобилизован (по другим сведениям, пошел добровольцем из-за того, что в армии служил тогда Шёнберг), но в следующем году освобожден из-за плохого зрения. Первые контракты на издание своих сочинений заключил с венским Универсальным издательством в 1920 году — это издательство и в позднейшие, трудные времена оказывало ему посильную помощь. После войны оживление дирижерской деятельности наступает в связи с созданием в Вене по инициативе и под руководством Шёнберга Общества закрытых (частных) исполнений (просуществовало с 1918 по 1922 год). С 1921 года Веберн руководит любительскими хорами. В следующем году сближается с рабочими оркестровыми и певческими коллективами, проводит с ними большую работу: здесь и исполнение Девятой Бетховена и, особенно запомнившееся венцам, исполнение Восьмой Малера — «симфонии тысячи участников» (в 1926 году). Веберн был связан с рабочими музыкальными организациями до 1934 года, когда они были разгромлены реакционным правительством Австрии. С 1927 года — он дирижер

<sup>1</sup> Egon Wellesz. Anton von Webern, a Great Austrian. Perspectives, p. 108. Личное знакомство Веберна с Малером состоялось в 1905 году.

Венского радио, его приглашает на гастроли и лондонский радиооркестр Би-Би-Си: с 1929 по 1935 год он выезжал в Англию пять раз, где, между прочим, одну из программ посвятил балетной музыке Шуберта, Иоганна Штрауса и Гуго Вольфа.

Тем не менее жилось ему трудно. Свидетельствуют об этом письма к директору Универсального издательства. «Я хотел бы, наконец, выбраться из моего теперешнего неопределенного материального состояния», — пишет Веберн 5 апреля 1925 года. В следующем году, 26 сентября, он сообщает о своих мизерных ежемесячных доходах: 200 шиллингов за преподавание музыки в Институте слепых израильской общины г. Вены + 80 шиллингов хормейстерского гонорара в рабочих певческих союзах<sup>1</sup>. На рубеже 20—30-х годов положение его несколько упрочивается. Карта дирижерских гастролей расширяется, включая, помимо Вены, Берлин, Дюссельдорф, Донауэшинген, Мюнхен, Франкфурт, Цюрих, Барселону, Лондон. Понемногу к нему приходит признание, правда, не столько как к композитору, сколько как к сведущему серьезному музыканту. Его привлекают на радио в качестве советника, консультанта по вопросам новой музыки. Он дает частные уроки (с 1929 года), порой выступает с лекциями в закрытых аудиториях (в 1932—1933 годах — об этом рассказ впереди). В 1924 и в 1932 годах Веберну была присуждена музыкальная премия города Вены, но первый (камерный) концерт, целиком составленный из его произведений, состоялся только в 1931 году.

К этому времени, однако, заметно проявляются симптомы фашизации Австрии. Надолго запомнился расстрел рабочей демонстрации еще в 1927 году. Через два года усиливается нажим реакции. После нацистского переворота в Германии осуществляются репрессии и в Австрии: 8 марта 1933 года отменена свобода печати, через неделю распущен парламент, 26 мая запрещена компартия. А антифашистское восстание шутцбундовцев (вооруженных отрядов пролетариата), длившееся три дня — с 12 по 15 февраля 1934 года, было потоплено в море крови... Все это не могло не отразиться на положении Веберна: объем его деятельности неуклонно суживался.

<sup>1</sup> Die Reihe, S. 21.

В начале 1934 года, в связи с недавним его 50-летием, друзья Веберна (в первую очередь, Берг) хлопочут о присвоении ему звания профессора. Последовал отказ<sup>1</sup>. В 1936 году он дирижирует последний раз за пределами Австрии — в Винтертуре (Швейцария); спустя два года венское радио освободит его от занимаемой должности. Шёнберг из Германии эмигрировал в США (в 1933 году), Берг умер (в 1935) — Веберн лишился самых дорогих ему друзей. Круг не только работы, но и близких все более сжимается. Один за другим отпадают частные уроки: в 1938 году у него остался всего один ученик, в 1939 нет уже ни одного<sup>2</sup>. Универсальное издательство, вопреки нацистскому режиму, все же пытается материально его поддержать: привлекает Веберна к рецензированию и корректуре чужих и, очевидно, чуждых ему сочинений. С 1938 года его более не исполняют. Лишь спустя пять лет, в Швейцарии, ему удается услышать свои произведения, в том числе оркестровые Вариации ор. 30 — одно из наиболее трагичных его сочинений<sup>3</sup>. Начинается жизнь отшельника, жизнь в скиту. Отовсюду приходят печальные вести. В феврале 1945 года, незадолго до перемирия, убит на фронте его единственный сын. Остались еще три дочери. К младшей из них, Кристине (ей посвящена Симфония ор. 21), он едет с женой в Западную Австрию, в местечко Миттерзил, примерно в 100 километрах от Зальцбурга. Здесь 15 сентября 1945 года Веберна настигает случайная пуля американского солдата. В газете «Венский курьер» появляется краткая заметка: «Около десяти часов вечера он стоял у дома своего зятя, наслаждаясь последней перед сном сигарой, когда внезапно раздалась выстрелы<sup>4</sup>. Д-р Веберн, шатаясь, вошел в дом и сказал жене: «Меня застрелили». Вскоре после этого он скончался...»

Таковы контуры скупой по внешним проявлениям биографии Веберна. За ними скрывается огромная по интен-

<sup>1</sup> Официальная Вена никак не откликнулась на 50-летие Веберна, лишь в одной из газет промелькнула безымянная краткая заметка.

<sup>2</sup> *Der Weg*, S. 108, 111; см. также: *Wildgans*, S. 109—111.

<sup>3</sup> В Базеле состоялся камерный концерт из его произведений; в Винтертуре — премьера Вариаций.

<sup>4</sup> Был объявлен комендантский час: после девяти часов вечера нельзя было находиться на улице. Веберн вышел из дому, чтобы сигарный дым не мешал сну детей Кристины.

сивности, напряженная работа творческой, созидательной мысли. Она запечатлена в его музыкальном наследии.

Как показывают недавно обнаруженные новые материалы<sup>1</sup>, первые композиторские опыты Веберна относятся к рубежу XIX—XX века. Сначала он увлекся Вагнером (большое впечатление произвело посещение Байрейта в 1902 году), затем Брамсом, позже — Малером; последние увлечения стимулированы Шёнбергом. В первых двух произведениях, отмеченных нумерацией опусов, еще, правда, не вполне самостоятельных, заложены зерна его дальнейших исканий: это оркестровая Пассакалия (более брамсианская, нежели вагнерианская), основанная на вариационном принципе, которым так широко пользовался позже Веберн, и сравнительно краткая пьеса для смешанного хора «Entflieht auf leichten Kähnen», написанная в строгой канонической форме — в той полифонической манере, которую в дальнейшем композитор будет все более совершенствовать. Оба сочинения написаны в 1908 году. Отныне его художественная эволюция развивается стремительно.

В самых общих чертах можно обозначить три творческих периода.

Первый период отмечен максимальной афористичностью высказываний. Хронологические грани: 1909—1917<sup>2</sup>, от ор. 5, Пять пьес для струнного квартета, до ор. 12, Четыре песни для голоса и фортепиано. Это период так называемой свободной атональности. Еще одна характерная черта — преобладание инструментальной музыки.

Средний период: 1917—1926. Это — сплошь вокальные циклы с разнообразным по используемым составам камерно-инструментальным сопровождением (далеко идущее влияние «Лунного Пьеро» Шёнберга!) — от ор. 13 до ор. 19 (последний опус — в отличие от предшествующих сольных — для смешанного хора). В недрах данного периода вызревает додекафонная техника — с ор. 17, Три народных текста для голоса и инструментального ансамбля, 1924. Произведения также весьма кратки:

<sup>1</sup> Они были найдены в 1965 году; см.: Perspectives.

<sup>2</sup> Некоторые исследователи (например, Булез) конечной гранью называют 1914 год, — тогда этим годом, соответственно, открывается средний период.

Все двадцать пять пьес сольных циклов звучат немногим более двадцати минут. Но музыка Веберна предстает теперь еще более интенсивной по выразительности, строгой и вместе с тем драматичной<sup>1</sup>.

Третий период: 1927—1943. Переход к крупным, масштабным замыслам, к более протяженным по длительности произведениям (естественно, в рамках веберновского, крайне лаконичного, отсчета времени!). Вновь преобладает инструментальная музыка — Струнное трио ор. 20, Симфония ор. 21, Квартет с саксофоном ор. 22, Концерт для девяти инструментов ор. 24. Причем характерно: опыт накапливается в вокальной сфере — здесь сначала испытывается новая манера. Вообще, вокальной музыке Веберн отвел больше половины изданного своего наследия (из тридцати одного опуса — семнадцать с текстом!), а собственно песне — одна треть. С 1934 года вновь усиливается интерес к этой сфере — Веберн пишет кантаты (начиная с «Augenlicht» ор. 26 — «Свет очей»). В последних завершенных им сочинениях замечается некоторое просветление стиля, что, в частности, дало основание Булезу выделить как особый период годы 1934—1943.

Приведенную периодизацию следует рассматривать лишь как необходимое дополнение к бегло изложенной биографии Веберна — ведь смысл его жизни заключался в творчестве! Что же касается отдельных деталей в установлении хронологических граней периодов, в характеристике их содержания, то здесь встречаются разные точки зрения. Все зависит от того, как данный музыкант слышит Веберна, что хочет услышать в его музыке. Например, для Стравинского, который превыше всего ценит в искусстве динамичный покой (или, если угодно, динамику в статике): «После Пяти пьес для квартета (ор. 5) и Шести пьес для оркестра (ор. 6) следующая вершина — в Песнях на слова Тракля (ор. 4), в Канонах (ор. 16), «Народных текстах» (ор. 17), в Песнях с кларнетом и гитарой (ор. 18) [...] Но для меня высшие достижения Веберна — это Трио (ор. 20), Симфония (ор. 21) и оркестровые Вариации

<sup>1</sup> Крженек пишет: «Более захваченная человеческой трагедией, чем тайнами природы, веберновская музыка становится сложнее по фактуре, более подвижной и еще более конденсированной».

(ор. 30)»<sup>1</sup>. В то же время эти высшие, по Стравинскому, достижения представляются Булезу «дидактичными», — ему ближе тот дух нового классицизма (не «неоклассики», а именно классицизма!), который стремился воплотить Веберн в своих последних кантатах<sup>2</sup>.

Не будем более углубляться в эту тему. Коснемся других сторон деятельности Веберна.

### 3

Нам трудно представить себе, каков был Веберн-дирижер. А ведь исполнительской работе он отдал более тридцати лет (с 1906 по 1938 годы). Сколько мучений, вероятно, приносила ему репетиционная работа, как страдал он от фальшивых нот (см. приведенную выше цитату из письма к Эйслеру), от грубого, жирного и плотного звучания оркестра, от непонимания тех, кем приходилось руководить!<sup>3</sup> Но письма не содержат жалоб. Терпеливый и скромный, вероятно и здесь он находил для себя тихие радости... Если же говорить о слушателях, то их, очевидно, поражала беспримерная точность исполнения (так свидетельствует, например, Крженек).

Несколько лучше мы информированы о педагогической работе Веберна, которую он вел с немногими частными учениками не систематично, но более десяти лет: с конца 20-х до начала 40-х годов. Среди тех, кто у него учился, — а часть учеников перешла к нему от Шёнберга после отъезда последнего из Вены (в 1926 году) и от Берга, после его смерти (в 1935 году): Карл Ранкль и Ганс Зваровски, позднее активно проявившие себя как дирижеры, Эрвин Ратц и Вилли Рейх — как музыковеды, Петер Штадлен — как пианист, Карл Амадеус Хартманн и Ф. М. Гершкович (живет в СССР с 1940 года) — как композиторы.

<sup>1</sup> См.: Perspectives, p. XXVII.

<sup>2</sup> См.: Pierre B u l e z. Relevés d'apprenti. Paris, 1966, pp. 375—376.

<sup>3</sup> Крафт приводит любопытный эпизод: Веберн был приглашен в 1936 году в Барселону продирижировать премьерой Скрипичного концерта Берга. «В продолжение двух репетиций — из трех отведенных — он успел удовлетворительно, по его мнению, подготовить только первые восемь тактов. Тогда разразился скандал, после чего оставшуюся репетицию провел менее разборчивый дирижер». (Из предисловия Крафта к записям Антологии сочинений Веберна, выпущенной фирмой «Колумбия».)



Как же занимался Веберн?

Опубликован любопытный документ: конспективные записи, сделанные Вилли Рейхом в период с сентября 1936 года по февраль 1938-го. Он проходил под руководством Веберна анализ форм. Далее предоставляем слово Рейху:

«Я приезжал тогда раз в неделю к нему на квартиру в Мариа-Энцерсдорф близ Мёдлинга<sup>1</sup> и на обратном пути в поезде по свежим следам записывал то, что особенно запечатлелось в моей памяти. Мы анализировали почти исключительно произведения классиков; лишь два раза он говорил более подробно и о своем собственном творчестве; при этом речь шла о его Симфонии ор. 21 и его Квартете ор. 22. О последнем он заговорил, когда мы разбирали фортепианную сонату Бетховена ор. 14 № 2. Попутно Веберн сказал, что вторая часть его Квартета по форме совершенно аналогична скерцо этой сонаты.

Из моих записей — они заполняют целый блокнот — я привожу здесь лишь некоторые, представляющие общий интерес.

Первичная задача анализа — показать функции отдельных частей; тематическое начало имеет подчиненное значение.

В тональной музыке вариационные возможности связаны даже с простым изменением в расположении аккордов. Двенадцатитоновая техника разве противоречит этому?

Разработка (развитие) означает: увести в отдаленные пространства!

У Моцарта и Гайдна меньше «тематической точности», чем у Бетховена. Но у них уже подготовлено все, что происходит в сонатном *allegro*; так садовник делает лунку, в которую потом высаживает растение.

Лишь у Бетховена метод выражения музыкальных мыслей по горизонтали достигает полного развития. Затем наступает противоположное движение — прежде всего у Брамса. У него самостоятельно развертывающиеся побочные голоса определяют характер темы, у Шёнберга они служат установлению смысловых связей.

<sup>1</sup> Окрестность Вены. — М. Д.

Важное высказывание Шёнберга: «Сокращать всегда означает удлинять!»<sup>1</sup>.

Различие между «развертыванием» и «развитием» тем (Бах и Бетховен).

Принципиальная противоположность между «твердо» (fest) и «рыхло» (locker). Твердость основной мысли (в становлении темы!) другая, чем в заключительном разделе. Это уже наблюдается в сопоставлении разделов фуг Баха. Пример: шестиголосный ричеркар из «Музыкального приношения»<sup>2</sup>.

О форме рондо: историческое развитие показывает тенденцию к преодолению завершающей функции рондо<sup>3</sup>. Брамс и Брукнер вводят разнообразные (контрапунктические) элементы; у Малера в побочных эпизодах широко представлены новые мысли; отсюда использование формы рондо и в средних частях цикла.

В курсе анализа форм следовало бы проходить форму вариаций как можно раньше. Так считал и Шёнберг.

Изучение истории развития вариационной техники открывает прямой доступ к серийной технике. Опора на тему совершенно аналогична опоре на ряд. Но Шёнберг сказал однажды: «Ряд — это и больше, и меньше, чем тема вариаций». Больше, поскольку связь целого с рядом строже. Меньше, поскольку ряд дает меньше возможностей вариирования, нежели тема»<sup>4</sup>.

О том, как протекали занятия с Веберном, рассказывает другой его ученик — Ф. М. Гершкович: «Часто урок проходил так: ученик сидел около рояля, а Веберн говорил в течение двух часов, непрерывно расхаживая по комнате... Чувствовалось, что Веберн говорит, обращаясь к обоим — к ученику и к самому себе. Для него урок являлся чем-то вроде творческой тренировки. Веберн в

<sup>1</sup> Вероятно, здесь подразумеваются купюры при исполнении, которые, сокращая реальную длительность произведения, нередко вызывают у слушателей ощущение длиннот, о чем пишет Шёнберг 23 марта 1918 года А. Цемлинскому. См.: Arnold Schoenberg. *Ausgewählte Briefe*. Mainz, 1958, S. 52—54.— М. Д.

<sup>2</sup> Незадолго до того, в 1935 году, Веберн сделал переложение этого ричеркара для оркестра, стремясь выявить путем тембровой регистровки совершенство контрапунктической структуры Баха.— М. Д.

<sup>3</sup> Точнее сказать, отстраняющей от основного драматургического конфликта цикла.— М. Д.

<sup>4</sup> См.: *Der Weg*, S. 63—64.

присутствии ученика, игравшего роль катализатора, повторял свой урок — урок, полученный им у Шёнберга. Но то, что он повторял, относилось к сказанному десятилетиями ранее Шёнбергом так же, как ягоды к цветам. Что это было так, я мог констатировать, сравнивая слова Веберна с книгами и статьями Шёнберга. Впрочем, я говорю о плодах и цветах не в порядке качественного сравнения. Плод и цветок, из которого он вышел, совсем разные явления и в то же время — одно и то же по своей сущности.

Во время урока Веберн неоднократно упоминал имя своего учителя с тем, чтобы еще и еще раз осознать новую высоту, которую приобретала в его устах шёнберговская мысль, без того, чтобы изменять ей хоть в малейшей степени»<sup>1</sup>.

