

## **ФРАНЦ ШРЕКЕР И КОМПОЗИТОРЫ НОВОЙ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ: ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

*Работа представлена кафедрой истории зарубежной музыки  
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.*

*Статья посвящена проблеме межтекстовых взаимодействий в творчестве Франца Шрекера и композиторов новой венской школы. Различные уровни рассмотрения: художественные идеи, концепции произведений, отдельные стилистические приемы – позволяют показать многообразие связей между изучаемыми явлениями. Автор статьи выявляет родственные черты в трактовке художниками принципа *Gesamtkunstwerk*, сходные приемы в области вокально-речевого интонирования, семантические параллели.*

**Ключевые слова:** *модерн, экспрессионизм, Ф. Шрекер, А. Шёнберг, А. Берг, свет-цвет-звук, типы вокально-речевого интонирования.*

*N. Degtyareva*

## **FRANZ SCHREKER AND COMPOSERS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL: PARALLELS AND INTERSECTIONS**

*The article deals with the problem of intertextual interactions in the works of Franz Schreker and the Second Viennese School composers. Various levels of consideration (art ideas, concepts of the works, distinct style means) make it possible to show the variety of connections among the studied phenomena. The author of the article reveals common features in the composers' interpretations of the *Gesamtkunstwerk* principle, similar devices in the sphere of vocal-verbal intoning, semantic parallels.*

**Key words:** *modern style, expressionism, F. Schreker, A. Schoenberg, A. Berg, light-colour-sound, types of vocal-verbal intoning.*

Имя Франца Шрекера (1878–1934), одного из крупнейших представителей австро-немецкого оперного модерна, крайне редко встречается в литературе, посвященной композиторам новой венской шко-

лы. Если оно и упоминается, то в большинстве случаев мимоходом, в связи с какими-либо конкретными событиями, отдельными, часто сугубо биографическими обстоятельствами.

Неполнота информации искажает реальную картину. Действительно, до определенного времени Шрекер не входил в ближний круг Шёнберга, более того, до 1908 г. не был знаком с ним лично. Но на протяжении многих лет композиторов связывали многообразные творческие контакты, которые со временем переросли в тесные дружеские отношения. Особенно доверительный характер они приобрели с середины 1920-х гг. в Берлине, где Шрекер возглавлял Высшую школу музыки, а Шёнберг был руководителем класса композиции в Прусской академии искусств.

И Шёнберг, и его ученики с большим уважением относились к Шрекеру, его творчеству и исполнительской деятельности. Многочисленные свидетельства такого отношения находим в обширной переписке Шёнберга и Шрекера, в письмах Берга и Веберна, адресованных композитору и его вдове, в материалах юбилейного выпуска журнала *Anbruch*, посвященного 50-летию со дня рождения Шрекера. Но, быть может, один из самых красноречивых фактов содержит посвящение Шёнберга к книге «Стиль и идея»:

«Моим уже умершим, духовно близким мне друзьям Антону фон Веберну, Альбану Бергу, Генриху Яловецу, Александру фон Цемлинскому, Францу Шрекеру, Адольфу Лоосу, Карлу Краусу, с которыми я мог говорить на языке, каким я говорю в некоторых местах этой книги» [7, с. 24].

Датированное 1950 г., но тогда неопубликованное, оно сохранилось в архиве композитора. Имена, в ряду которых стоит здесь имя Шрекера, вряд ли нуждаются в комментариях – ближайšie ученики, сподвижники, преданные друзья, включая выдающегося австрийского архитектора А. Лооса и публициста, драматурга, поэта-сатирика К. Крауса.

История взаимоотношений, дружба (закончившаяся драматическим финалом в Берлине Гитлера: эмиграция Шёнберга и ранняя смерть Шрекера), духовное родство, о котором пишет Шёнберг в своем посвящении – все это темы, требующие отдельного рассмотрения.

Настоящая же статья сосредоточена на вопросах творческого характера, связанных с претворением в произведениях Шрекера и композиторов новой венской школы некоего общего круга художественных явлений. Речь не идет о прямых влияниях – слишком различны авторы по эстетико-стилевым установкам, диаметрально противоположны исторические судьбы их творчества, характер воздействия на музыкальное мышление XX в. В центре внимания *общие* художественные идеи и *индивидуальные* художественные решения. Их совокупность обрисовывает пространство напряженного диалога со временем, и потому возможность проследить за их движением представляет безусловный интерес.