Верно и очень тонко замечено! Это имеет прямое отношение и к опубликованным стенограммам шестнадцати лекций Веберна, где столь явственно слышится, как главная тема, мысль Шёнберга, которая обрастает дополняющими ее побочными голосами и потому в устах преданнейшего ученика предстает в новом облике, в оригинальной транскрипции. И еще один важный штрих — из этих лекций мы узнаем, как преподавал Веберн, как из скрупулезных аналитических деталей конструировалась, по-своему убедительная, логика его суждений. Правда, сам Веберн не вычитал и не отредактировал текст стенограмм, которые сохранились лишь благодаря счастливой случайности<sup>2</sup>.

Дело обстояло так.

В начале 1932 года Веберн прочел в одном венском частном доме цикл из восьми лекций для небольшой аудитории (он был разработан и одобрен Шёнбергом). Через год аналогичный цикл был повторен. Аудитория, насколько можно судить, состояла преимущественно из любителей музыки. Среди них — адвокат Рудольф Плодерер (в сентябре 1933 года покончил с собой), близкий друг Берга и Веберна, сделавший стенографическую запись этих лекций. Плодерер был связан также с Вилли

<sup>1</sup> Из стенограммы лекции, прочитанной Ф. М. Гершковичем весной 1966 года в Ленинградском отделении Союза композиторов РСФСР.

<sup>2</sup> См.: Der Weg, S. 9—61.

Рейхом — инициатором создания в Вене полемиического музыкального журнала, носившего загадочное наименование «23». Делами журнала очень интересовался Альбан Берг: 23 — это его «роковое число» и вместе с тем тот параграф австрийского закона о прессе, согласно которому разрешался выпуск журнала. В его редакции принимали участие Эрнст Крженек и Плодерер. Предполагалось, что стенографические записи будут здесь опубликованы. Этому воспрепятствовали, однако, резкие выпады Веберна против нацистов; к тому же он был накрепко связан с рабочим певческим движением, находившимся в оппозиции к реакционному правительству Австрии.

Журнал «23» просуществовал недолго — пять лет; в сентябре 1937 года он был запрещен. Вилли Рейх бежал в Швейцарию. Лишь по окончании второй мировой войны он смог получить из Вены журнальный архив и обнаружил в нем пожелтевшие страницы записей Плодерера. Рейх опубликовал лекции Веберна в 1960 году, то есть спустя 27—28 лет после того, как они были прочитаны.

Итак, перед нами два цикла бесед. Они дополняют друг друга: лекции 1933 года шире задуманы, обстоятельнее тех, что были прочитаны в предшествующем году; зато более ранний цикл активнее обращен к современному творчеству и содержит некоторые сведения касательно собственных сочинений Веберна. И тут и там он выступает в двойном, взаимосвязанном ракурсе: как историк, обзревающий эволюцию музыки на протяжении нескольких столетий, и как теоретик, пытающийся обосновать историческую закономерность возникновения «метода композиции двенадцатью тонами», который вслед за Арнольдом Шёнбергом применяли в своем творчестве его ученики, в том числе Веберн.

Система доказательств, к которой он прибегает, сейчас не представляется оригинальной — ею пользовались сторонники додекафонии еще до того, как был опубликован текст веберновских лекций, — Рене Лейбовиц, Йозеф Руфер, Роман Влад и другие. Схема аргументаций в конечном итоге восходит к самому Шёнбергу (см. его сборник статей «Стиль и идея», изданный на английском языке в 1950 году). Поэтому полемика с этой схемой выходит за рамки данного очерка. Нас более

интересует Веберн не как адепт двенадцатитоновой композиции, а как глубокий и своеобразный мыслитель, великолепно слышавший, понимавший музыку различных эпох и сделавший немало содержательных наблюдений.

Среди многих укажу на соображения Веберна о принципах симметрии и повтора как основных формах «наглядности» (*Fasslichkeit*) в музыке<sup>1</sup>, о разделении на периоды, служащие той же цели, о функции сопровождения (дополнительных голосов) во взаимосвязи целого, о происхождении полифонии из принципа повтора, об обеспечении взаимосвязи сначала через контрапункт, а потом посредством тематической работы, о завоевании хроматики в связи со становлением оперы и развитием инструментальной музыки, отъединившейся от вокальной и т. д.

Повторяю: читателя веберновских лекций увлекают не догмы обоснования додекафонии — с этим мы не можем согласиться! — а сама личность лектора — большого музыканта, преклоняющегося перед достижениями музыки прошлых времен и, благодаря редкому своему дару говорить о сложном доступно и вместе с тем поэтично, заставляющего нас проникнуться ощущением их непреходящей эстетической ценности. Ведь это он, Веберн, восхищался первой частью шубертовской «Неоконченной», ее «поразительно свежей симфонической концепцией»<sup>2</sup>. Это он писал Бергу 23 ноября 1911 года после ознакомления с малеровской «Песней о земле»: «Я мог бы вечно играть эту музыку! Однако думаю: вправе ли мы это слушать, заслужили ли мы это? Надо добиться от себя максимально возможного, чтобы это заслужить!»<sup>3</sup>. А сколько россыпей таких суждений содержатся в лекциях и переписке Веберна!..<sup>4</sup>

В первой лекции 1933 года Веберн ссылается на только что вышедшую из печати статью Карла Крауса

<sup>1</sup> Кстати, на обоих этих принципах покоится музыка Веберна: симметрию можно обнаружить и в более крупных построениях, и в микроструктурах, в строении серии; повтор лежит в основе принципа канонического развития, столь излюбленного Веберном.

<sup>2</sup> См.: Th. Adorno. *Gustav Mahler*. Wien, 1960, S. 91.

<sup>3</sup> См.: Friedrich Wildgans. *Mahler und Anton von Webern*. — *Österreichische Musikzeitschrift*, 1960, № 6, S. 306.

<sup>4</sup> «В суждениях о композиции для него существовал только один критерий: он должен был чувствовать, что выраженное — истинно», — писал о Веберне Веллес. См.: *Perspectives*, p. 110.

«О языке». Ему очень близки мысли Крауса о том, что язык — а по Веберну и музыкальный язык — фактор не только художественный, но и моральный: это одно из проявлений духовной активности человека, его причастности к высокой гуманистической культуре. Правда, в проблемах, которые трактует, он исходит из идеалистических, метафизических предпосылок (и потому в своих лекциях ошибочно рассматривает историю музыки как имманентный, замкнутый в себе процесс), но все его высказывания изнутри озарены неугасимым нравственным горением: вопросы этики и эстетики для него неразрывны.

Бесспорно, при всей своей цельности личность Веберна противоречива. С одной стороны, это вдохновенный, живой, мыслящий музыкант, гётеанец, влюбленный в прорастание всего прекрасного в жизни и искусстве, с другой — трезвый рационалист, не лишенный догматизма, склонный к абстрактному мышлению. Возвращенный гуманизмом XIX века, убежденный демократ-просветитель, длительное время общавшийся с пролетарской аудиторией, он в своем творчестве избирает пути, недоступные массовому слушателю. Страстный поклонник Бетховена и Малера — художников разных, принадлежащих различным историческим эпохам, но активно вторгавшихся — каждый по-своему — в окружающую действительность, Веберн отворачивается от нее, от жизненных схваток, от жгучих социальных проблем.

И все же, несмотря на эти противоречия, духовный мир Веберна покоряет своей этической красотой. Художник-мыслитель, душевно-трепетный и скромный, преисполненный высокими нравственными побуждений, он беспредельно предан лучшему, идеальному в человеке. Таким он предстает и в музыкальных творениях, и в высказываниях — устных и письменных.

В своем последнем письме к Рейху, датированном 6 июля 1944 года, Веберн спрашивает: «Как вы будете справлять 13 сентября (день 70-летия Шёнберга. — М. Д.)? Передай, что он всегда — и днем и ночью — в моем сердце, что я тоскую невыразимо. Но передай также, что меня никогда не покидает надежда на счастливое будущее!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Der Weg, S. 73.

*О музыке Стравинского и  
его взглядах*

---

**Б**олее полувека Игорь Стравинский находится в центре внимания мировой музыкальной общественности. Споры о нем — некогда ожесточенные — не утихли и по сей день. Для одних он — гениально одаренный музыкант, с удивительной убежденностью и силой выразивший художественные устремления нашего века, для других — композитор, преимущественно занятый формальными исканиями сомнительной ценности. Но творчество Стравинского, столь действенно, что никто не может пройти мимо него равнодушно. К тому же оно необычайно многогранно: слушатель, которому покажутся далекими произведения какого-либо одного периода, может увлечься сочинениями, написанными в другой период. Да и в самом художническом облике композитора сочетаются черты, вызывающие к себе различное отношение. Он выступает то как варвар, наделенный стихийной мощью, то как эстет, стилизующий и модернизирующий искусство прошлых эпох, то как суровый аскет, не приемлющий какого бы то ни было «украшательства» в музыке. И за всеми этими обличиями неизменно чувствуется большая

личность, личность художника, следовавшего отнюдь не моде, как иногда утверждали (на деле же Стравинский сам создавал эту моду!), но закону, им самим над собой поставленному, если воспользоваться крылатым выражением Пушкина.

Напомню в этой связи слова, которыми в 1934 году Стравинский заключил свою автобиографическую книгу «Хроника моей жизни»: «Я не пожертвую тем, что люблю и к чему стремлюсь, чтобы удовлетворить требованиям людей, которые, в слепоте своей, даже не отдают себе отчета, что призывают меня идти вспять. Пусть же твердо знают — то, чего они хотят, для меня устарело, и, следуя за ними, я бы учинил насилие над самим собой... Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием»<sup>1</sup>.

На протяжении шестидесяти лет непрерывного творческого труда (зрелость наступает в 1908 году, последние работы датируются 1968 годом) Стравинский искал «истину сегодняшнего дня» и, служа ей, опробовал для себя истинность разных художественных систем. Он начал с усвоения русской классической традиции (Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков), обогатив ее влиянием импрессионизма (Дебюсси); всесторонне разработал свою оригинальную сложнотональную (полимодалную) систему; потом, на склоне лет, привнес в нее новые черты, освоив серийную технику. Вместе с изменчивостью манер письма избирались и различные художественные модели, освященные именами Чайковского и Бетховена, Гайдна и Вебера, Перголези и Моцарта, Баха и Люлли. Словно в единой призме, Стравинский преломил многие спектры современной музыки; он вобрал в себя воздействия музыкальной культуры прошлых времен — и хронологически близких нам, и отдаленных, добаховской поры. Такой поистине беспримерный универсализм резко выделяет Стравинского среди других композиторов современности. Но к какой бы «манере» ни склонялся, какую бы «модель» ни избирал, он неизменно оставался самим собой: в складе тематизма, факту-

<sup>1</sup> См. издание «Хроники» в русском переводе. Л., «Музгиз», 1963, стр. 249—250.



ры, в характере ритмической организации, инструментовки, в любом, даже мельчайшем штрихе или обороте, всегда узнается — это Стравинский! Другое дело, насколько он сумел в своей музыке отобразить ведущие идеи грозного, бурного и величавого XX столетия.

Стравинский, по собственным словам, стремился жить *con tempo* — «вместе со временем». Он остро ощущал биение его пульса и потому так будоражил умы многих поколений музыкантов, но при этом хотел возвыситься над злободневными свершениями времени, стать в стороне от ожесточенных жизненных схваток. Конечно, как крупный художник Стравинский не мог не откликнуться по-своему на масштабные общественные события — реже прямо (в «Истории солдата», в Симфонии в трех движениях), чаще опосредованно (в «Весне священной»). Все же его творческое воображение более волновало культурное достояние века, траектория духовной жизни, нежели социально-политическая борьба, определявшая ее. Тем не менее нельзя не отдать должное труду выдающегося художника, который десятилетиями, подобно ювелиру, гранил свое мастерство во имя Музыки (с большой буквы!). В истовой преданности ей Стравинский проявил огромную творческую энергию и принципиальную убежденность.

Отмеченная двойственность отношения Стравинского к реальной действительности обусловила неравноценность его богатого музыкального наследия, — неравноценность, касающуюся и отдельных сочинений и основных периодов его композиторской биографии. Трехступенной ракетой взвилась артистическая карьера Стравинского (разумеются три первых его балета). Далее, в конце 10-х и в 20-е годы, как зарницы молний, ослепили современников зигзаги смелых, неожиданных стилистических поворотов. Примерно с середины 30-х годов наступило успокоение, *ritardando*. Затем опять накапливается взрывчатая сила, и в 50-е годы возникает новый внезапный перелом. На ранних этапах взлет творчества Стравинского производил впечатление стремительного разворота туго заведенной пружины, последующие же витки спирали воспринимались как отрицание предшествующих; подъемы теперь нередко чередовались со спадами. Но когда виток распрямлялся, прояснялась внутренняя логика сложной эволюции Стравинского. Его

творческая биография складывается из трех больших периодов, в каждом из которых по-своему сплавляются различные элементы, различные устремления. Присмотримся к ним внимательнее.

## 1

Игорь Федорович Стравинский родился 17 июня 1882 года близ Петербурга, где провел детство и юность. Он рос в артистической среде: его отец — известный оперный певец, солист Мариинского театра, в доме которого бывали Достоевский и Римский-Корсаков, Стасов и Чайковский. Но музыкальным способностям Игоря отец не доверял: он определил его на юридический факультет Петербургского университета. Лишь в возрасте 20 лет композитор смог отдаться систематическим занятиям музыкой. Его руководителем согласился быть Н. А. Римский-Корсаков, в продолжение ближайших трех лет дававший ему у себя на дому консультации по композиции. Нисколько не отвергая ценность таких консультаций, все же следует признать, что Стравинский в силу своей поразительной избирательной способности как личность формировался самостоятельно. Будучи автодидактом, наделенным редкой пытливостью и глубиной интеллекта, он всю свою долгую жизнь жадно постигал и творчески преломлял неисчерпаемые эстетические ценности многовековой музыкальной культуры. Для разносторонности исканий Стравинского характерно и то, что он всегда охотно шел навстречу извне поступавшим заказам — его страсть к «изобретению» стимулировалась «сопротивлением материала». Ярый противник анархии и произвола в искусстве, всем своим творчеством утверждавший «художественный порядок», он полагал, что лучше всего сочиняется, когда фантазия ограничена, дисциплинирована внешними, добровольно принятыми условиями. Так или иначе, изобилие «манер», множественность приемов «моделирования» художественной реальности — типическая черта Стравинского. Однако внутри этой множественности неизменно действуют, по-разному проявляясь, ведущие тенденции данного периода.

Оставим в стороне годы ученичества, робкие попытки нащупать свой путь в искусстве (симфония Ми-бемоль мажор, «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» для

оркестра, равно как и другие сочинения, созданные до 1908 года — года смерти Римского-Корсакова). Гигантским порывом было движение Стравинского от «Жар-птицы» (1909—1910) к «Петрушке» (1910—1911) и «Весне священной» (1910—1913). Таковы три знаменитых его балета, открывших новый этап в развитии русской музыки, причем все они отмечены индивидуальным своеобразием художественных решений.

Примерно пятнадцать лет охватывает его первый период зрелости, ознаменованный безраздельным увлечением русской тематикой. Следуя далее по стопам своего учителя, обогащая его опыт достижениями музыкального импрессионизма, Стравинский углубляется в прошлое, поднимает целинные пласты русской народной архаики и вместе с тем, вслед за Глинкой и Чайковским, стремится по-новому претворить современную бытовую песенно-танцевальную стихию. Значительный по художественным результатам, яркий период замыкается оперой «Мавра» (1921—1922) и хореографической кантатой «Свадебка» (1914—1923).

На этом этапе уже полно проявилась свойственная Стравинскому широта творческих интересов. Каждое его новое произведение непохоже на предыдущее, в каждом, отважно устремляясь «к новым берегам», композитор открывает неизведанное. Он переживает могучий прилив творческих сил, обуреваем многими замыслами, и, подчас не закончив одно сочинение, переключается на другое.

В «Жар-птице» воскрешены образы злого, темного Кашеева царства (с огромной силой и выразительностью эти образы воплощены в «Поганом плясе!»); им противостоят целомудренные хороводные танцы зачарованных пленниц и свет, излучаемый волшебницей-птицей. Музыка балета еще напоминает Римского-Корсакова, но уже слышится в ней новое: пряная изощренность звучания и буйная «скифская» мощь.

«Скифство», отразившее предчувствие грядущего обновления, мировых катаклизмов, выпустивших на волю стихийные силы, главенствует в «Весне священной»; замысел, родившийся еще во время работы над «Жар-птицей», был осуществлен позже. Его отодвинула внезапно возникшая мысль о Петрушке — балаганном шуте, чью нервную чувствительность больно ранят окружающие пошлость и жестокость. Прежде всего всплыл музыкаль-

ный образ: жалобные вопли, судорожная «жестикуляция» рояля, которым отвечают неумолимые фанфары оркестра. Затем прояснилось и сценическое истолкование музыки. Вокруг центрального образа забурлила живописная толпа масленичного гуляния. Неожиданно Стравинский прикоснулся к новой сфере ритмов и интонаций — в его музыку влилась городская песенность.

...Разгул масленицы и жестокие картины языческой Руси — сколь контрастны воплощенные рядом, почти одновременно, замыслы этих произведений<sup>1</sup>. И как это характерно для Стравинского, которого в искусстве и в собственном творчестве всегда будет волновать многое и разное, близкое и далекое! Но сейчас его особенно сильно влечет исконно русское, первозданное, и, едва закончив «Весну», он начинает собирать народные тексты для ее вокального аналога — «Свадебки».

Если в «Весне» ожили древние языческие обряды, связанные с Великой жертвой Природе, то здесь обрядовость, перемешавшая языческие верования с христианскими, освящает извечную тайну продолжения рода человеческого.

«Свадебка» чаще звучит на концертной эстраде, чем на сцене, хотя автор мыслил свою кантату в сопровождении хореографических сцен. Его интересы менее всего были этнографическими. По собственным словам, он стремился воссоздать «ритуальное внеличное действо». Невеста в «Свадебке», как и Избранница в «Весне», лишена индивидуальности и лица. Не субъективные переживания, не личное, психологически окрашенное отношение к происходящему, а суть, символический смысл, назначение обряда — то, что так прочно утвердилось в сознании многих поколений, в чем обобщенно запечатлелось народное миропонимание, — вот на что направлено внимание Стравинского.

Так будет и впоследствии. В античных мифах об Аполлоне и Орфее, в трагедии Эдипа и библейских сказаниях, как и в произведениях на русскую тематику, он стремится передать сущностное, надличное, веками отстоявшееся, но всегда как живое и непреходящее, и передает это языком современного искусства, чуждым

<sup>1</sup> Параллельно велась работа над оперой «Соловей» по Андерсену (1908—1914), в которой еще много «дебюссизмов».

археологической документальности (обычно мнимой) и мертвенности.

Таков и терпкий язык «Свадебки». Ее вокальный рисунок прихотливо сплетен из архаических попевок, в сложных мотивных узорах обнажается ритм — организатор целого; переменчивость акцентов придает неповторимую свободу и подвижность вокальным партиям, которые поддерживаются ансамблем из четырех роялей и ударных. Этот ансамбль, указывал композитор, «совершенно однороден, совершенно безличен и совершенно механичен». Тем ярче выступает живое дыхание человеческих голосов.

«Весна священная» и «Свадебка» — центральные произведения так называемого «русского периода». С ними связаны некоторые другие сочинения, близкие по времени написания: скоморошье действо «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1914—1917), вокальные «Прибаутки», хоровые «Подблюдные» (1914—1917) и «История солдата» — «читаемая, играемая и танцуемая», как указано в подзаголовке этой любопытнейшей партитуры (1917—1918)<sup>1</sup>. Кое-что, казалось бы, сближает ее музыку с архаикой «Весны» и «Свадебки». Но ощутимее связь с тенденцией, которая в освоении русских бытовых ритмоинтонаций вела от «Петрушки» к «Мавре», а сейчас обогащена музыкой современного западноевропейского города. Сюда же могут быть отнесены две серии легких пьес для фортепиано в 3 и 4 руки (восемь пьес, 1915—1917), затем переработанных в оркестровые сюиты. Урбанистический гротеск еще сильнее проявил себя в написанных вскоре Регтайме для 11 инструментов и фортепианной пьесе «Piano-rag-music».

Да, многое сплелось в музыке «Истории солдата» — виртуозно варьируемые русские народные мотивы скоморошьяго склада, отзвуки бытовых напевов, предвестия джаза (танго, регтайм), помпезные военные марши и протестантский хорал. И все это скреплено рукой большого художника, сумевшего концентрированно, сжато и притом крайне скупыми средствами (играет всего семь инструментов!) передать в оболочке иронически подан-

<sup>1</sup> Сюжет заимствован из книг русских сказок А. Афанасьева.

ной сказки свои размышления о современной действительности.

В «Истории солдата», как в своеобразном фокусе, сосредоточились достижения композитора предшествующих лет и те зерна, которые проросли в его сочинения последующих десятилетий. Это — универсализм художественного мышления, лаконичность выражения, приведшая к отказу от больших исполнительских (в частности, оркестровых) составов и к тщательному подбору их в почти каждом новом сочинении.

В творчестве Стравинского наметился перелом. Интерес к русской тематике еще некоторое время сохраняется (в комической опере «Мавра» по мотивам пушкинского «Домика в Коломне»), но начинает перевешивать тяга к воплощению «универсального». Новые черты проступили в Симфониях духовых памяти Клода Дебюсси (1920), Октете и еще отчетливее — в фортепианном Концерте (1924), где также доминирует жесткое звучание духовых инструментов. Но еще ранее было написано сочинение, решительно обозначившее новую тенденцию: балет с пением «Пульчинелла» (1919), где свободно «переинтонированы» отрывки из произведений Перголези<sup>1</sup>.

Так на рубеже своего сорокалетия Стравинский входит во второй творческий период, известный под названием «неоклассицистского». К тому времени поколебались связи композитора с родиной — он остался на чужбине. Жизнь заставила искать новые контакты с окружающей средой. Когда в 1914 году разразилась война, Стравинский обосновался в Швейцарии. Это были тяжелые для него годы и в материальном, и в моральном отношении. Тем не менее вскоре он вновь сумел привлечь к себе общественное внимание и, когда в 1920 году Стравинский вернулся во Францию, в Париж, это был признанный, увенчанный славой мэтр, к уверенному голосу которого жадно прислушивалась молодежь и, в первую очередь, композиторы «Шестерки».

Русская «манера», проступавшая в двух взаимосвязанных тенденциях — «архаической» и «современно-бы-

<sup>1</sup> Проблески новой тенденции можно обнаружить и раньше — в Трех пьесах для струнного квартета (1914), которым композитор придает особое значение в своей творческой эволюции.

товой», гротесковой — уступает место другим «манерам».

Стравинский погружается в прошлое европейской культуры, в музыку классической и доклассической эпох, находя там «модели» для своих сочинений. По этим «моделям» он создает произведения абсолютно современные по духу и стилю (вот в чем несовершенство определения «неоклассицизма!»), в поисках и выборе «моделей» проявляет неутолимую пытливость и любовь к Музыке, и при всех переменах склонностей, при всех стилевых изменениях не изменяет себе и своему эстетическому идеалу.

«Неоклассицистский» период затянулся, охватив более трех десятилетий — до начала 50-х годов: он завершается оперой «Похождения повесы» (1948—1951). Естественно поэтому, что наряду с произведениями значительного художественного масштаба в этот период появились и более слабые, словно бледные копии знаменитых оригиналов. Вызывалось это и другими причинами, о которых будет сказано ниже.

В многообразии неоклассицистских «манер» Стравинского можно отметить некоторые определяющие линии. Импульсами от романтической музыки рождены балет «Поцелуй феи» по сказке Андерсена (1928), где в блистательном оркестровом наряде воскрешены мелодии Чайковского, и Каприччио для фортепиано с оркестром — «в духе Вебера» (1929). Гайдн послужил образцом в Симфонии in C (1938—1940), Бетховен — в Симфонии в трех движениях, Моцарт (особенно, по словам композитора, моцартовская опера «Так поступают все») — для «Похождений повесы» на сюжет гравюр английского художника XVIII века Хогарта. Есть и произведения, отмеченные влияниями старофранцузской музыки: «Серенада» для фортепиано (1925), балет «Аполлон Мусагет» (1927—1928) — «в духе Люлли» и мелодрама «Персефона» (1933—1934).

Среди «моделей» Стравинского шире всего представлена так называемая «барочная классика» в лице Баха и Генделя. Это уже упоминавшийся Концерт для фортепиано с духовым оркестром, опера-оратория «Царь Эдип» (1926—1927), Симфония псалмов (1929—1930), Скрипичный концерт (1931), Концерт для камерного

оркестра, названный «Дамбартон Оукс» (1937—1938) <sup>1</sup>, и многие другие.

Среди этой массы произведений хочется выделить наиболее самобытные. Начнем с последнего из упомянутых: «Дамбартон Оукс» — своего рода «седьмой» Бранденбургский концерт (вслед за шестью Бранденбургскими концертами Баха) — покоряет удивительной чистотой и классической завершенностью музыкального стиля. Иного склада Симфония псалмов для смешанного хора и оркестра на тексты, заимствованные из библейских псалмов; в ней (особенно в третьей, финальной части) больше напряженно взрывчатых, динамических моментов. Еще более насыщена ими Симфония 1945 года («в трех движениях»), в образном строе которой оригинально преломились впечатления от событий второй мировой войны. И, наконец, величаво возвышенным строем чувств проникнута музыка «Царя Эдипа», дающая, по замечанию композитора, «изображение личности как жертвы обстоятельств», неотвратимого перекрещивания линий судьбы...

Хотя произведения Стравинского весьма различны по «манерам», в них постоянно проступают устойчивые черты его творческого облика. Впервые их отметил сын композитора Федор (художник) в книжке «Откровение Игоря Стравинского», посвященной краткой обрисовке личности и творчества отца <sup>2</sup>. Это аполлонийские и вакхические (дионисийские) черты, которые то совмещаются, то раздельно проступают в произведениях Стравинского; с такой характеристикой позже согласился и он сам. Аполлонийская струя, которая выражается в стремлении к классической завершенности, упорядоченности, уравновешенности, отчетливей проступает в «Музагете», «Дамбартон Оукс», Симфонии in C; в облегченном, если можно так сказать, повторном варианте — в Концерте in D, Сонате для двух фортепиано. Дионисийская струя, более взрывчатая, напряженная, стихийная, в конечном итоге исходящая от «Весны священной», полнее отразилась в Симфонии псалмов и Симфонии

<sup>1</sup> Название имени друга композитора Р. Блисса, где было закончено это произведение.

<sup>2</sup> На французском языке издана в Лозанне в 1948 году, переведена на немецкий в 1951-м.



1945 года, где, кстати сказать, слышатся и прямые отзвуки-переключки с «Весной священной» (в разработке первой части и в финале).

Возможно, с известными оговорками, и хронологическое разделение внутри столь большого «неоклассического» периода. Очевидно, грань пролегает где-то в середине 30-х годов. Многие убеждает в этом. В первую очередь — ослабление интенсивности творческих исканий, известная ретардация в прежде столь стремительной эволюции Стравинского, которая ныне как бы тормозится неведомой силой. Действительно, та внезапность стилистической смены, которая поражала современников в 20-е годы, более не ощущается. Несмотря на отдельные выдающиеся произведения, во второй половине 30-х и в 40-х годах наблюдаются повторы аналогичных конструкций, порой в менее динамичной редакции. Нельзя обойти молчанием и некоторые обстоятельства личной биографии, которые обычно не оставляли заметного следа в творчестве Стравинского из-за присущей ему целеустремленности, но теперь оказались настолько существенными, что без их учета многое в его композиторской эволюции остается загадочным.

Французское подданство Стравинский принял 10 июня 1934 года. Вероятно, он сделал это, чтобы, по настоянию друзей, баллотироваться в академики. Но в следующем, 1935 году Институт Франции отверг его, предпочтя видеть в своих рядах композитора Флорана Шмитта. Удар по самолюбию избалованного успехом Стравинского, естественно, был сильным. Судьба, однако, готовила ему еще более жестокий удар: в конце 1938 и в 1939 году умерли жена, дочь и мать Стравинского, он сам тяжело болел. К тому же, сгустились тучи на политическом горизонте: ему отныне закрыт доступ в нацистскую Германию. (До того он предпочитал не концертировать в фашистской Италии.) Стравинский обращает свои взоры к США (первое концертное турне в Новый свет совершил в 1925 году), куда он окончательно переезжает в 1939 году<sup>1</sup>. Пришлось, как в годы швейцарского отшельничества, вновь завоевывать положение. Но взамен прежних творческих стимулов — приспособляться к эклектичным вкусам американских слушателей: именно

<sup>1</sup> Но становится гражданином США лишь 29 декабря 1945 года.

тогда появляются такие случайные сочинения, как «Концертные танцы», «Цирковая полька», «Норвежские впечатления», «Скерцо à la gusse», «Эбони (черный)-концерт». Это и порождает кризисные черты в творчестве Стравинского. Последний высокий взлет его неоклассицизма — балет «Орфей» (1947, с дионисийским танцем фурий!) и опера «Похождения повесы» — по идейному замыслу своего рода расширенный вариант «Истории солдата», но решенный в ином стилистическом ключе и на ином историческом материале.

Одновременно зреют новые тенденции, подготавливающие переход к третьему, последнему периоду. Чтобы понять их возникновение, надо хотя бы бегло оглянуться на пройденный путь.

С первых же его, ставших популярными, произведений (например, «Фейерверк», 1908, не говоря уже о «Жар-птице» или «Петрушке»), музыка Стравинского привлекала своей праздничностью, жизнедеятельным строем, обилием и сочностью красок. К 20-м годам, однако, язык композитора стал более суровым, скупым, даже жестким (Симфонии памяти Дебюсси, Концертино для струнного квартета, 1920, фортепианный Концерт). Но и в них сохранялся праздничный тонус звучания, чутко подмеченный Б. В. Асафьевым (Игорем Глебовым) в его замечательной «Книге о Стравинском». Биение живого пульса в его музыке поддерживала интенсивность ритмической организации. Иногда сказывалась и склонность к созданию «длинной», протяженной мелодии, подчас романтически окрашенной: в «Царе Эдипе» (ария Иокасты), «Аполлоне Мусагете» («Рождение Аполлона» и Апофеоз), «Поцелуе феи» (не только из-за использования тем Чайковского, но и вследствие подражания его стилю), в Каприччио для фортепиано с оркестром, «Персефоне». Но проступали и черты аскетизма (Симфония псалмов, «Дамбартон Оукс», отчасти «Орфей»). Особенно они усилились в конце 40-х годов, в преддверии последнего поворота в творческой эволюции Стравинского. Знаменательно в этом отношении завершение в 1948 году Мессы для смешанного хора и двойного духового квинтета<sup>1</sup>. Длительная работа над «По-

<sup>1</sup> Предвосхищение некоторых черт Мессы — в фуге второй части Симфонии псалмов. Для намечавшихся стилевых изменений харак-

хождениями повесы» временно отсрочила проявление новых стилевых черт. Первое послевоенное посещение Стравинским Европы в 1951 году словно подытожило его затянувшийся «неоклассицистский» период. В следующем году, вторично посетив Европу, он начинает осваивать додекафонную технику (в заключительной Жиге Септета)<sup>1</sup>. Семидесятилетний композитор решительно меняет творческую ориентацию, обратившись к шёнберговскому методу 12-тоновой композиции.

Но столь ли уж крутым и внезапным был этот поворот, как то обычно изображается в статьях и молодых «авангардистов», вначале приветствовавших его, и ярых противников додекафонии? Мне думается, Стравинский и тут не изменил себе: с некоторым опозданием, быть может, он ощутил, что его стиль «академизируется» и, обратившись к тому, что нащупывал в своих «жестких» произведениях рубежа 10—20-х годов, взрастил собственные давние находки на строгой структурной основе<sup>2</sup>. В ее трактовке он, однако, оставался самим собой — потому-то авангардисты и отказались в конце концов признать его «своим»! Этот поворот совпал к тому же со все возраставшим у него увлечением музыкой добавочных времен — от итальянца Джезуальдо ди Венозы до англичанина Таллиса вглубь веков, до Гильома де Машо (универсальный охват мировой музыкальной культуры остается главной чертой Стравинского!), музыкой, в которой так совершенно разработана интервально-контрапунктическая техника, легшая в основу додекафонии.

Стравинский все же ограничил себя. Это сказывается на заметном сужении тематики его произведений, связанных теперь, за редкими исключениями, с библейскими сюжетами. Отсюда и их суровый колорит, и преобла-

терна также небольшая кантата «Вавилон» для чтеца, смешанного хора и оркестра (1944). Первоначальный замысел Мессы датируется тем же годом.

<sup>1</sup> Додекафонная техника последовательнее применена в Трех песнях из Уильяма Шекспира (1953) и еще более строго в Траурной музыке памяти поэта Дилана Томаса (1954).

<sup>2</sup> Биографы указывают, что решающим моментом в обращении Стравинского к додекафонии явилось дважды прослушанное им концертное исполнение Квартета с саксофоном опус 22 Веберна в январе — феврале 1952 года.

дание сочинений с текстом (даже с чтением!) над чисто инструментальными. Возможно, эти перемены вызвали также преобладание графичности рисунка над былой красочностью письма. Сказывается и преклонный возраст композитора: вспомним хотя бы «позднего» Бетховена с так же характерной для него графичностью стиля или поздний период творчества Брамса, отмеченный аналогичным сужением тематики.

Здесь не место подробно говорить о своеобразии индивидуальной трактовки додекафонии Стравинским. Достаточно ограничиться некоторыми его замечаниями: «Интервалы в моих сериях тяготеют к тональности; я мыслю вертикально (то есть аккордово.— М. Д.), и это, в известной мере, означает, что я сочиняю тонально». Он далее добавляет: «Школа Шёнберга, или как ее теперь называют, додекафонная школа... одержима искусственной потребностью отрицания любого проявления «тональности», построенной на трезвучии, однако, достигнуть этого очень трудно...» И наконец уточняет: «Все мои серийные вещи написаны в моей тональной системе». Из одних этих слов ясно, сколь своеобразно подходит к данному вопросу Стравинский<sup>1</sup>.

Не поступаясь своей индивидуальностью, хотя и ограничив тематику, он в поздний период творчества по-прежнему создает самобытные произведения: празднично светлый балет «Агон» (1954—1957), сочинение которого композитор приурочил к своему 75-летию, многогранное по «манерам» «Священное песнопение» (*Cantium sacrum*, 1955, крайние части пятичастного цикла битональны), кантату «Трени» на библейские тексты плача Иеремии (1958), оперу-балет «Потоп» (1962) в духе средневековой мистерии, изобилующей красочно-иллюстративными моментами, замечательные по силе и ясности выражения «Заупокойные песнопения» (1966), и т. д.

Следовательно, художественные поиски Стравинского и в этот период интенсивно продолжались, но пока еще трудно сказать, чем именно эти новые искания могут

<sup>1</sup> И поэтому, когда Стравинский выступает апологетом додекафонии и предрекает, будто «новая музыка будет серийной», он вступает в противоречие с собственной композиторской практикой, ибо догматическая додекафонная техника принципиально отвергает тональность.