Творческие поиски Шёнберга и Шрекера в определенные периоды обнаруживают некий параллелизм. В одно и то же время композиторов увлекают на удивление близкие художественные задачи. Наиболее примечательны в этом отношении начало 1910-х и конец 1920-х гг.

В 1912 г. Шрекер заканчивает камерную двухактную оперу «Игрушка и принцесса». Шёнберг в 1913 г. завершает одноактную драму «Счастливая рука». Как Шёнберг, так и Шрекер являются создателями целостной композиции, включающей и литературный текст либретто. Для Шрекера это обычная практика (он пишет либретто всех своих опер, за исключением юношеской оперы «Пламя»). Шёнберг выступает как автор литературного текста в двух своих сценических опусах – «Счастливая рука» и «Моисей и Аарон».

Мистико-символистская сказка Шрекера представляет собой яркий образец оперного модерна. Экспрессионистская драма Шёнберга соприкасается с модерном характером символики и идеями синэстезии.

Между «Счастливой рукой» и «Игрушкой» развертывается широкий слой ассоциаций, приобретающий наибольшую плотность в контексте проблемы *Gesamtkunstwerk*. Оба художника корректируют вагнеровскую модель, включая в нее новые компоненты. Речь прежде всего идет

об актуализации визуального начала и об исключительном внимании к цвету и световым эффектам в рамках единой музыкально-драматической концепции.

Этот опыт находится в русле актуальных для времени художественных идей. Напомним лишь некоторые даты и факты: 1910 г. – «Прометей» Скрябина, 1911 г. – «Замок герцога Синяя борода» Бартока, 1912 г. – альманах «Синий всадник» со статьей Кандинского «О сценической композиции» и его же «Желтым звуком».

«Счастливая рука» и «Игрушка» движутся параллельным курсом, но приходят к разным результатам. У Шёнберга световая партия является сквозным элементом партитуры, при этом она равноправна в своих полномочиях с другими выразительными средствами. В согласии с Кандинским, Шёнберг формулирует мысль о единстве «сценической композиции»: «...душевный процесс, проистекающий из действия со всей очевидностью, выражается не только жестами, движением и музыкой, но также цветом и светом. <...> Жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка» [2, с. 216]. (Ср. с Кандинским: «...средства различных искусств внешне различны. Звук, цвет, слово! По своей же внутренней сути они совершенно тождественны... Не поддающийся дефиниции и все же известный душевный процесс... есть конечная цель отдельных средств искусства» [4, с. 68].)

У Шрекера световые эффекты включаются только на заключительном этапе, в последних сценах оперы. Они вносят дополнительные краски в напряженную атмосферу действия, обостряя ощущение финальной катастрофы.

Разночтения заметны в подборе красок, в цветовой гамме. У Шёнберга она более разнообразна (с преобладанием фиолетового и желтого цветов), у Шрекера почти ограничена различными оттенками красного. Вместе с тем и здесь обнаруживаются черты сходства. Так, привлекает внимание резкий скачок (своего рода «эллипсис») внутри спектра – переход от голубого к

красному цвету, встречающийся у Шрекера в начале заключительной сцены, у Шёнберга – неоднократно. Но особенно интересны параллели между обрамляющими эпизодами произведений. «Черной тени», которая накрывает сцену в финале «Игрушки», отвечает «полная темнота» в последних тактах «Счастливой руки»; начальные же ремарки поражают почти буквальным совпадением:

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

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

Тьма, из которой появляются и в которой исчезают персонажи, подобно черной раме обрамляет действие опер (отметим, что с аналогичным эффектом встречаемся и в опере Бартока).