обогащать наше представление о его творчестве в целом. Однако уже сейчас, на мой взгляд, проясняется один существенно важный момент.

Выше были разграничены три периода в творческой эволюции Стравинского<sup>1</sup>. Но становление и развитие личности художника — органичный процесс, он не укладывается в жесткие хронологические рамки. Тем более это относится к Стравинскому, в музыке которого, как я попытался показать, много скрещивающихся, пересекающихся образно-тематических, равно как и стилистических линий. Сам композитор отметил две кризисные вехи: первая связана с теми годами, когда у него нарушились контакты с Родиной, вторая — с необходимостью приспособиться к условиям существования в США<sup>2</sup>. Однако это более факты личной биографии, нежели творческой, ибо дисциплина композиторского мышления Стравинского такова, что даже в эти кризисные годы он продолжал работать в ранее избранном направлении: признаки второго («неоклассического») периода сформировались в недрах первого («русского»), а поворот к третьему наметился в некоторых сочинениях конца 40-х годов. Вместе с тем сквозь все периоды проходит одна доминанта, которая проступает то в очевидном, своем более явном виде, то в скрытом, условно говоря, — в подпочвенном слое. Это — «русскость» музыки Стравинского.

Стравинский и Россия — еще недостаточно изученная тема. Я имею в виду не так называемый «русский период» его творчества и даже не его позже написанные произведения («Поцелуй феи», Скерцо à la russe), в которых нашла отражение русская тематика. Я имею в виду другое — в знаменательные дни встречи с Родиной в 1962 году, Стравинский сказал: «У человека одно место рождения, одна родина... и место рождения является главным фактором в его жизни»<sup>3</sup>. К этим словам ком-

<sup>1</sup> По временной продолжительности их примерное соотношение: 15 + 30 + 15 лет.

<sup>2</sup> Это признание опубликовано в пятой книге «Диалогов». Стравинский особо подчеркивает значение первого кризиса, который так определяет: «Утрата России и ее языка, как словесного, так и музыкального».

<sup>3</sup> Высказывание приведено в «Дневнике» Р. Крафта, образующем вторую часть четвертой книги «Диалогов».

позитора, дважды формально сменившего подданство, следует прислушаться. Следует также напомнить, что он неоднократно подчеркивал: «...даже сейчас, через полстолетия после того, как я покинул мир, говорящий по-русски, я все еще думаю по-русски и говорю на других языках, переводя с него». Но не только речь — склад его ума, характер мышления русские. Стравинский никогда не отрицал своей принадлежности к России, преемственных связей с ее художественной культурой не порывал. И разве могло все это не сказаться на его музыке — не только раннего, но и позднейших творческих периодов?

Это большой и сложный вопрос. Поэтому лишь выборочно сошлюсь на некоторые примеры: Симфония in C (написана в канун второго кризиса в биографии композитора) выдает несомненно следы тоски по родине, что, в частности, сказывается на перекличке тематизма первой части с Первой симфонией Чайковского (близость к «русскому духу» признавал и сам Стравинский). В следующей Симфонии — «в трех движениях» — слышны отзвуки музыки «Весны священной», а в 1965 году он написал Канон на тему русской народной песни для оркестра. Сильны на некоторых его произведениях отпечатки «ранних воспоминаний о церковной музыке, в Киеве и Полтаве». И не только в Мессе, но и в «византийском» складе «Царя Эдипа» (в хорах которого заметно также влияние Мусоргского), или второй части *Capitulum sacrum*, а также в Симфонии псалмов, где, по словам Стравинского, он исходил из музыки православного, а никак не католического богослужения, причем заключительная фраза «*Laudate Dominum*» при сочинении им интонировалась с русскими словами «Господи, помилуй»; и в «Персефоне», задуманной специально во французском стиле, есть страницы, — говорит он, — напоминающие русскую пасхальную службу. Наконец, даже в итальянской «Пульчинелле» встречаем «русицизмы»: так, ария *d-moll* тенора является, по сути дела, русским танцем, а ария сопрано ближе к Чайковскому, нежели к Перголези.

Здесь наудачу названы примеры, сознательно взятые из произведений разных лет. При более последовательном, целостном анализе музыкального наследия Стравинского несомненно удастся рельефнее определить сфе-

ру проявления русского начала в его творчестве, а также меру его значения. Сейчас же хочу отметить, что на протяжении долгой своей жизни он неоднократно испытывал острые приступы ностальгии, особенно сильно — после посещения СССР, о чем сам откровенно поведал<sup>1</sup>. И не этой ли, возможно не до конца осознанной тоской по Родине объясняются те нотки резиньяции, которые все сильнее слышатся в ряде интервью Стравинского 60-х годов?<sup>2</sup> И не потому ли звучит в них такая горечь, что на своем извилистом жизненном пути он не сумел последовать замечательным словам Дебюсси, обращенным к нему в письме от 24 октября 1915 года? Это напутствие гласит: «Будьте со всей мощью Вашего гения великим Русским художником. Так чудесно быть одним из сынов своей родины, быть связанным со своей землей, как связан с ней самый бедный крестьянин...»

## 2

Важным подспорьем в изучении творчества художника служат его высказывания — о себе, о своих эстетических взглядах, о предшественниках и современниках. Однако нельзя ставить знак равенства между этими высказываниями и художественным наследием мастера: его субъективное толкование собственных сочинений может расходиться с их объективной сущностью. Это в особенности приложимо к Стравинскому. На протяжении многих десятилетий его художественные симпатии и антипатии были прихотливыми и переменчивыми. А в зените славы он подчас щеголял резкой неожиданностью суждений и сравнений. В этом смысле к нему можно отнести меткое наблюдение, высказанное писателем Сомерсетом Моэмом: «Знаменитости вырабатывают особую технику общения с простыми смертными. Они показывают миру маску, нередко убедительную, но старательно скрывают свое настоящее лицо. Они играют роль, которую от них ожидают, и постепенно выучиваются играть ее очень хорошо, но глупо было бы воображать, что актер играет самого себя»<sup>3</sup>. Думается, что в «Диалогах» Стравинский снимает маску, открывая свое

<sup>1</sup> См.: «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 132.

<sup>2</sup> Они будут далее приведены.

<sup>3</sup> В. Сомерсет Моэм. «Подводя итоги». М., 1957, стр. 16.

истинное лицо, хотя, если продолжить метафору, на лице этом еще остаются морщины — следы маски...

Сам Стравинский пишет: «В «Хронике» и в «Музыкальной поэтике» [...] гораздо меньше моего, нежели в «Диалогах»...» В другом месте он разъясняет, что «Хронику» записывал с его слов Вальтер Нувель, долголетний сотрудник Дягилева; «Поэтику» же помогали ему написать Петр (Пьер) Сувчинский и Алексис Ролан-Манюэль, ученик и биограф Равеля.

Несколько слов об этих книгах.

«Хроника моей жизни» — автобиографическая повесть, ход изложения которой обрывается 1934 годом — тем временем, когда Стравинский предполагал баллотироваться в академики Франции; отсюда, вероятно, ее осторожный, иногда подчеркнуто вежливый тон в отношении коллег-современников<sup>1</sup>.

«Музыкальная поэтика» представляет собой обработку лекций (числом шесть, с кратким эпилогом), прочитанных в Бостоне в Гарвардском университете в 1939—1940 годах<sup>2</sup>. Лекции эти полемически заострены, существенное в них сочетается с поверхностной бравадой парадоксами, есть в них и весьма недоброжелательные выпады против музыкальной культуры СССР (в главе V). Такая неровность содержания, очевидно, объясняется нелегким положением, в которое попал Стравинский в первый год своего пребывания в США (больше он не выступал с публичными лекциями!).

Иное дело «Диалоги»: здесь, по сравнению с предшествующими книгами, он говорит раскованно, свободно. Правда, не так просто отделить Крафта, ставшего alter ego — вторым «я» Стравинского, от самого Стравинского. Тем не менее, всюду, везде слышится его авторская речь, несмотря на направляющую руку Крафта<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Издана на французском языке в 1935 году.

<sup>2</sup> Издана одновременно на французском и английском языках в 1942 году; 2-е, дополненное издание — в 1952-м.

<sup>3</sup> Роберт Крафт (род. 1923 г.) — американский дирижер и музыкальный публицист, с 1948 года секретарь Стравинского. Начало публикаций их бесед положили «Ответы на 35 вопросов», опубликованные в 1957 году в ФРГ журналом «Melos». Шесть книг «Диалогов» выходили из печати под разными названиями соответственно в 1959, 1960, 1962, 1963, 1966 и 1969 годах. Все дальнейшие цитаты из этих сборников даются по изд.: И. Ф. Стравинский. Диалоги. Л., 1971.



И прежде всего там, где композитор непринужденно импровизирует на заданные вопросы или предается воспоминаниям.

«Диалоги» поражают универсальностью знаний Стравинского, широтой его интересов, рожденных и поддерживаемых настойчивым, не слабеющим с годами стремлением осознать, впитать духовные ценности, накопленные за многие века человеческой культурой. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства — все находится в поле зрения Стравинского. Проявляя редкую осведомленность, он во всем хочет разобратся как специалист, имеющий свой взгляд на затронутый вопрос, свое отношение к трактуемому предмету. Изумляет его память. Книги и люди, события и встречи, впечатления от произведений живописи, литературы, музыки, от непрерывных, десятилетиями не прекращавшихся гастрольных поездок по пяти континентам земного шара — все это с удивительной ясностью запечатлелось в сознании Стравинского.

В дни ленинградских встреч, осенью 1962 года, Стравинский однажды сказал: «Я самый старый композитор на земле — я обязан говорить правду». Конечно, на нашей планете нашлись бы еще его сверстники-музыканты, но никто из них не занял такого положения, не привлек к себе такого общественного внимания, как Стравинский. Поэтому его откровенное слово не может не вызвать глубокий интерес. И, естественно, особый интерес пробуждают у нас его суждения о русской культуре, музыке в частности.

Чем старше становился Стравинский, тем охотнее он возвращался мыслями к годам детства и юности, проведенным в России. Это не только обычное у стариков стремление как бы заново пережить свою молодость, дабы осознать, что ты сейчас и ты в прошлом — одно и то же лицо. Нет! Здесь скрыт более глубокий смысл: зов Родины, возможно подсознательный, заставлял Стравинского воскрешать в памяти и отчий дом, и деревенский простор Устилуга — имения своей первой жены Е. Г. Носенко (в бывшей Волынской губернии) <sup>1</sup>, и пе-

<sup>1</sup> Е. Г. Носенко — двоюродная сестра Стравинского, умершая в 1939 году; в 1940 году он женился на В. А. де Боссе, также русской по рождению, в прошлом актрисе, ныне художнице (ранее была же-

тербургские музыкальные впечатления. Недаром он восклицает: «Петербург занимает такую большую часть моей жизни, что я почти боюсь заглядывать в себя поглубже, иначе я обнаружу, сколь многое у меня связано с ним...»

Бережно и любовно он поминает своих учителей — прямых и косвенных, причем особо почтительно говорит о Римском-Корсакове, и неизменно подчеркивает свою привязанность к наиболее чтимым им русским классикам — к Глинке и Чайковскому. Стравинский тепло пишет и о Лядове, Витоле, с уважением о Танееве, Стасове. Он благоговееет перед Пушкиным<sup>1</sup>, его любимый писатель Достоевский, но — совершенно неожиданно он «восхищался и продолжает восхищаться Маяковским». И другое неожиданное признание: в дни юности «...из новых писателей я больше всего любил Горького и больше всего не любил Андреева».

Это лишь отдельные любопытные штрихи из многих высказываний Стравинского о русской художественной культуре. Внимательный читатель подметит и иное: вольно или невольно в словах Стравинского сквозит подчас недооценка исторической роли русской музыкальной классики, хотя высоко ценит Глинку (но именует его «русским Россини», а в «Музыкальной поэтике» — даже русско-итальянским композитором); сердечно отзывается о Чайковском (но, — говорит он, — «меня раздражала слишком частая тривиальность его музыки, и раздражался я в той же мере, в какой наслаждался свежестью его таланта и его изобретательностью в инструментовке»). Среди композиторов Могучей кучки он выделяет Мусоргского «с его гениальной интуицией», вспоминает, как в разговоре с Дебюсси они сошлись на том, что романсы Мусоргского — «это лучшая музыка из всей созданной «русской школой» (то есть Могучей кучкой)».

ной художника С. Судейкина). Стравинский еще в 1922 году посвятил ей Октет для духовых инструментов.

<sup>1</sup> В этой связи вспоминается, как на встрече с ленинградскими музыкантами Игорь Федорович обронил меткое замечание: «Ни одна страна в мире не знает такого непосредственного, интимного отношения к поэту, как Россия к Пушкину. Ведь даже для немцев Гёте — олимпиец». И как счастлив был Стравинский, когда ему преподнесли в дар слепок с посмертной пушкинской маски!..

И, несмотря на все свое преклонение перед личностью Римского-Корсакова, никак не может скрыть неприязни к его музыке. Поэтому не устает повторять, что «Фантастическое скерцо» происхождением более обязано Чайковскому, нежели Корсакову (хотя признает, что сказало воздействие «Полета шмеля»), что в «Жар-птице» влияние названных композиторов поделилось поровну, что в «Фавне и пастушке» ничего от Римского-Корсакова нет, а «Петрушка» — это своего рода критика в адрес «Могучей кучки», которую — что звучит кощунственно! — он обличает в «зачерствелом натурализме и любительщине».

В этих и аналогичных суждениях Стравинский исходит из того, что в русской классической музыке существовало якобы два полярных, взаимоисключающих течения: «западническое» (Глинка — Чайковский) и «славянофильское» (Могучая кучка); первое он приемлет, второе отвергает, о чем подробнее говорит в «Музыкальной поэтике». Самого себя Стравинский воспринимает в русле пушкинской традиции «русской европейскости», если воспользоваться выражением литературоведа Б. Бурсова<sup>1</sup>.

Не будем подробнее останавливаться на музыкально-исторической концепции Стравинского — ее произвольность и ложность очевидны. Очевидна и пристрастная субъективность ряда его оценок, характеристик. В своей прямолинейности он бывал и резок, нетерпим. Желая как-то оправдать несправедливость подобных выпадов (в частности, против Глазунова, Прокофьева), он однажды сказал: «По случаю своего 75-летия я, наконец, решился высказать свое мнение о некоторых людях, злословивших обо мне в течение полстолетия»<sup>2</sup>. К тому же присущая ему склонность к иронии привносит саркастическую интонацию в обрисовку даже тех людей, с которыми он некогда находился в дружеских отношениях. Справедливости ради все же следует отметить, что Стравинский часто иронизирует и по поводу собственной персоны, свидетельством чему, например, может служить

<sup>1</sup> См. Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Сов. писатель», 1967, стр. 12.

<sup>2</sup> Опубликовано в 1964 году; перепечатано в пятой книге «Диалогов».

приводимая ниже сравнительная таблица типичных свойств, присущих, в представлении Стравинского, ему самому и его антиподу Шёнбергу<sup>1</sup>.

### Шёнберг

1. Путь в будущее.
2. Дворцовый переворот.
3. Эволюция.
4. «Сегодня я открыл нечто, что утвердит превосходство немецкой музыки на следующие 100 лет». Шёнберг, июль 1921 года, об открытии им додекафонии.
5. Еж (Моисей).
6. «Музыка выражает все, что заложено в нас...»
7. «Балет не является музыкальной формой».
8. По существу полифоничен.
9. Фактически без повторов.
10. Педагог. Большое количество работ по теории музыки.
11. Никогда не сочинял за роялем.
12. Сочинял порывами, с быстротой молнии, в «пылу вдохновения». Отсюда много незаконченных вещей.
13. Современные сюжеты (музыка протеста): «Уцелевший из Варшавы».

### Стравинский

1. Использование прошлого.
2. Реставрация.
3. Адаптация.
4. Реакция против «немецкой музыки» или немецкого «романтизма». Никакого **«Sehnsucht»**<sup>2</sup>, **никакого «ausdrucksvoll»**<sup>3</sup>.
5. Лисица (эклектическая и богатая разновидность) (Аарон)<sup>4</sup>
6. «Музыка вообще бессильна выражать что-либо».
7. Основная продукция — балеты.
8. По существу гомофоничен.
9. Широкое применение повторов (*ostinato*) во всех произведениях до «Движений»<sup>5</sup>
10. Никогда не был педагогом. Никаких работ по теории музыки.
11. Сочиняет только за роялем.
12. Сочиняет ежедневно, регулярно, наподобие человека на службе. Нет почти ни кусочка незаконченного или неиспользованного материала.
13. Сюжеты из далекого прошлого: «Похождения по весы».

<sup>1</sup> Таблица дается с незначительными сокращениями: см. «Диалоги», стр. 109.

<sup>2</sup> томление (нем.)

<sup>3</sup> выразительно (нем.)

<sup>4</sup> Аарон, потворствующий поклонению Золотому тельцу, противопоставляется пророку Моисею, проповедующему божественное слово (см. оперу Шёнберга).

<sup>5</sup> «Движения» для фортепиано и оркестра — 1959 год.

- |  |  |
|--|--|
| <p>14. Широкое использование <i>rubato</i>.</p> <p>15. Объединяющий взгляд на прошлое.</p> <p>16. Хроматизм.</p> <p>17. <i>Espressivo</i>. Партитуры полны обозначений динамики.</p> <p>18. <i>Legati</i>.</p> <p>19. Предпочитает плотный, сложный восьмиголосный контрапункт.</p> <p>20. «Китайский философ говорит по-китайски, но что он говорит?»</p> | <p>14. Метрономическая точность, никакого <i>rubato</i>. Идеалом является механическая правильность.</p> <p>15. Разъединяющий, в высшей степени избирательный взгляд на прошлое.</p> <p>16. Диатоника.</p> <p>17. <i>Secco</i>. Партитуры содержат минимум обозначений динамики.</p> <p>18. <i>Staccati</i>.</p> <p>19. Предпочитает экономный двухголосный контрапункт.</p> <p>20. «То, что говорит китайский философ, не может быть отделено от того факта, что он говорит это по-китайски».</p> |
|--|--|

«Все это,— заключает Стравинский,— не более, как приятная игра в слова». Но все же за такой «игрой» скрыт более глубокий смысл. Он заключается в том, что Стравинский на склоне лет во многом не удовлетворен и своим временем, и собой. Разве не звучат горестной жалобой следующие размышления 80-летнего старца: «Я был рожден не вовремя. По темпераменту и склонностям мне надлежало, как Баху, хотя и иного масштаба, жить в неизвестности и регулярно творить для установленной службы... Но я выжил,— правда, не неиспорченным,— несмотря на торгашество издателей, музыкальные фестивали, грамофонные пластинки, рекламу — включая мою собственную,— дирижеров, критиков и все недоразумения концертных исполнений...»<sup>1</sup>.

Стоит ли после этого удивляться, что Стравинский не щадит и современников? Например, с симпатией говоря о Хиндемите и некоторых его произведениях, он одновременно замечает: «Но я также слышал его вещи, которые столь же сухи и непереваримы, как картон, и столь же малопитательны». Наотмашь бьет он Рихарда Штрауса: «Я бы хотел подвергнуть все оперы Штрауса любому наказанию, уготованному в чистилище для торжествую-

<sup>1</sup> В этой связи примечательно сердитое восклицание Стравинского — «Чтоб ей пусто было, моей славе!» — приведенное в интервью, опубликованном в журн. «Америка», январь 1967 года, № 123, стр. 47.

щей банальности. Их музыкальный материал, дешевый и бедный, не может заинтересовать музыканта наших дней». Или о Рахманинове: «Некоторые люди достигают своего рода бессмертия просто суммой черт характера, которыми они обладают. Бессмертная цельность Рахманинова заключалась в его мрачности: он был шести-с половиной-футовой мрачностью». Здесь, конечно, уже много от «игры в слова», от острословия, столь свойственного Стравинскому — светскому человеку и наложившего специфический (я бы сказал, внешне артистический) отпечаток на некоторые его музыкальные сочинения...<sup>1</sup>

И тем не менее Стравинский — превосходный мемуарист. Невольно проникаешься уважением к целенаправленной способности мастера отбирать, перерабатывать, ассимилировать разнороднейшие жизненные впечатления. А ведь где только Стравинский не побывал, и с каким огромным количеством людей — разного масштаба и профессий — он сталкивался! Это живописцы и деятели театра, поэты и философы, высокопоставленные государственные деятели (вплоть до Муссолини, который вызвал у Стравинского чувство омерзения) и скромные ученые. Охотно он рассказывает о художниках (вообще — зрительные впечатления и ассоциации у него очень стойки — об этом будет сказано дальше), особенно о тех, с кем работал в театре. Это — Головин, Бакст, Рерих, Бенуа, Шагал, это — его друг Пикассо, Модильяни. Далее — деятели балета: Дягилев (которого не щадит язвительный язык Стравинского, хотя он был с ним дружен и отдавал должное его исканиям в балете). Вацлав Нижинский, Бронислава Нижинская (очень ценимая Стравинским как балетмейстер), Фокин (его он не любит), Мясин, Баланчин (с которым тесно связан до последних лет). Поэты и писатели: Ромен Роллан, Поль Валери, Андре Жид и многие другие.

Естественно, обширнее всего список композиторов: от Сати, Дебюсси и Равеля до Хиндемита, Шёнберга и Ва-

<sup>1</sup> Кстати, острословием Стравинский отличался и в молодые годы: разочаровавшись в Глазунове, он как-то обронил замечание, что тот — «всего-навсего Карл Филипп Эммануил Римский-Корсаков», за что Глазунов, которому досужие люди сообщили этот каламбур, на долгие годы невзлюбил Стравинского. Но, вероятно, для взаимной антипатии имелись и более глубокие причины: слишком разными были их художественные склонности!

реза — всех не перечесть! Эти зарисовки — то более пространные, то краткие — и сами по себе любопытны, как свидетельство остронаблюдательного современника, и представляют бесспорный интерес для уяснения личных вкусов Стравинского. Не меньший интерес вызывают его суждения о композиторах прошлых времен. Здесь также встретим не мало неожиданного.

### 3

Стравинский в старости превозносил музыку далеких исторических эпох и с наслаждением изучал творения *Ars Nova* XIV века (Гильома де Машо), композиторов франко-фламандской школы, английских мастеров XVI века (Бёрда, Таллиса), итальянских мадригаллистов (Джезуальдо ди Веноза), Куперена, Шютца, Баха. Из венских классиков очень ценил симфонии и квартеты Гайдна, раннего «симфонического» и позднего «квартетного» Бетховена. Мечта Стравинского («боюсь никогда не осуществится», — признается он) — продирижировать первыми четырьмя и Восьмой симфонией Бетховена, а также его «Фиделио». Восьмая симфония, по его словам, — «чудо тематического произрастания и развития». И далее: «В восемьдесят лет я обрел новую радость в Бетховене, и Большая fuga кажется мне теперь — так было не всегда — совершенным чудом. Как правы были друзья Бетховена, убедившие его выделить ее из опуса 130, так как она должна стоять отдельно — это абсолютно современная музыкальная пьеса, которая останется современной навсегда».

Шуберт — любимейший автор Стравинского еще со студенческих времен, когда он особенно увлекался его песенными циклами. Позднее он восхвалял Четвертую симфонию (с-*mol*l, «Трагическую»): «В этой симфонии ощущение взаимосвязи отдаленных тональностей, мастерство Шуберта в гармонизации, его способность к разработке сравнимы только с аналогичными качествами Бетховена. Этот шедевр указывает на контрапунктические склонности композитора, так никогда и не развившиеся, но в то же время превосходит позднейших авторов по зрелости хроматического языка»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стравинский питал также пристрастие к хроматизмам в музыке Моцарта. «Хроматизм, — добавляет он, — для каждого современного композитора имеет особое значение».

«Шуман — композитор, к которому я питаю личную слабость, — говорил Стравинский, — но симфония не его сфера». У Мендельсона его привлекала элегантность стиля: «Об этом свидетельствует мое «Фантастическое скерцо», но Вебера я оценил только в 20-х годах, на спектакле «Фрейшюца» в Праге... После спектакля я ознакомился со всей музыкой Вебера и вслед за тем обнаружил, что его фортепианные сонаты, вероятно, распространили свои чары на мое «Каприччио», во всяком случае, на ритмический замысел этого произведения». Вообще, он питал пристрастие, — как это ни удивительно, — к композиторам-«мелодистам» (по его мнению, Берлиоз и Вагнер лишены этого дара). В «Музыкальной поэтике» (глава II) Стравинский парадоксально возвеличивал за мелодический дар Беллини и Гуно (в противовес Бетховену!). Позже он говорил об этом скромнее: «Что касается Гуно, то, признаюсь, я когда-то был сильно увлечен его даром мелодиста, но этим вовсе не хотел сказать, что сочувствовал его бесцветности...»<sup>1</sup>.

Однако, чем сильнее выражена сущность романтизма XIX века, тем больше противодействия вызывала она у Стравинского. Сторонник порядка, логически обоснованного плана композиции и рациональной обусловленности всех ее деталей, он особенно нетерпимо высказывался о Берлиозе и Вагнере, в которых видел воплощение романтических извращений и порожденного ими произвола в музыке<sup>2</sup>. Ему претило любое проявление романтической литературы. В борьбе с ней он некогда высказал суждение, будто выразительность «никогда не была свойством, присущим музыке»<sup>3</sup>. В «Диалогах» сожалел, что это замечание было «чересчур разрекламировано». Музыка говорит сама за себя — таков смысл его замечания: «оно отрицает, — поясняет он далее, — не музы-

<sup>1</sup> Кстати, еще одно любопытное замечание: «В холодной войне Чайковский — Римский-Корсаков «Кармен» более восхищались представители московской школы, нежели петербургской». Этим обстоятельством Стравинский пытается объяснить свое пристрастие к Гуно, которое восходит еще к началу XX века, когда он был верным учеником Корсакова.

<sup>2</sup> На встрече с ленинградскими музыкантами Стравинский сослался на слова Римского-Корсакова о том, что у Берлиоза «неуклюжие басы». «И это совершенно верно», — веско подтвердил Стравинский.

<sup>3</sup> См.: Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 99.



кальную выразительность, а ценность словесных заявлений о ней». По его мнению (на наш взгляд, слишком категорично высказанному), музыкальные образы нельзя перевести в ряд словесных определений и метафор<sup>1</sup>. Ибо, в отличие от романтиков, Стравинский не усматривает прямых параллелей между образной структурой музыки и литературы. «Во всяком случае, — замечает он, — музыкальная форма гораздо ближе к принципам математики, чем литературы, — возможно, не к самой математике, однако, к чему-то безусловно похожему на математический принцип мышления». Более того; несмотря на широкую литературную начитанность и любовь к поэзии, Стравинский в своей музыке не пользуется литературными ассоциациями. Слово в его творческом процессе — скорее звуковой (фонетический) строительный материал, нежели конденсат смысла: «Когда я работаю над текстом в музыке, мои слюнные музыкальные железы приводятся в движение звучаниями и ритмами слогов»<sup>2</sup>. Он ставит также во взаимосвязь поэтическую размеренность с ритмической упорядоченностью музыки и нередко создает свои инструментальные бестекстовые сочинения, вдохновляясь той или иной манерой стихосложения<sup>3</sup>.

Зрительные представления, преимущественно в их динамической смене, оказывают на музыку Стравинского значительно большее влияние, нежели литературные. Показательно, что на вопрос Крафта — «не была ли когда-нибудь подсказана вам музыка или музыкальный замысел зрительным впечатлением от движения, линии или рисунка?» Стравинский, не обинуясь, отвечает: «Бессчетное число раз!»

Наиболее очевидный пример — 8 известных гравюр Хогарта, послуживших отправным стимулом для написания оперы «Похождения повесы». Но выясняется также,

<sup>1</sup> Он призывает «любить музыку ради нее самой» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 233).

<sup>2</sup> Однако тем самым вовсе не отвергается необходимость передачи содержания текста в музыку. На мой уточняющий вопрос, заданный по этому поводу (в 1962 году), Стравинский ответил не без раздражения: «Но не пойду же я против смысла слов!»

<sup>3</sup> Так, музыка «Аполлона Мусагета» вдохновлена ритмом александрийского стиха, который композитор познал через Пушкина, Концертный дуэт для скрипки и фортепиано — метрикой античной пасторальной (буколической) поэзии и т. д.

что начало финала Симфонии псалмов «было инспирировано видением колесницы Ильи-пророка, возносящегося на небеса», что многое в музыке сценической мистерии «Потоп» определяется зрительными образами, что вторая из Трех пьес для струнного квартета «подказана» движениями популярного клоуна по прозвищу «маленький Тич», которого Стравинский видел в Лондоне в 1914 году, и многое другое. И разве не характерно в этом отношении зарождение балета «Петрушка», которому предшествовал замысел «Концертштюка» для рояля с оркестром: «Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами...»<sup>1</sup>. И последний пример: после сочинения «Петрушки» прошло полвека, а для Стравинского, использовавшего додекафонную технику, даже интервалы в сериях представлялись чем-то материальным, в зримой, осязаемой оболочке!.. Так Стравинский рассказывал о сне, посетившем его в разгар сочинения Threni<sup>2</sup>: «Однажды, работавшись до позднего вечера, я лег в постель, мучимый одним интервалом. Этот интервал мне приснился. Он превратился в эластичное вещество, растянутое между двумя записанными мною нотами, причем на каждом конце, под нотами, было по яйцу, большому яйцу. Они были студенистыми на ощупь (я их потрогал) и теплыми, в скорлупе. Я проснулся с уверенностью, что мой интервал был правильным».

Не этой ли остротой зрительных впечатлений объясняется долготелная привязанность Стравинского к графической чистоте движений в балете, причем именно классическом? Не отсюда ли интерес к ритмической акцентности, переводящей мимический жест (артикуляцию, пластику тела) во внутренний план — в «жест» интонационный? Не отсюда ли, наконец, если воспользоваться излюбленным определением Б. В. Асафьева, мускульно-моторная энергия музыки Стравинского, основанная на

<sup>1</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 72. Этот замысел лег в основу второй картины балета.

<sup>2</sup> Жалобы Иеремии-пророка» для солистов, хора и оркестра — 1958 год.

изобретательном акцентном варьировании мотива, с таким совершенством воплощенном еще в «Свадебке»? И не эту ли взаимосвязь внешнего движения с внутренним понимает Стравинский, когда отказывается верить тем, кто слушает музыку с закрытыми глазами («они в этот момент предаются воспоминаниям»): по его убеждению, движения исполнителя помогают музыкальному восприятию.

Энергия двигательного импульса — характернейшая черта музыки Стравинского. Его задача — организовать ее пульсацию путем взаимосвязи и смены фаз развития, фактур, ритмических акцентов, мотивных структур. «Музыка устанавливает порядок между нами и временем», — говорит он, и музыкально-ритмическую упорядоченность сравнивает со стихосложением в поэзии. Именно тут коренятся особенности его «манер», всегда ясно осознанных, тщательно соразмеренных и продуманных.

В разработке таких «моделей» он выступает убежденным сторонником традиции. Стравинский поэтому изъясляет резкое неудовольствие, когда его называют революционером в музыке. «Я столь же академичен, как и современен, — утверждает он в «Музыкальной поэтике» (глава IV), — и не более современен, чем консервативен». А сколько в свое время несправедливого было сказано о нем в связи с этой проблемой! На деле же он не уставал повторять: «Традиция — не завершение прошлого, а живая сила, одухотворяющая современность... Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались совместно, во взаимопомощи... Традиция — понятие родовое; она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, быть может, возрождается... Истинная традиция живет в противоречии. Каждый художник ощущает свое наследство (которое оставлено нам не по завещанию), как хватку очень крепких щипцов».

В таком понимании художественной традиции Стравинский последователен — он утверждал это и в своих предшествующих книгах. Например, в главе III «Музыкальной поэтики» читаем: «Традиция решительно отличается от привычки, пусть даже прекрасной, потому что привычка приобретаетя бессознательно и является механическим фактором, тогда как традиция осуществляет-

ся в результате сознательного и обдуманного отбора... Традиция бесконечно далека от того, чтобы быть лишь повторением пройденного — она подтверждает реальную живучесть того, что сохраняется. Она напоминает семейное наследство, которое дается с тем условием, чтобы оно приносило плоды, прежде чем его можно будет передать потомству. Брамс родился на 60 лет позже Бетховена. Дистанция между ними во всех отношениях очень большая; поэтому они не облакаются в одеяния одного образца. Однако, не заимствуя ничего из одеяний Бетховена, Брамс следует бетховенской традиции. Заимствование приемов не имеет ничего общего с сохранением традиции. Приемы сменяются, а чтобы создать новое, продолжают традиции. Так традиция обеспечивает непрерывность творческой эволюции».

Для творческого развития традиции требуется, естественно, вдохновение. Но Стравинскому претит все, что граничит с неопределенным, туманным, нарочито выдуманным, извне, не из самой музыки привнесенным. Вот что его отвращает от некоторых тенденций в романтической музыке и что делает его ярким противником любого проявления декадентства в искусстве. Во всех своих книгах он утверждает, что искусство основано на преднамеренном порядке<sup>1</sup>. Он любил сочинять в строгих рамках, и чем они теснее, тем сильнее разгоралось вдохновение — или, по Стравинскому, страсть к изобретению. В «Музыкальной поэтике» (глава I) он писал: «Пойдем друг друга правильно: я первый признаю, что дерзание является движущим импульсом в нашей столь прекрасной и обширной деятельности; с тем большим основанием этот импульс не следует опрометчиво ставить на службу беспорядка и грубых вожделений, имеющих целью произвести сенсацию любой ценой. Я одобряю дерзание; ему нет границ, но нет границ и вреду от произвола».

#### 4

Приведенные слова были сказаны в 1939 году. Тогда Стравинский входил в полосу кризиса, был обуреваем многими сомнениями. Спустя примерно 10—12 лет он

<sup>1</sup> На встрече с ленинградскими музыкантами он вновь подчеркнул: «В любой музыке должен быть порядок, и я за порядок».

пришел к мысли еще более оградить себя от «вреда произвола» и сковал свою страсть к «изобретению» строгими правилами 12-тоновой композиции. А возможно и наоборот: он обратился к ним, дабы разжечь свою угасающую страсть в оковах этих правил. Неразрешимый вопрос! Туго стянутый узел противоречий не так-то просто распутать...

Обратимся к фактам.

Известно, что личные отношения между Стравинским и Шёнбергом сложились крайне неудачно. Они встретились лишь единожды — в 1912 году, на исполнении в Берлине «Лунного Пьеро», произведшего сильное впечатление на Стравинского<sup>1</sup>. После войны эти, по тому времени, антиподы современной музыки обменялись несколькими письмами, а затем произошел разрыв. Предоставим слово Стравинскому: «В 1925 году он написал очень гадкое стихотворение обо мне, хотя я почти простил его из-за того, что он положил его в основу такого замечательного канона». Речь идет о «Трех сатирах» для смешанного хора без сопровождения ор. 28 Шёнберга, в третьей из которых композитор (он же автор текста) недвусмысленно намекает на Стравинского, едко высмеивая неоклассицистские увлечения некоего Модернского. Обида была глубокой, в результате — контакты порваны, каждый не упоминает даже имени другого. Свидание не состоялось и в американском изгнании, хотя они жили примерно одиннадцать лет в Калифорнии на расстоянии около пятнадцати километров. «Через два дня после смерти Шёнберга,— рассказывает Стравинский,— мне довелось посетить дом г-жи Малер-Верфель<sup>2</sup> и видеть там снятую с Шёнберга, еще сырую посмертную маску».