Допускают непосредственное сопоставление приемы работы со светом. И в «Счастливой руке», и в «Игрушке» их можно определить при помощи музыкальных терминов *модуляция, diminuendo, crescendo*. Шёнберг прямо употребляет музыкальную терминологию («*crescendo света*»). Шрекер добивается необходимого результата, подробно указывая смену оттенков и интенсивности цвета. Самым же существенным оказывается то, что свет и в том и в другом произведении выступает не как вспомогательное, дополнительное средство, а как один из важных факторов драматургии. Символика цвета у Шрекера, развиваясь параллельно музыке и драме, усиливает экспрессию основных линий действия. Шёнберг предпочитает контрапункт свободно движущихся самостоятельных элементов, в котором световое оформление должно представлять собой «игру явлениями цвета и формы» [1, с. 77]. Обсуждая возможность создания кинематографической версии «Счастливой руки», он требует «максимальной ирреальности»:

«Нигде не должно усматриваться символа или смысла, мысли... Как музыка никогда не обременяет себя неким смыслом –

по крайней мере, в своей внешней форме, хотя в сути своей она его имеет, – так и это должно звучать лишь для глаза...» [1, с. 77].

Идея «синтетической» композиции и в том и в другом произведении сказывается на внешнем облике текста, который отличается обилием ремарок, сценических указаний. В них подробнейшим образом прописаны не только световая палитра, но и элементы оформления сцены, и рисунок сценического движения. Словом, это не традиционные композиторские ремарки с обозначением темпов и выразительных эффектов. Нотный текст вбирает в себя тщательно разработанную *режиссерскую* партитуру. Художественную необходимость этих требований чрезвычайно точно формулирует Шёнберг в письме Э. Легалю:

«В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям – на то имеется тысяча причин. Иначе ничего не получится. <...> Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. Убежден, что для успеха спектакля эти указания должны быть строго соблюдены. <...> Предметы и местность в моих сценических произведениях *участвуют в действии* (Выделено мной. – Н. Д.) и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона» [1, с. 204–205].

Жанр «Счастливой руки» определен Шёнбергом как «драма с музыкой». Шрекеровская «Игрушка и принцесса» – это «опера»\*, но *слово* играет в ее жанровом спектре крайне важную роль. Речь идет не только о характере взаимоотношения текста и музыки, но о слове «драматическом», *не пропетом* – о выкриках и возгласах толпы, накладывающихся на оркестровую партию в финале оперы, и прежде всего об особом фрагменте текста либретто, не озвученном композитором и имеющем самостоятельное название «Сон парня в хижине мастера Флориана» (в партитуре он помещен между I и II актами). Шрекер не предусмотрел в составе исполнителей партию спикера, однако в современных постанов-

ках этот текст озвучивается чтецом в качестве самостоятельной сцены.

Во второй половине 1920-х гг. внимание Шрекера занято крайне необычным оперным проектом. Это «Христофор, или Видение оперы», окончательное завершение получивший в 1929 г. Работа над «Христофором» стала для Шрекера попыткой обновления стиля и выхода из творческого кризиса, о котором говорил сам композитор. Пути обновления он ищет в «повороте от музыкальной драмы, в возвращении к элементам ранней оперной формы»: *bel-canto*, замкнутые «номера», речитатив *secco*, разговорные диалоги... [11, с. 328–329].

Шёнберг в 1928–1929 гг. работает над оперой «С сегодня на завтра». Краткая авторская характеристика композиционных особенностей этой оперы удивительным образом «пересекается» со шрекеровскими высказываниями: «Музыка... насыщена замкнутыми формами, прерываемыми и связанными явственно выделяющимися (но, разумеется, «нетональными») речитативами, не претендующими на мелодичность» [1, с. 194].

На фоне этого (все же достаточно внешнего) сходства выявляются более глубокие связи «Христофора» с некоторыми другими замыслами и сочинениями Шёнберга. Здесь, как и в большинстве опер Шрекера, в центре внимания оказывается тема искусства. Решена она в весьма необычном ключе. Основная сюжетная линия, отраженная в дополнительном названии – «Видение оперы», призвана воссоздать процесс создания художественного произведения: герой оперы, юный композитор Ансельм, пишет оперу на сюжет легенды о святом Христофоре. Действие «Христофора» происходит в современности, и текст произведения пестрит намеками, многие из которых достаточно прозрачны и не требуют пояснений (как, например, иронические выпады по адресу некоторых новейших музыкальных направлений). Основная же идея выражена в метафорически усложненной и даже зашифрованной форме. История святого Христофо-

ра подана как метафора *пути* – поиска, выбора и заблуждений. Развивая метафору в разных планах действия (пересказ предания в Прологе оперы\*\* и *современная легенда* как сюжет *Видения Ансельма*), Шрекер подводит оперу к неожиданному в своей парадоксальности финалу. Эпилог открывается текстом Лаоцзы, великого древнекитайского мудреца, основателя даосизма (VI–V вв. до н. э.). В 28-й главе «Даодэцина» (откуда заимствована цитата) речь идет о смысле жизни и назначении человека, о тождестве силы и слабости, света и темноты, чести и бесчестия\*\*\*.

В развитии действия легенда и «Даодэцин» все больше и больше сближаются в своем значении, превращаясь, в конце концов, в единую мифологему *пути* и *цели*.

Парадоксальная полифония смыслов, присущая «Христофору», рождает многочисленные ассоциации, но в их многообразии формируется некий вектор, направляющий внимание к определенной эпохе и определенному кругу художественных явлений. Источник «цитат» и аллюзий достаточно узнаваем. Это больше немецкая, чем австрийская культурная традиция, это не столько Вена Фрейда и Климта, как в ранних операх Шрекера (хотя и венские связи вполне ощутимы в «Христофоре»), сколько Берлин, причем Берлин предвоенный (любопытно, что сам Шрекер в *Предисловии* к «Христофору» довольно точно обозначает эпоху: Ансельм – «дитя настоящего (или, если хотите, предвоенного) времени»), с характерным для немецких литературно-художественных кругов этого периода тяготением к теософии и мистицизму, с особым вниманием к образам огня и света, с концепциями «нового человека», «пути и цели», «внутренней необходимости» [см. об этом: 5, с. 17–19]. Впрочем, концепции этого рода, столь характерные для предвоенного немецкого экспрессионизма, сохранили свое значение и в послевоенные годы. Так, в драме «Граф фон Ратцебург» (1927), одной из последних пьес Эрнста Барлаха, отдавшего значительное внимание теме «нового человека», читаем: «Там, где стоит

моя нога, – там путь; а где кончается путь – там цель» [3, с. 49].

И здесь вновь возникают параллели с Шёнбергом – в его связях с немецкой поэзией, в его религиозно-философских исканиях, отразившихся в замысле трилогии «Серафита» (по Бальзаку) и в неоконченной оратории «Лестница Иакова».

Текст оратории был написан Шёнбергом в 1915–1917 гг., тогда же была создана музыка первой части сочинения. В 1920-е гг. (как и позже) «Лестница Иакова» постоянно находилась в поле зрения Шёнберга: композитор не раз возвращается к работе над ораторией, а в 1926 г. разрабатывает некий акустический проект для исполнения неоконченного произведения [см.: 2, с. 259].

В соотношении «Лестницы Иакова» и «Христофора» наблюдаются поистине удивительные «пересечения». Шёнберг, говоря о замысле будущего сочинения как о «молитве человека наших дней», подчеркивает: «язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней; содержанием должны быть проблемы, мучающие нас с Вами» (письмо Рихарду Демелю от 13.12.1912) [1, с. 65].

Шрекер называет «Христофора» «современной легендой» и пишет в *Предисловии* к опере: «стоит ли удивляться тому, что юный Ансельм ощущает события давно прошедших времен как сегодняшние и наполняет их эмоциями нашей повседневности?» [9, с. 136–137].

Следующая мысль из письма Шёнберга также привлекает внимание в связи с «Христофором»: «я давно уже хочу написать ораторию о том, как... современный человек спорит с Богом... а в итоге находит Бога и становится религиозным. Учится молиться! Такая перемена не должна быть результатом какого-то *действия, ударов судьбы, тем более любовного переживания. Или же эти вещи могли бы фигурировать только на заднем плане, самое большее как намек, как начальный стимул* (выделено мной. – Н. Д.)» [1, с. 65].

В черновиках Шрекера содержится еще одно изречение Лаоцзы, которое ком-

позитор намеревался процитировать в либретто «Христофора» (в «Даодэзине» это фрагмент 29-й главы): «Хотят завоевать мир посредством деяния: я испытал, что это не удастся. Мир – это духовная вещь, и с ним нельзя так обходиться. Тот, кто действует, портит его. Тот, кто держит крепко, лишь теряет его» [8, s. 124]. Этот фрагмент не вошел в окончательный текст либретто, но заключенная в нем идея «недеяния» как мысль о поиске внутреннего, не внешнего пути, по сути – *внутренней необходимости*, столь же существенна для «Христофора», сколь и для «Лестницы Иакова».