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует письмо к В. Г. Каратыгину, в котором Стравинский называет Шёнберга «поистине замечательным художником нашего времени» (см.: В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы. Л., 1927, стр. 232), а также тот факт, что в 1913 году он убедил Равеля, с которым проживал тогда совместно в Швейцарии, написать произведения для голоса с инструментальным ансамблем, аналогичным «Лунному Пьеро». Так родились «Три вокальные поэмы на стихи Малларме» Равеля и «Три поэмы из японской лирики» Стравинского.

<sup>2</sup> Речь идет об Альме Малер, вдове Малера; ей посвящен «Воцтек» Альбана Берга.

Вслед за тем у Стравинского сразу же вспыхивает дотоле отсутствовавший интерес к творчеству Шёнберга и его ближайших учеников Альбана Берга и Антона Веберна. Человек увлекающийся, до старости сохранивший юношескую свежесть восприятия, он предается изучению их творений. Более того, они влекут его к себе как этически цельные личности: ему, баловню успеха, импонирует их духовная независимость, бескомпромиссное отношение к жизни. Он все чаще упоминает их в своих интервью, в публикуемых беседах с Крафтом. Ни о ком из своих современников Стравинский не говорил столь тепло, порой даже несвойственным ему торжественно-приподнятым слогом.

Приведу характерный отрывок:

«У меня на стене,— говорил Стравинский в 1959 году,— висит фотография, относящаяся ко времени создания Трех пьес для оркестра<sup>1</sup>, на которой сняты вместе Берг и Веберн, Берг высокого роста, небрежный, с открытым взглядом, почти чересчур красивый. Веберн небольшой, решительный, с обращенным долу взором. Индивидуальность Берга отражается в его разлетающемся «артистическом» галстуке; Веберн носит крестьянскую обувь — грязную, что таит для меня какой-то глубокий смысл. Глядя на этот снимок, я не могу не вспомнить, что спустя всего несколько лет оба они умерли преждевременной и трагической смертью<sup>2</sup>, после жизни, проведенной в бедности, музыкальном непризнании и, под конец, в музыкальном изгнании в своей собственной стране<sup>3</sup>.

Я представляю себе Веберна, который в последние месяцы жизни часто посещал кладбище в Миттерзиле, где позднее сам был похоронен, стоящего в тиши и взирающего на горы, как свидетельствует его дочь; и Берга, в последние месяцы перед кончиной подозревающего, что его болезнь может оказаться фатальной

<sup>1</sup> Имеются в виду Три пьесы для оркестра Альбана Берга — 1914 год. Но эта известная фотография вероятно относится к более позднему времени — к концу 20-х годов.

<sup>2</sup> Берг умер от заражения крови в 1935 году, Веберн — от шальной пули американского солдата в 1945 году.

<sup>3</sup> Подразумевается Австрия, где в годы фашизации были подвергнуты запрету их произведения.

Я сравниваю судьбу этих людей, которые не претендовали на внимание мира, но создавали музыку, увековечившую первую половину XX века, сравниваю их судьбу с «карьерями» дирижеров, пианистов, скрипачей — этих пустых наростов на нашей музыкальной жизни. Вот почему фотография, на которой запечатлены два великих музыканта, два чистых душой, благородных человека, низводит мою веру в справедливость на низжайший уровень»<sup>1</sup>.

Но так ли уж покорён Стравинский их музыкой?

Берг ему, очевидно, наименее близок: по собственным словам, он не приемлет «органически чуждый эмоциональный «климат» его музыки». В частности, в связи с «Воццеком», которого называет шедевром, Стравинский деликатно указывает, что «страстную эмоцию» можно выразить более строгими и сдержанными средствами и в качестве примера приводит восточных мастеров-миниатюристов эпохи Тимуридов. В одной из таких миниатюр «два любящих человека смотрят друг на друга каменным взглядом, но мужчина бессознательно прикасается пальцем к губам, и для меня это наполняет картину такой же страстью, как *crescendo molto* в «Воццеке»...» В этих словах содержится косвенная критика экспрессионизма, чуждого Стравинскому.

Несравненно больше творческих импульсов извлек он от столь необычной, эзотерической сферы музыки Веберна. Эта далекая от жизненных прообразов сфера поразила воображение Стравинского: ведь ей противоположна его собственная музыка — «вещная», «зримая», проникнутая мускульной энергией, деятельной, активной. Именно потому он внимательно вслушивается в кристаллическое звучание веберновских партитур; его, фанатичного поклонника «художественного порядка», они покоряют и своей конструктивной отточенностью, предельной завершенностью деталей, афористическим лаконизмом. При первом знакомстве с музыкой Веберна она представилась ему своего рода откровением, а ее автор — неким Мессией. Но когда схлынула волна восторженного удив-

<sup>1</sup> Ср. аналогичные слова Стравинского о гибели Бели Бартока в 1945 году от изнурительной болезни в США: «Смерть Бартока всегда казалась мне одной из трагедий нашего общественного порядка».

ления, Стравинский, при всем своем уважении к Веберну, уже критичнее говорит о нем. Так, в содержательном, пространном интервью, данном в 1965 году и озаглавленном «Десять лет спустя», отмечается «несоответствие (его и Веберна. — М. Д.) темпераментов»; ему теперь «надоедают эти *molto ritenuto, molto espressivo*, замирающие окончания фраз»; и в вокальной музыке он находит «налет привлекательности», которую не любит; не нравятся ему и некоторые эпизоды перед концом Первой кантаты и пассажи параллельными интервалами в пятой части Второй кантаты («банальные гармонии») и «малое разнообразие форм», и т. д.<sup>1</sup>

Сложнее отношение Стравинского к Шёнбергу. Вряд ли приходится сомневаться в том, что «эмоциональный климат» шёнберговской музыки ему столь же, если даже не более, чужд, как и берговской. Порой это звучит в подтексте анализов, а иногда высказывается прямо. О Скрипичном концерте, например, он сказал: «Его (Концерта. — М. Д.) патетика — от прошлого века, и так как патетика коренится в языке, то и он также принадлежит XIX веку. Если чуточку «подчистить» гармонизацию второй части «под Брамса», то ее тема охотно вернется в свои исторические рамки»<sup>2</sup>. Так почему же Стравинский с таким пиететом говорит о Шёнберге? Думается, это вызвано двумя причинами.

Во-первых, привлекает сама личность Шёнберга, с его непреклонной убежденностью, нестигаемой волей. Вероятно, Стравинскому досадно, — позабыв былые обиды, ему сейчас так интересно встретиться с ним, почему же столь круто разошлись их жизненные пути? Но есть, как мне представляется, и вторая причина — она вызвана сначала настороженной, а потом все более откровенной и саркастической полемикой Стравинского с «авангардистами». Те отвергают авторитет Шёнберга, отбрасывают его полностью в прошлое («Шёнберг умер» — так вызывающе названа одна из статей Булеза!), — и в на-

<sup>1</sup> См.: Anton von Webern. Perspectives. Seattle and London, 1966, pp. XIX—XXVII. Перепечатано в пятой книге «Диалогов».

<sup>2</sup> См.: Robert Craft. Strawinsky. Leben und Wirken. München, 1958, S. 45. Крафт указывает, что в 1952 году Стравинский использовал любую возможность, чтобы послушать Шёнберга, однако вскоре упрочился контакт с музыкой Веберна.



зидание им Стравинский возвеличивает его, причем все более настойчиво — вместе с усилением этой полемики.

Так мы подошли к еще одному, сложному клубку психологических противоречий.

На первых порах — в середине 50-х годов — Стравинский со своей неистребимой любознательностью, присматривался к исканиям авангардистов, сочувственно отзывался о Пьере Булесе, сдержаннее — о Карлхейнце Штокхаузене. Оторвавшись от неоклассицистского берега, он искал общения с молодыми. Но они не могли понять друг друга, и чем дальше, тем с большим скепсисом и раздражением он начал относиться к ним.

Стравинский — враг сенсационной шумихи и неумеренных новшеств, в которых легкомысленно обрываются связи с традицией. Тех, кто, не имея на то права, пытается присвоить наследие Веберна, Стравинский обзывает «пижонами в музыке». Он гневно восклицает: «...есть пропасть между мною и модниками в музыке, между мною и поколением сектантов». Он критикует некоторые их произведения за то, что «каждый момент в этих вещах организован так, чтобы создать движение, а результат часто воспринимается как экстракт статики». Стравинский издевается над современными «дадаистами», называя их приживальщиками искусства. Для него экспериментаторство бесцельно, если оно лишено творческого воображения.

«Как же насчет «бесконечности возможностей», так сильно разрекламированной в связи с новым художественным материалом электронного звука? — иронически вопрошает он. — За редким исключением эти «бесконечные возможности» означают склейки урчащих голосов, чмоканья (неприличного) резиновых присосок, пулеметной стрельбы и прочих — это курьезно! — изобразительных и ассоциируемых шумов, более соответствующих музыкальным имитациям м-ра Диснея<sup>1</sup>. Не самый факт возможностей, но, конечно же, отбор дает начало искусству... Любая, самая близкая к совершенству музыкальная машина, будь то скрипка Страдивариуса или

<sup>1</sup> Уолт Дисней — художник, автор популярных в США мультипликационных фильмов, приспособивший для одного из них без разрешения автора музыку «Весны священной». Вероятно, именно за это недолюбливал его Стравинский!

электронный синтезатор, бесполезна, пока к ней не прикоснулся человек, обладающий музыкальным мастерством и воображением. Художники-витражисты Шартрского собора располагали немногими красками, у сегодняшних витражистов их сотни, но нет современного Шартра. Органы имеют теперь больше клавишей, чем когда-либо, но нет Баха. Значит дело не в расширении ресурсов, а в людях, и в том, во что они «верят»...

«Как нам не хватает,— говорит Стравинский в другом месте,— во всей так называемой музыке поствеберновского периода тех грандиозных эмоциональных рычагов, которые были у Бетховена, не говоря уже о чувстве гармонии и прочем... У меня нет больше терпения слушать музыку, которая не только начисто лишена песенности или танцевальности, но вообще не занимается ничем другим, кроме как отражением шумов, возникающих при всякого рода технических процессах»<sup>1</sup>.

Он сейчас начисто отвергает музыку авангардистов; даже сочинения Штокхаузена для него «скучнее, чем самая скучная музыка XVIII века»; такие произведения он называет «ненужными, бесполезными и неинтересными»<sup>2</sup>. В них нет прогресса: «Конформизм настолько сидит на хвосте у массово изготавливаемых авангардистов, что понятие передовых и отсталых смещается с невероятной быстротой...»<sup>3</sup>. Беспощадно он критикует тех молодых авторов, которые пренебрежительно относятся к великому музыкальному наследию: «Некоторые композиторы провозгласили своим *specto* отказ от всей музыки, предшествовавшей им. Они это делают по той причине, что, вероятно, отлично знают: сравнение их работ с музыкой прошлого служит лишь грандиозному их посярмлению...»<sup>4</sup>.

В капиталистическом «производстве» музыки, в духе коммерции, пронизывающем его, Стравинский прозорливо усматривает причины, порождающие подобные уродливые явления. Он не устает обличать буржуазную действительность, не затрагивая, правда, вопроса ее соци-

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1968, № 10, стр. 141.

<sup>2</sup> Там же. В пятой книге «Диалогов» Стравинский пишет: «99% всей авангардистской продукции — это откровенное ребячество».

<sup>3</sup> «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 131.

<sup>4</sup> «Советская музыка», 1968, № 10, стр. 141.

ально-политической природы<sup>1</sup>. Однако с очевидностью ясно: он был отчужден по сути жизни и быта США и с щемящей тоской признавался, что пытается там избежать всего, кроме разговора на русском языке...<sup>2</sup>. Вообще, в последних интервью Стравинского все сильнее слышались нотки резиньяции: «Тоскую по своему поколению, — говорит он; — все мои сверстники уже умерли. Я даже не столько огорчен, что нет моих старых друзей, и уж не тем, что ушла психология моих друзей. Меня угнетает исчезновение всего нашего быта, домашних обычаев, жизненных укладов...» И дальше еще откровенней подчеркивает свою духовную изоляцию: «Хотя я не огорчаюсь, что не принадлежу ни к какому современному направлению, и хотя музыка, которую я сейчас пишу, не отвечает коммерческим и другим требованиям, однако мне хотелось бы обмениваться с коллегами чем-то большим, нежели случайным словом. Но сегодня у меня нет собеседников, которые смотрели бы на мир моими глазами»<sup>3</sup>.

Так в одиночестве завершились его дни: Игорь Федорович Стравинский скончался 6 апреля 1971 года, за два месяца до своего 89-летия.

Можно по-разному относиться к этому крупнейшему композитору современности, можно и нередко должно спорить с ним как с мыслителем, с его отношением к общественным функциям искусства, следует критически оценивать и социальные позиции Стравинского, но несомненно, что его лучшие произведения надолго сохранят силу художественного воздействия, ибо в музыке Стравинского ярко, глубоко запечатлелись не только противоречия нашего века, но и самая современность во многих своих сложных проявлениях.

<sup>1</sup> См., например, интервью, напечатанное в журн. «За рубежом», 1968, № 20 (413) от 10—16 мая, стр. 30—31.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 132. С нескрываемой антипатией и едким сарказмом говорил Стравинский об «американском образе жизни» в интервью, данном в Нью-Йорке 24 апреля 1969 года (Перепечатано по-польски в журн. «Ruch Muzyczny» № 6 от 15—31 марта 1970 года).

<sup>3</sup> Журн. «Америка», 1967, январь, № 123, стр. 46.

## Указатель имен

- Абэ Кобо — 71  
Адамян Лан — 38  
Адлер Гвидо — 155, 210, 211  
Адлер Оскар — 147, 148  
Адлер Фридрих — 161  
Адорно (Adorno) Теодор Ви-  
зенгрунд — 61, 156, 171, 173,  
207, 221  
Акрокка Филиппо — 46  
Алигьери Данте — 76  
Альтенберг Петер — 141, 160,  
169  
Альфтер Родольф — 45  
Андерсен Ганс Христиан —  
107, 228, 231  
Андре Эдгар — 45  
Андреев Леонид Николае-  
вич — 242  
Ануй Жан — 98  
Анценгрубер Людвиг — 140  
Апдайк Джон — 71  
Арагон Луи — 49, 126  
Аргуто Розбери д' — 196  
Аристотель — 78  
Арк Жанна д' — 73  
Арма Поль — 38  
Асафьев Борис Владимиро-  
вич — 95, 96, 234, 250
- Афанасьев Александр Нико-  
лаевич — 229
- Баб Юлиус — 133  
Базиль (Basil) Отто — 88, 157,  
169  
Баймлер Ганс — 44  
Байрон Джордж Ноэль Гор-  
дон — 48  
Бакст Леон (Розенберг Лев  
Самойлович) — 246  
Баланчин Джордж (Балан-  
чивадзе Георгий Мелитоно-  
вич) — 246  
Бальзак Оноре де — 162  
Бар Герман — 132, 141  
Барбюс Анри — 38, 125  
Барро Анри — 111, 126  
Барро Жан Луи — 81, 91, 158  
Барток Бела — 3, 12, 20—22,  
41, 42, 72, 126, 129, 164, 184,  
255  
Бах Давид Йозеф — 148  
Бах Иоганн Себастьян — 22, 23,  
29, 55, 94, 118, 151, 154, 177,  
191, 202, 218, 224, 231, 232,  
245, 247, 258

<sup>1</sup> Указатель составила В. А. Кузнецова.