Между сочинениями обнаруживаются и неожиданные параллели текстуального характера. Так, монолог *Умиряющего* из первой части оратории, сменяющийся вокализацией его Души, включает фразу, отмечающую момент преобразования: «Я лечу... Блаженнейшая мечта исполняется – лететь...» Характеризуя мелодику вокализа Души, «освободившейся от брэнной телесной оболочки», Н. Власова, автор отечественной монографии о творчестве Шёнберга, указывает на два родственных ей примера в творчестве композитора: в заключении финала Второго струнного квартета, на словах «огня святого я лишь искра живая, лишь гулкий отзвук я священного глагола» (С. Георге, пер. В. Коломийцова), и в последнем разделе песни «Побеги сердца» (на текст Метерлинка), на словах «возносит мистическую молитву». Семантика подобного «упоительного распева», по мысли Н. Власовой, связана у Шёнберга с моментами мистического экстаза: «Вокальная партия... словно преодолевая силу земного тяготения, устремляется не просто в высокий регистр, но – в горние выси...» [2, с. 234].

В свете сказанного крупным планом высвечивается особый характер заключительной реплики Лизы, героини «Христофора», из сцены ее танца, проникнутой восторгом мистического преобразования. Ликующий возглас Лизы: «Не знаю больше я преград, не танцевать хочу – лететь, парить, пройти во все пределы», обращает на себя внимание не только почти дословным (с «Лестницей Иакова») совпадением тек-

ста, но и близостью интонационной графики вокального распева (особенно в сравнении с мелодикой «Побегов сердца»).

«Христофор» посвящен Шёнбергу. Шёнберг принял посвящение. Более того, он даже обсуждал со Шрекером варианты либретто (см. письмо Шрекера Э. Герцке от 21.05.1926 [9, s. 117]). И нельзя не признать, что среди опер Шрекера вряд ли найдется какая-либо другая, которая столь же подходила бы для этой цели.

В немецком литературном контексте шрекеровского сочинения необходимо выделить еще один аспект – над «Христофором» витает дух «Лулу», драматической дилогии Ведекинда. Дело не только в характере героини – черты Лулу обнаруживаются чуть ли не в каждом женском образе Шрекера, дело в деталях, штрихах, элементах текста. Трижды Ансельм обращается к Духу Земли, в символической, крайне зашифрованной форме вопрошая его о пути к красоте и свободе. Этим обращением начинается каждая строфа текста в сцене «освобождающего» танца Лизы. Правда, «*Erdgeist*» Ведекинда превращается у Шрекера в «*Geist der Erde*», но это не меняет сути.

Ассоциации с «Лулу» усугубляет и первое представление Ансельмом героини своей будущей оперы: Лиза – «Лилит, змея, прелестная дьяволица». Лилит, отождествляемая то с Царицей Савской, то с Саломеей – чрезвычайно многозначный мифологический образ (в иудейской традиции это и первая жена Адама, и демон ночи, и злой дух, суккуб и т. д.), воспета в мировой литературе как воплощение и невыразимо прекрасного, и губительного женского начала, тех качеств, которые определяют и сущность Лулу. Змея не является непременным атрибутом Лилит, в драме же Ведекинда она выступает как изначальная ипостась героини. В Прологе к «Духу земли», первой части дилогии, ее – гибкую и коварную – выносит Укротитель хищных зверей, и в ходе действия змея превращается в прекрасную женщину – Лулу. Быть может, Шрекер и здесь не стремился к созвучным реминисценциям, не акцентиро-

вал для себя моменты совпадений, быть может, он ориентировался не столько на драму Ведекинда, сколько на ее культурный отзвук, явственно различимый в ду-

ховной атмосфере эпохи, но кажется весьма вероятным, что в «Христофоре» мысль его идет «по следам» Лулу, проложенным в немецкой литературе Ведекиндом.

Ф. ШРЕКЕР. «Христофор»

91 *cresc.* *f*  
Nicht kenn ich mehr Schran-ken, nicht tan-zen will ich

92  
flie - - flie - - - gen, schwe - - ben,

93  
schwe - - - ben, im All, im All - - -

94 *poco a poco accel.* 95 *ff* (erblicken Christoph)  
ge - - - hen Ah!

А. ШЁНБЕРГ. «Побеги сердца»

*ppp*  
licht sind ih-re Blät-ter an - zu-schau-en, wei -

- - - - - Ben Mon - - - des - glanz sie um sich

sät, zum Kry - stall dem blau-en sen-det sie ihr

my - - - - sti - sches Ge - bet.

В те же годы над оперой «Лулу» по Ведекинду начинает работать Альбан Берг: весной 1929 г. им закончено либретто и начато сочинение музыки.

Здесь уместно напомнить, что именно Берг в 1910–1911 гг. сделал по заданию издательства *Universal Edition* клавир «Дальнего звона», оперы, которая принесла Шре-

керу европейскую известность. В 1928 г., в статье к 50-летию Шрекера, Берг вспоминает о том «прекрасном времени», когда они «вместе вступали в новую страну», о «подлинном музыкальном удовольствии», наполнившем его «сознанием художественной взаимосвязи и чувством человеческой симпатии» [8, s. 86].

В своих музыкально-сценических произведениях Берг, безусловно, учел и творчески переработал опыт «Дальнего звона». Определенное воздействие оказала на него шрекеровская техника соединения контрастных драматургических пластов, способ их монтажа в горизонтальном и вертикальном аспектах музыкальной формы. По-видимому, не прошли мимо внимания Берга и детально разработанные в «Дальнем звоне» приемы включения разговорной речи в вокально-оркестровую ткань: диалог, свободно накладывающийся на оркестровое звучание, ритмизованная речь, своеобразный шрекеровский вариант «*Sprechstimme*», нотированный ромбовидными незаштрихованными нотами. Хотя премьера «Дальнего звона» состоялась в 1912 г., опера была закончена в 1910-м, за два года до «Лунного Пьеро» Шёнберга. К сожалению, Шрекер не дает пояснения к манере исполнения этих фраз, ограничиваясь редкими ремарками «*gesprochen*». Напомним, хотя бы сцену перебранки Мари и Маргрет из I действия «Воццека», целиком выдержанную в манере «реального диалога», ритмизованную речь (Воцcek) в сцене гулянья II действия, эффект чередования *Sprechstimme* и разговорной речи в сцене смерти Воццека.

В «Христофоре» шкала видов интонирования еще более дифференцирована, чем в «Дальнем звоне»: диалог без сопровождения, разговорная речь с сопровождением (*quasi* вокальные партии на фоне развернутого оркестрового изложения; разговорная партия как «контрапункт» в вокально-оркестровой сцене), «*Sprechgesang*» индивидуального «шрекеровского» образца (в «Христофоре» его эмоциональная шкала предельно детализирована, границы употребления простираются от шепота до пате-

тического возгласа), собственно вокальная интонация. И вновь возникает любопытная параллель. Как известно, во вступительных замечаниях к партитуре «Лулу» Альбана Берга содержатся указания на разные виды интерпретации текста в опере. Приведем их в изложении М. Тараканова: «Диалог без сопровождения, свободная проза с сопровождением, ритмически фиксированная штилями и вязками без нотных головок, *Sprechstimme* в высоком, среднем и низком регистре, наполовину пение, пение нормальным голосом» [5, с. 336]. Добавим, что и обозначения «наполовину пение» и «пение нормальным голосом» (*richtige Gesang* – в шрекеровском варианте) также встречаются в «Христофоре». Но и в этой связи речь должна идти не о заимствованиях или прямых совпадениях, а о параллельных решениях, поисках обновления оперной формы, которые ведутся в близком направлении.

Строгий стиль Веберна и шрекеровское декоративное изобилие противоположны друг другу, как противоположен эмоциональный климат их музыки. Кажется, что какие-либо параллели между ними невозможны. Но некоторые тенденции позднего творчества Шрекера позволяют в этом усомниться. Отдельные фрагменты его поздних опер («Поющий черт», «Христофор») и прежде всего оркестровая версия песен на стихи Уолта Уитмена (1927) демонстрируют новую для композитора манеру оркестровки. Шрекер, ранее не склонный к выделению отдельных тембров или оркестровых групп, трактовавший оркестр как единое целое, теперь приближается к некоему «пуантилизму», тонко дифференцируя звуковую ткань, прибегая к ансамблевому взаимодействию сольных инструментальных красок, к тембровой нюансировке изолированных звуков, что побуждает Г. Нойвирта, авторитетного исследователя творчества Шрекера, сопоставлять его оркестровое письмо (в песнях Уитмена) и технику Веберна [10, s. 109].