- Баэз Джоан — 53  
 Беккер Пауль — 180  
 Беклин Арнольд — 134  
 Беллини Винченцо — 248  
 Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) — 13  
 Бенн (Венн) Готфрид — 129, 132  
 Бенуа Александр Николаевич — 246  
 Беранже Пьер Жан — 101  
 Берг Альбан — 3, 26, 59, 64, 75—77, 86, 89, 124, 129, 130, 133—135, 141, 143, 155—157, 159, 160, 161, 164, 166, 168, 169, 171, 173, 180, 188, 202, 207, 209, 211, 213, 216, 219, 220, 221, 253—255  
 Бергсон Анри — 88  
 Бёрд Уильям — 247  
 Бердяев Николай Александрович — 13  
 Берио Лучано — 52  
 Бёрлен Жан — 115  
 Берлиоз Гектор — 15, 40, 58, 92—94, 98, 102, 117, 118, 124, 132, 248  
 Бернстайн Леонард — 77  
 Бетховен Людвиг ван — 14, 15, 22, 29, 58, 97, 118, 142—144, 151, 191, 196, 202, 211, 217, 218, 222, 224, 231, 236, 247, 248, 252, 258  
 Бехер Иоганнес — 34, 178  
 Бизе Жорж — 16, 88, 90, 92, 94, 99  
 Блейк Виллиам — 208  
 Блех Лео — 187  
 Блисс Роберт — 232  
 Блок Александр Александрович — 8, 9, 12, 77, 158, 172, 173, 175  
 Бодлер Шарль — 96  
 Бодрие Ив — 40  
 Бомарше Пьер Огюстен Карон — 64, 120  
 Бонапарт Наполеон — 48  
 Бородин Александр Порфирьевич — 20, 68, 99, 192  
 Боссе Вера Артуровна де — 241  
 Босх Иероним — 136  
 Боэций (Анций Манлий Торкват Северин) — 47  
 Брак Жорж — 17, 115, 139  
 Брам Отто — 152  
 Брамс Иоганнес — 24, 29, 94, 108, 117, 130, 142, 144, 148, 150, 151, 154, 202, 214, 217, 218, 236, 252, 256  
 Брейгель Питер Старший — 136  
 Бресген (Bresgen) Цезарь — 210  
 Брехт Бертольт — 11, 34—38, 55, 57, 60, 61, 64, 65, 71, 75, 77—79, 82—84, 119, 166, 182, 183, 188, 192—194, 196—199  
 Бриттен Бенджамин — 3, 49, 50, 64, 67, 71, 75—78, 82, 155  
 Брод Макс — 134, 141, 188  
 Брукнер Антон — 143, 146, 157, 206, 208, 218  
 Брюно Альфред — 64, 102, 105  
 Брюсов Валерий Яковлевич — 64  
 Бузони Ферруччо — 80, 86, 159, 165, 180, 186, 191, 192  
 Букстехуде Дитрих — 23  
 Булез (Bulez) Пьер — 97, 127, 159, 205, 214—216, 256, 257  
 Буриан Эмиль Франтишек — 36, 38  
 Буркхард Вилли — 68  
 Бурсов Борис Иванович — 243  
 Буттинг Макс — 144, 184, 185  
 Буш Алан — 38, 39, 76  
 Буш Эрнст — 34, 35, 43, 44, 46, 47, 52, 198—200  
 Бушбек Эрхард — 157  
 Бюффон Жорж Луи Леклерк — 96  
 Бюхнер Георг — 64, 77, 133  
 Вагнер Иоганна — 164  
 Вагнер Рихард — 15, 29, 55, 57, 59, 66, 72, 88, 94, 114, 117, 118, 130, 147, 148, 151, 154, 177, 189, 214, 248  
 Вайль Курт — 61, 64, 65, 75, 77, 180, 181, 183, 188, 192, 197  
 Вайнерт Эрих — 34, 35, 43  
 Вайян-Кутюрье Поль — 125  
 Валентин Максим — 35  
 Валери Поль — 18, 64, 98, 140, 246

- Вальтер Бруно — 188, 190, 198  
 Ван-Гог Винсент — 17, 99,  
 100, 132  
 Вангенхейм Г. — 35  
 Ванцетти Бартоломео — 38  
 Варез Эдгар — 246—247  
 Ватто Жан Антуан — 123  
 Вебер Карл Мария фон — 16, 66,  
 72, 117, 177, 224, 231, 248  
 Вебер Лудвиг — 194  
 Веберн Антон — 5, 33, 130, 141,  
 148, 149, 154—157, 159,  
 160, 164, 166, 168, 169, 171,  
 173, 201—222, 235, 254—  
 257  
 Ведекинд Франк — 64, 76, 132  
 Вейгель Елена — 198, 199  
 Вейнгартнер Феликс — 152  
 Веллес (Welles) Эгон — 155,  
 210, 211, 221  
 Венгров Натан — 172  
 Верди Джузеппе — 15, 29, 55,  
 58, 59, 62, 65, 71, 72, 88, 103,  
 120, 132, 188  
 Верлен Поль — 140  
 Верфель Франц — 64, 141, 178,  
 188  
 Верхарн Эмиль — 25, 85  
 Вийе де Лиль-Адан — 47  
 Вильгельм — 152  
 Вильдганс (Wildgans) Фрид-  
 рих — 201, 213, 221  
 Вильдрак Шарль — 125  
 Винер Норберт — 7, 8—10, 18  
 Винкельман Иоганн Иоахим —  
 68  
 Витоль Иосиф Иванович (Ви-  
 тол Язеп) — 242  
 Влад Роман — 220  
 Вламинк Морис де — 139  
 Войтех Иван — 151, 160, 161  
 Вольф Стефан — 200  
 Вольпини Валерио — 46  
 Вольтер (Аруэ Франсуа Ма-  
 ри) — 96  
 Вольф — 189  
 Вольф Гуго — 148, 212  
 Вольф Иоганнес — 191  
 Вольф Фридрих — 35  
 Вольфенштейн Альфред — 178  
 Вольцоген Ганс фон — 153  
 Вольцоген Эрнст фон — 153  
 Воррингер (Worringer) В.—  
 139  
 Вуд Генри — 159  
 Габсбурги — 144  
 Газенклевер Вальтер — 178  
 Гайдн Йозеф — 22, 112, 142,  
 196, 217, 224, 231, 247  
 Гаррибальди Джузеппе — 45  
 Гарсиа Лорка Федерико — 20,  
 21, 64  
 Гасснер Джон — 85, 86  
 Гауптман Герхарт — 140, 160  
 Гафри Вуди — 52  
 Геббель Фридрих — 171  
 Гезельганс (Heselhans) Кле-  
 менс — 129  
 Гейне Генрих — 26  
 Гендель Георг Фридрих — 67,  
 87, 196, 231  
 Георге Стефан — 65, 157, 208  
 Герстер Отмар — 196  
 Гершвин Джордж — 77, 166  
 Гершкович Филипп Моисее-  
 вич — 218, 219  
 Гессе Герман — 171, 172  
 Гете Иоганн Вольфганг — 26,  
 55, 87, 177, 195, 202—204,  
 208, 242  
 Гизекинг Вальтер — 189  
 Глазунов Александр Констан-  
 тинович — 243, 246  
 Глинка Михаил Иванович —  
 22, 227, 242, 243  
 Глюк Кристофор Виллибальд —  
 14, 22, 55, 57, 59, 68, 100,  
 102, 142  
 Гоген Поль — 17, 100  
 Гоголь Николай Васильевич —  
 64  
 Гогюль Руди — 46  
 Гойя Франсиско Хосе де — 136  
 Голдинг Уильям — 71  
 Голеа (Golea) Антуан — 117,  
 122  
 Головин Александр Яковле-  
 вич — 246  
 Гольдшмидт (Goldschmidt)  
 Гарри — 184  
 Гонкур, братья — Эдмон и  
 Жюль — 99  
 Гонкур Эдмон — 76  
 Горький Максим — 44, 172, 173,  
 197, 242  
 Гофман Ростислав (Мишель)  
 Модестович — 40, 47  
 Гофмансталь Гуго фон — 64,  
 65, 68, 141

- Гоцци Карло — 66  
 Гранах Александр — 198  
 Гренер Пауль — 180  
 Григ Эдвард — 20, 23  
 Грильпарцер Франц — 143  
 Гроппиус Вальтер — 168  
 Гросс Георг — 34, 135  
 Грундиг Ганс — 135  
 Грюневальд Маттиас — 73  
 Губерман Бронислав — 193  
 Гулыга Арсений Владимирович — 82  
 Гуно Шарль — 23, 99, 102, 248  
 Гутхейль-Шодер Мария — 164  
 Гуэрт Ф. — 44  
 Гюго Виктор Мари — 40, 65, 93, 102, 118  
 Гюисманс Жорис Карл — 76, 134  
 Давид Фелисьен — 16, 99  
 Даллапиккола Луиджи — 47, 64, 69, 72  
 Дарсье Шарль — 101  
 Даунс Олин — 154  
 Дворжак Антонин — 66  
 Дебюро Жан-Батист-Гаспар — 158  
 Дебюсси Клод Ашиль — 12, 18, 21, 29, 64, 68, 72, 80, 92, 94, 96—100, 102, 103, 106, 107, 110, 112—114, 123, 134, 137, 151, 164, 208, 224, 230, 234, 239, 242, 246  
 Дега Эдгар — 76  
 Делакруа Виктор Эжен — 40, 93  
 Деланнуа (Delannoy) Марсель — 39, 98, 102, 111, 115  
 Делиб Клеман Филибер Лео — 99  
 Делоне — 25, 139  
 Дельвенкур Клод — 111  
 Демель Рихард — 161  
 Депре Жоскен — 210  
 Дёрен Андре — 17, 115, 139  
 Дессау Пауль — 51, 64, 166  
 Джезуальдо ди Веноза — 235, 247  
 Джеймс Джеймс — 28, 71, 89  
 Дилан Боб — 53  
 Димитров Георгий — 38, 44  
 Дисней Уолт — 257  
 Днепров Владимир Давидович — 136  
 Донген ван — 139  
 Доницетти Гаэтано — 62  
 Дорошевич А. — 70  
 Дос-Пасос Джон Родериго — 89  
 Достоевский Федор Михайлович — 64, 140, 173, 226, 242  
 Дудов Златан — 34, 198  
 Дунаевский Исаак Осипович — 43  
 Дю Белле Жоашен — 98  
 Дюка Поль — 102, 106, 108, 164  
 Дюльберг Эвальд — 176  
 Дюмениль (Dumesnil) Рене — 4, 116  
 Дюпон Пьер — 101  
 Дюрей Луи — 39, 108, 111, 114, 115, 125  
 Дютийе Анри — 127  
 Дягилев Сергей Павлович — 18, 68, 103, 115, 122, 240, 246  
 Ежек Ярослав — 36  
 Елинек Ганс — 156  
 Есипова Анна Николаевна — 191  
 Жан-Поль (Рихтер Иогани Пауль Фридрих) — 159, 171  
 Жерико Теодор — 51  
 Жид Андре — 65, 97, 107, 246  
 Жиро Альбер — 158, 159  
 Жироду Жан — 71, 98  
 Жоливе Андре — 19, 40, 93, 111, 127  
 Журдан-Моранж Элен — 104  
 Зак Курт — 190  
 Залка Матэ (генерал Лукач) — 42—44  
 Зваровски Ганс — 156, 216  
 Зеегер Хорст — 170  
 Зибург (Sieburg) Фридрих — 93, 100

- Зивельчанская Л. Я. — 133  
 Золя Эмиль — 55, 64, 76, 97, 140  
 Зорге Рейнгардт — 142
- Ибаррури Долорес** — 44  
**Ибер Жак** — 39, 73, 111  
**Ибсен Генрик** — 64  
**Иванов Вячеслав Всеволодович** — 18  
**Изаак Гейнрих** — 210  
**Иоахим Йожеф** —
- Иеремиаш Отокар** — 39  
**Ииранек (Jiránek) Ярослав** — 36, 37  
**Йоде Фриц** — 194  
**Ионе (Johne) Хильдегард** — 201—203, 208
- Казальс Пабло** — 189  
**Казелла Альфредо** — 164  
**Кайзер Георг** — 135, 142  
**Камю Альбер** — 71  
**Кандинский Василий Васильевич** — 135, 139, 157, 168, 169  
**Кант Иммануил** — 202  
**Каратыгин Вячеслав Гаврилович** — 253  
**Карне Марсель** — 158  
**Кассу Жан** — 49  
**Катаев Валентин Петрович** — 64  
**Кауфман (Kaufmann) Гаральд** — 147  
**Кафка Франц** — 11, 27, 64, 71, 89, 135, 141, 142, 145, 188  
**Каччини Джулио** — 57  
**Квазимодо Сальваторе** — 47  
**Кейзер Рейнхард** — 60  
**Кёклен Шарль** — 38, 39, 102, 105, 108, 124, 125  
**Кеплер Иоганн** — 73  
**Кереньи (Kerenyi) Карел** — 70  
**Керубини Луиджи** — 100  
**Кестенберг Лео** — 192  
**Кизлер Фридрих** — 168
- Кирхнер** — 139  
**Клайбер Эрих** — 186, 187, 188  
**Клаудер Карл** — 195  
**Клебер Жан Батист** — 43  
**Клее Пауль** — 139  
**Клемперер (Klemperer) Отто** — 149, 151, 154, 157, 171, 176, 186, 188—190, 198  
**Клодель Поль** — 64, 84, 97, 99, 118  
**Кокоска (Kokoschka) Оскар** — 64, 141, 142, 155, 168, 169, 174, 209  
**Кокто Жан** — 25, 47, 64, 71, 92, 93, 97—99, 111—115, 118, 121, 122  
**Колиш Рудольф** — 156, 164, 167, 186  
**Коллар (Collaer) Поль** — 92, 95, 98, 124, 138  
**Колле Анри** — 114  
**Колумб Христофор** — 73  
**Кольцов Михаил** — 44  
**Комбарье (Combarieu) Жюль** — 116  
**Конен Валентина Джозефовна** — 22  
**Конрад Н. И.** — 50  
**Копленд Аарон** — 38  
**Корбюзье ле (Жаннере Шарль Эдуард)** — 101, 168  
**Корнель Пьер** — 98  
**Корнфельд Пауль** — 142  
**Косма Жозеф** — 76  
**Костер Шарль де** — 47  
**Кюфка Фридрих** — 134  
**Кочетов Вадим Николаевич** — 43  
**Краус Карл** — 141, 144, 145, 160, 161, 167—173, 175, 209, 221, 222  
**Краус Эльзе Ц.** — 186  
**Крафт Роберт** — 205, 207, 216, 237, 240, 249, 254, 256  
**Крейн Юлиан Григорьевич** — 120  
**Крейслер Фриц** — 189  
**Крейцер Леонид** — 191  
**Крженек (Křenek) Эрнст** — 69, 71, 72, 76, 83, 85, 93, 95, 142—144, 162, 170, 171, 181—183, 207, 215, 216, 220  
**Кролль** — 176



- Крэг Гордон — 38  
 Кубин Альфред — 136  
 Кубинский (Kubinszky) Михай — 168  
 Куперен Франсуа — 92, 94, 247  
 Купка Франтишек — 139  
 Куприн Александр Иванович — 77  
  
 Лазарюс Даниэль — 39  
 Лангхоф Вольфганг — 46  
 Ландорми (Landormy) Поль — 101, 107, 109  
 Ласкер-Шюлер Эльзе — 26  
 Лафонтен — 47  
 Лацис Анна — 34  
 Леви-Брюль Л. — 70  
 Леже Фернан — 25, 125  
 Лейбовиц Рене — 220  
 Лендвай Эрвин (Эрнэ) — 196  
 195—196  
 Ленин Владимир Ильич — 31, 34  
 Леонкавалло Руджеро — 77, 80, 88  
 Леонтьева Оксана Тимофеевна — 63  
 Лесков Николай Семенович — 64  
 Леснай (Lesznai) Лайош — 42  
 Лесюр Даниэль — 40, 111, 127  
 Либерман Рольф — 75  
 Либерман Макс — 152, 179  
 Либеровичи Серджо — 46  
 Либкнехт Карл — 161  
 Лист Ференц (Франц) — 15, 20, 23, 101, 132, 177  
 Листер Энрике — 44  
 Лоос Адольф — 141, 155, 160, 168—170, 175, 209  
 Лорансен Мари — 115  
 Лорцинг Альберт — 72  
 Лоти Пьер — 100  
 Луначарский Анатолий Васильевич — 95, 135, 178  
 Лушер Раймон — 111  
 Людовик XIV — 60, 101  
 Люксембург Роза — 161  
 Люлли Жан Батист — 94, 98, 100, 224, 231  
 Лютославский Витольд — 49  
  
 Лядов Анатолий Константинович — 242  
 Майер Эрнст Герман — 195, 200  
 Макке — 17, 139  
 Малер Альма — 154, 164, 253  
 Малер Густав — 12, 15, 16, 29, 32, 60, 94, 96, 130, 132, 133, 137, 143, 146, 148—150, 152, 154, 155, 157, 164, 168, 173, 197, 202, 209—211, 214, 218, 222, 253  
 Малер-Верфель — см. Малер Альма  
 Малларме Стефан — 140  
 Манн Томас — 8, 64, 70, 94, 141, 160—162, 166  
 Маринетти Филиппо Томмазо — 25, 26  
 Марк Франц — 17, 26, 139  
 Маркевич Игорь — 47  
 Мартину Богуслав — 41, 48  
 Маршнер Генрих — 72  
 Марэ Рольф де — 115  
 Массне Жюль — 16, 77, 99, 102, 108  
 Матисс Анри — 17, 18, 115, 139  
 Машо Гильом де — 23, 94, 235, 247  
 Маяковский Владимир Владимирович — 25, 36, 44, 53, 242  
 Медведева Ирина Андреевна — 120  
 Мейербер Джакомо — 57, 88, 99, 100, 120  
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич — 35, 36, 85  
 Мейринк Густав — 141  
 Мендельсон-Бартольди Феликс — 24, 248  
 Менотти Джан Карло — 76, 81  
 Менухин Игудн — 189  
 Мерль Робер — 98  
 Мессиян Оливье — 19, 40, 93, 100, 111, 126  
 Метерлинк Морис — 64, 80, 134  
 Мигель Э. — см. Сан-Мигель Э.  
 Мийо Дариус — 19, 39, 40, 49, 64, 67, 69, 71—73, 77, 82, 84,

- 85, 94, 97, 99, 100, 101, 104, 107, 109, 111, 114, 115, 117—121, 123—126, 164, 166, 167, 188
- Минковский Герман — 10
- Миро Жоан — 100
- Модильяни — 17, 100, 246
- Мольер (Поклен) Жан Батист — 98
- Монтале Эудженио — 47
- Монтеверди Клаудио — 57, 72
- Мопаассан Ги де — 25, 64, 76
- Моракс Рене — 115
- Моруа Андре — 112
- Моцарт Вольфганг Амедей — 14, 22, 29, 55, 59, 64, 66, 74, 87, 90, 117, 142, 147, 151, 169, 187, 217, 224, 231, 247
- Музиль Роберт — 144
- Мунк Эдвард — 132
- Мусоргский Модест Петрович — 18, 20, 29, 59, 88, 103, 112, 164, 224, 238, 242
- Мушг (Muschg) Вальтер — 129, 131
- Мюзам Эрих — 34
- Мюллер Иоганнес Петер — 68
- Мясин Леонид Федорович — 246
- Надель Арно — 134
- Неедлы Вит — 37
- Неедлы Зденек — 37
- Неер (Neher) Каспар — 188, 193
- Незвал Витезслав — 36
- Нестьев Израиль Владимирович — 34
- Нижинская Бронислава Фоминична — 246
- Нижинский Вацлав Фомич — 246
- Никиш Артур — 152
- Ницше Фридрих — 12, 68
- Новалис (фон Гарденберг) Фридрих — 26
- Нольде Эмиль — 134, 139
- Ноно Луиджи — 50, 76
- Носенко Екатерина Гавриловна — 233, 241
- Нувель Вальтер Федорович — 240
- Овербек Фридрих — 68
- Оден Уистан — 57, 64
- Окс Зигфрид — 190
- Окс Фил — 53
- Онегер Артур — 3, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 64, 67, 69, 71—73, 78, 82, 84, 94, 96—102, 104—107, 109, 111, 113—115, 117—121, 123—126, 129, 181
- Орик Жорж — 39, 49, 100, 101, 104, 111, 114—116, 118, 121—123, 125, 126
- Орлов Генрих Александрович — 67
- Орф Карл — 20, 66, 69, 71, 78, 83, 99, 181
- Островский Александр Николаевич — 64
- Оттен (Otten) Карл — 130, 131
- Оффенбах Жак — 100, 101, 193
- Паласио Карлос — 45
- Палестрина Джованни Пьер Луиджи — 22, 23
- Перголези Джованни Баттиста — 224, 230, 238
- Пери Якопо — 57
- Перселл Генри — 23
- Петере Эррера — 44
- Петри Эгон — 191
- Пиаф Эдит — 101
- Пикассо Пабло — 17, 27, 77, 100, 111, 115, 125, 136, 139, 158, 246
- Пипер Р. — 160
- Пипков Любомир — 71, 82
- Пискатор Эрвин — 34—36, 38
- Плодерер Рудольф — 219, 220
- Покрасс, братья — Даниил Яковлевич и Дмитрий Яковлевич — 43
- Полнауэр Иозеф — 156
- Полякова Людмила Викторовна — 36
- Прокофьев Сергей Сергеевич — 29, 58, 59, 78, 82, 89, 115, 243
- Пруст Марсель — 28
- Пуленк Франсис — 40, 47, 48, 64, 67, 73, 74, 76, 98, 100,

- 102, 104, 107—109, 111, 114,  
115, 118, 120—123, 125, 126,  
164
- Пуссен Никола́ — 123
- Пуччини Джакомо — 30, 59,  
62, 66, 75—78, 80, 81, 88, 123,  
130
- Пушкин Александр Сергее-  
вич — 11, 64, 224, 242, 249
- Пфитцнер Ганс — 164, 179
- Пфрөгнер (Přogner) Герман —  
162
- Пшибышевский Станислав —  
134
- Равель Морис — 68, 94, 97—  
100, 102, 103, 105—108, 110,  
114, 164, 240, 246, 253
- Рагон Мишель — 168
- Райт Джозеф — 168
- Рамо Жан Филипп — 94, 99,  
112
- Рамос Мануэль — 45
- Ранкль Карл — 156, 196, 198,  
200, 216
- Раппопорт Лидия Григорьев-  
на — 120
- Расин Жан Батист — 98
- Ратхауз Кароль — 181
- Ратц Эрвин — 156, 216
- Рахманинов Сергей Василье-  
вич — 29, 189, 198, 245
- Регер Макс — 24, 150, 164, 180
- Резничек Эмиль Николаус  
фон — 180
- Рейнхардт Макс — 152, 193
- Рейх (Reich) Вилли — 152, 204,  
205, 216, 217, 219—220, 222
- Рекамье Жюли Бернар — 102
- Рембо Жан Никола Артур —  
140
- Ренн Людвиг — 43
- Респиги Отторино — 115
- Рерих Николай Константино-  
вич — 246
- Риего-и-Нуньес Рафаэль —  
44
- Рильке Райнер Мария — 141,  
208
- Римский-Корсаков Николай  
Андреевич — 18, 20, 27, 55,  
66, 68, 80, 99, 224, 226, 227,  
242, 243, 248
- Робсон Поль — 43
- Родимцев А. И. — 43
- Роже-Дюкас Жан Жюль  
Эмабль — 99, 105, 108
- Розеггер — 140
- Розеншильд Константин Кон-  
стантинович — 141, 160
- Ролан-Манюэль Алексис — 102,  
111, 240
- Роллан Ромен — 39, 44, 96, 104,  
134, 246
- Роллер Андрей Адамович —  
143
- Ронсар Пьер де — 98
- Россини Джоаккино Анто-  
нио — 115, 242
- Ростан Эдмон — 73
- Рот Йозеф — 145
- Роз Мис ван дер — 168
- Рубинер Людвиг — 134, 142
- Рудницкий К. — 79
- Руо Жорж — 17, 115, 134
- Руппель (Ruppel) К. X. — 65
- Руссель Альбер — 39, 97, 98,  
100, 106—108, 110, 118, 125
- Руссо Анри — 100
- Руссо Жан-Жак — 92
- Руфер Йозеф — 150—152, 156,  
158, 167, 220
- Сабо Ференц (Франц) — 38
- Саванарола Джироламо — 47
- Сакко Николо — 38
- Сальвадор Даниэль Фран-  
сиско — 99
- Сан-Мигель Э. — 44
- Сандрар Блез — 17, 111
- Сартр Жан-Поль — 71, 98
- Сати Эрик — 26, 103, 109—  
111, 113, 114, 116, 118,  
120, 122, 123, 125, 164, 246
- Сведенборг Эммануэль — 162,  
173
- Светлов Михаил Аркадь-  
евич — 37, 43
- Северак Деода де — 108
- Сезанн Поль — 77, 158
- Сен-Санс Камиль — 16, 68,  
97—99, 105, 106, 108
- Сент-Экзюпери Антуан де — 64
- Серкин Рудольф — 156, 164
- Серов Александр Николае-  
вич — 58, 68
- Сигер Пит — 52
- Сигмейстер Эли — 38

- Скрябин Александр Николаевич — 12, 29, 133, 139, 164
- Слонимский Николай Леонидович — 162, 163
- Слонимский Сергей Михайлович — 82
- Сметана Бедржих — 66
- Соге Анри — 108, 111, 115, 116, 126
- Соловьев-Седой (Соловьев) Василий Павлович — 43
- Сомерсет Моэм В. — 239
- Софокл — 47, 99, 114, 115
- Спонтини Гаспаре — 100
- Стайн — см. Штейн Эрвин
- Сталь Анна Луиза Жермена — 102
- Станислав Йозеф — 37
- Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич — 86
- Стасов Владимир Васильевич — 226, 242
- Стравинский Игорь Федорович — 3—5, 12, 15, 20—22, 24, 26, 27, 29, 48, 49, 57, 64—67, 69, 71, 74, 77, 78, 82—84, 86, 90, 98—100, 103, 104, 106, 109, 112, 113, 115, 118, 123, 138, 149, 157—159, 164, 176, 181, 187, 189, 193, 198, 215, 216, 223—259
- Стравинский Федор Игнатьевич — 226
- Стравинский Федор Игоревич — 232
- Стриндберг Юхан Аугуст — 93, 94, 132, 140, 161, 168, 172—175
- Стрифлен (Striffling) Луи — 94
- Стюарт Мария — 47
- Сувчинский Петр (Пьер) Петрович — 240
- Судейкин Сергей Юрьевич — 242
- Сутин Хаим — 101
- Сухонь Эуген — 66
- Сюссе Кацукава — 77
- Сюпервьель — 126
- Тайефер Жермена — 39, 108, 111, 114
- Таллис Томас — 235, 247
- Танеев Сергей Иванович — 68, 108, 242
- Телеман Георг Филипп — 60
- Тельман Эрнст — 33, 38, 44
- Теодоракис Микис — 51
- Тертерян Авет (Альфред) Рубенович — 82
- Тиссен (Tissen) Хейнц — 178, 179, 184, 185, 195
- Тоёкуни Утолава — 17
- Тойнби Арнольд Джозеф — 13
- Толлер Эрнст — 34, 35, 142, 178
- Толстой Алексей Николаевич — 64
- Толстой Лев Николаевич — 55, 56, 64, 140
- Томас Дилан — 235
- Тох Эрнст — 181
- Тракль Георг — 26, 141, 142, 145, 157, 169, 208, 215
- Третьяков Сергей Михайлович — 198
- Треццини Ламберто — 46
- Тулуз-Лотрек Анри — 76, 77, 188
- Туманян Ованес — 64
- Тынянова Инна Юрьевна — 21
- Уайльд Оскар Фингал О'Флаэрти — 64, 134
- Уитмен Уолт — 25, 52
- Унгаретти — 47
- Утамаро Китагава — 17, 77
- Утманн Густав Адольф — 196—197
- Уэллс Герберт — 10
- Фальке — 153
- Фалья Мануэль де — 15, 115
- Фейнингер — 139
- Фелинг Юрген — 189
- Фихте Иоганн Готлиб — 68, 196
- Фишер Эдвин — 189
- Флеш Ганс — 191
- Флобер Гюстав — 96
- Фогель Владимир Рудольфович — 180, 185, 200
- Фокин Михаил Михайлович — 246
- Фокс Ральф — 44
- Фолкнер Уильям — 71

- Фольмер Карл — 200  
 Форе Габриэль — 69, 97, 99,  
 102, 105, 106, 108, 114  
 Фортнер Вольфганг — 64  
 Франк Леонгард — 178  
 Франк Сезар (Цезарь) — 97,  
 100, 105, 106, 119  
 Франс Анатоль — 125  
 Франсе Жан — 127  
 Фрейд Зигмунд — 209  
 Френкель Стефан — 186  
 Фрид Оскар — 152  
 Фридрих II — 180  
 Фуртвенглер Вильгельм — 186,  
 188—190, 198  
 Фюрнберг Л. — 35  
 Фюрстенберг Макс Эгон — 185
- Хайт Юлий Абрамович — 43  
 Хальм Аугуст — 194  
 Харанобу — 17  
 Хартлебен Эрих — 158  
 Хартманн Карл Амадеус —  
 216  
 Хартфильд Джон — 34, 135  
 Хаузенгер — 180  
 Хауптман Карл — 142  
 Хауски Ганс — 200  
 Хельдерлих Иоганнес — 142  
 Хемингуэй Эрнест — 42—43  
 Хенненберг (Hennenberg)  
 Фриц — 82  
 Хенце Ганс Вернер — 51, 64,  
 66, 76  
 Хилл Джо — 52  
 Хиндемит Пауль — 3, 24, 40,  
 41, 49, 59, 66, 72, 74, 76,  
 85, 86, 94, 102, 142, 181—  
 183, 186, 189, 191, 194, 195,  
 197, 245, 246  
 Хлебников Велемир (Виктор)  
 Владимирович — 18, 28  
 Хогарт Уильям — 231, 249  
 Хокусаи Кацусика — 76  
 Хорвитц Карл — 155  
 Хьюз Ленгстон — 52  
 Хюни-Михачек — 164
- Цвейг Стефан — 7—9, 64, 140,  
 141, 145, 146, 157, 179  
 Цельтер Карл Фридрих — 195  
 Цеме Альбертина — 158
- Цемлинский Александр фон —  
 148, 149, 155, 218  
 Циллиг (Zillig) Винфрид —  
 156, 162
- Чайковский Петр Ильич — 22,  
 23, 29, 57, 59, 88, 90, 108,  
 167, 224, 226, 227, 231, 234,  
 238, 242, 243, 248  
 Чапаев Василий Иванович —  
 45  
 Чапек Карел — 64  
 Чемберлен Бейзил Холл — 42  
 Чехов Антон Павлович — 91
- Шабрие Алексис Эммануэль —  
 99, 101, 102, 117, 122, 123  
 Шагал Марк Захарович — 100,  
 246  
 Шарпантье Гюстав — 77, 105  
 Шварцвальд Евгения — 155,  
 163  
 Шевалье Морис — 101  
 Шейфер Яков — 38  
 Шекспир Вильям — 11, 64, 107,  
 235  
 Шёнберг Арнольд — 3, 5, 11,  
 12, 21, 26, 27, 29, 33, 48,  
 66, 76, 77, 94, 102, 112, 129,  
 130, 133, 134, 136, 137, 139,  
 141, 143—171, 173—175,  
 179—184, 186, 187, 189, 196,  
 204, 206, 209—211, 213, 214,  
 216—220, 222, 236, 244, 246,  
 253, 254, 256  
 Шерхен Герман — 184, 185, 196  
 Шиллер Иоганн Кристофор  
 Фридрих — 68, 177  
 Шиллингс Макс — 179  
 Шимановский Кароль — 20,  
 164  
 Шкловский Виктор Борисо-  
 вич — 82  
 Шлегель Фридрих — 171  
 Шмидт-Ротлюф — 134  
 Шмитт Флоран — 102, 105,  
 107, 108, 118, 233  
 Шнабель Артур — 177, 191  
 Шнеерсон Григорий Михайло-  
 вич — 38, 52  
 Шнитке Виктор Гарриевич —  
 202

- Шницлер Артур — 140, 141  
Шолохов Михаил Алексее-  
вич — 64  
Шопен Фридерик — 20, 22, 23,  
101  
Шостакович Дмитрий Дмит-  
риевич — 29, 43  
Шоу Джордж Бернард — 85  
Шпенглер Оскар — 25  
Шрекер Франц — 15, 143, 160,  
165, 179  
Штадлен Петер — 216  
Штейн Эрвин — 155, 164  
Штерн Юлиус — 153, 158  
Штернхейм Карл — 142  
Штидри Фриц — 158, 188  
Штифтер — 140  
Штойерман Эдуард — 156, 159,  
164, 186  
Штокхаузен Карлхейнц — 257,  
258  
Штраус Иоганн — 142, 164,  
212  
Штраус Оскар — 153  
Штраус Рихард — 15, 29, 30,  
64—66, 68, 74, 78, 94, 96,  
99, 118, 129, 132, 149, 150,  
152—155, 164, 177, 179, 193,  
245  
Штук — 134  
Штуккеншмидт (Stucken-  
schmidt) Г. Г. — 48, 57,  
151, 152, 162  
Шуберт Франц — 22, 142, 143,  
167, 196, 202, 212, 247  
Шульхоф Эрвин — 37, 161, 171  
Шуман Роберт — 23, 136, 159,  
248  
Шютц Генрих — 23, 247
- Эгк Вернер — 64  
Эдшмид (Edschmidt) Кази-  
мир — 129, 130, 139, 140  
Эйзен Алексей — 43  
Эйзенштейн Сергей Михайло-  
вич — 17  
Эйнем Готфрид фон — 64, 74  
Эйнштейн Альберт — 10  
Эйслер (Eisler) Ганс — 11, 12,  
33—37, 41, 44—47, 132, 144,  
149, 156, 166, 167, 181, 183,  
196—200, 204, 216  
Эйснер Курт — 161  
Эльман Миша — 189  
Эльснер Юрген — 195  
Элюар Поль — 48, 49, 125, 126  
Энди Венсан д' — 101, 105—  
107
- Энеску Джордже — 3, 20, 69,  
90  
Энсор Джеймс — 132  
Эрдманн Эдуард — 186  
Эренбург Илья Григорьевич —  
93, 97, 114  
Эсхил — 99, 118
- Юнг Карл — 70, 117  
Юнг Франц — 134
- Явленский Алексей — 139  
Яловец Генрих — 145, 155  
Яначек Леош — 64, 66, 75,  
76  
Янке Ф. — 35  
Ярнах Филипп — 180  
Ярустовский Борис Михай-  
лович — 49

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i>	<b>3</b>
На переломе столетий	<b>7</b>
Музыка в освободительной борьбе	<b>31</b>
Проблемы оперы	<b>54</b>
Из истории французской музыки	<b>92</b>
Австрийский экспрессионизм	<b>128</b>
Берлин начала 30-х годов	<b>176</b>
О Веберне	<b>201</b>
О музыке Стравинского и его взглядах	<b>223</b>
<i>Указатель имен</i>	<b>260</b>

Электронная версия:  
Александр Стасюк, 2012  
anstasyuk@mail.ru

Использованное ПО:  
EPSON Scan  
ScanKromsator  
ABBYY FineReader  
Adobe Acrobat

**Друскин Михаил Семенович**  
О ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ  
XX ВЕКА

---

Редактор И. Прудникова  
Художник Г. Кудрявцев  
Худож. редактор Л. Рабенау  
Техн. редактор Р. Орлова  
Корректоры Ю. Фельдман  
и Л. Рабчонок  
Подп. к печ. 6/XII—72 г.

---

A03456 Форм. бум. 84×108<sup>1/32</sup> Печ. л. 8,5  
(Условные 14,28) Уч.-изд. л. 14,5 Тираж 15 000 экз.  
Изд. № 2348 Зак. 825 Цена 1 р. 18 к. Бумага № 2  
Всесоюзное издательство «Советский композитор».  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете  
Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Д  $\frac{0912-060}{082(02)-73}$  506—72

**ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ**

Стр.	Строк	Напечатано:	Следует:
48 51	4 сверху 21 снизу	«Памяти Лидице» премьера оратории Хенце «Плот «Медузы», где со- бытия	«Памяти Лидице» премьеру и произвела аресты. И еще один лю- бопытный
228 250	1 снизу 2 снизу	«дебюссизмов» Жалобы	«дебюссизмов». «Жалобы