За рамками статьи остались многие интересные факты, как, например, одновременное обращение Шёнберга и Шрекера к



пьесе Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» (Шёнберг – эскиз оперы, 1906–1907 гг.; Шреккер – неосуществленный оперный замысел, ок. 1906–1907 гг.), интерес композиторов к возможностям кинематографа (Шёнберг – «Музыка к киносцене», ор. 34, Шреккер – «Четыре эскиза для фильма»); оба произведения написаны по предложению издательства «*Heinrichshofen*» в 1929–1930 гг.; Шреккер – проект киносцены в одной из проме-

жуточных версий «Христофора», Берг – киносцена в «Лулу») и др., но уже сказанное позволяет приблизиться к действительным отношениям: Шреккеру и композиторам новой венской школы при всей разности материи и духа их творчества вняты родственные смыслы культурного кода эпохи. Время начертало в их творческих биографиях параллельные линии, которые временами пересекаются.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Во второй, одноактной редакции (1915) опера получила название «Игрушка» и жанровое обозначение «мистерия».

\*\* Святой мученик Христофор, живший в III в., почитаем католической и православной Церковью. Рассказы о его житии существенно расходятся в восточной и западной традициях. Согласно западному варианту легенды Св. Христофор поклонялся силе и желал служить самому могущественному владыке. Он нанялся на службу к императору, но понял, что император боится дьявола. Он предложил свои услуги дьяволу, но понял, что дьявол трепещет при виде креста. Он спрашивает святого отшельника, как ему послужить Христу, и по его совету берется переносить путников через бурную реку. Однажды, в ненастную ночь он слышит детский голос, который просит его о помощи. Посадив ребенка на плечи, он отправляется в путь, но на середине реки ноша становится столь невыносимо тяжелой, что он почти тонет. Ребенок – это был Христос – нарекает его Христофором (*греч.* – «несущий Христа») и говорит ему, что он нес на своих плечах целый мир и его Создателя.

\*\*\* «Кто свою мужскую силу познал и все же в женской слабости пребывает, тот русло реки мира. Если он русло реки мира, то не оставит его вечная жизнь, и сможет он снова вернуться и стать как ребенок. Кто свой свет узнал и все же в темноте пребывает, тот есть образец мира. Если он образец мира, то не достанет ему вечной жизни, и он может снова вернуться к не-ставшему. Кто свою честь познал и все же в бесчестии пребывает, тот есть долина мира. Если он долина мира, то имеет он довольствие вечной жизни и может снова вернуться к первоначальному» (цит. по тексту либретто «Христофора»).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд Шёнберг. Письма: сост. и публ. Э. Штайна. СПб.: Композитор, 2001. 464 с.
2. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.
3. История немецкой литературы: в 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. 696 с.
4. Кандинский В. О сценической композиции // Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 68–74.
5. Стрекаловская Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Феруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 1998. 21 с.
6. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976. 560 с.
7. Arnold Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel / Hrsg. v. Heller Fr. C. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
8. Berg A. Für Franz Schreker. Franz Schreker zum 50. Geburtstag // Anbruch, 10/3-4 (März-April), 1928. S. 86.
9. Hailey C. Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus* // Franz-Schreker-Symposion / Hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. Berlin: Colloquium Verlag, 1978. S. 115–140.

10. *Neuwirth G.* Der späte Schreker // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. v. O. Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978. S. 106–110.

11. *Schreker F.* Die Zukunft der Oper // Krause-Graumitz H. Vom Wesen der Oper. Berlin: Henschelverlag, 1969. S. 327–329.

## REFERENCES

1. Arnol'd Shonberg. Pis'ma: sost. i publ. E. Shtayna. SPb.: Kompozitor, 2001. 464 s.
2. *Vlasova N. O.* Tvorchestvo Arnol'da Shyonberga. M.: Izd-vo LKI, 2007. 528 s.
3. Istoriya nemetskoy literatury: v 5 t. M.: Nauka, 1976. T. 5. 696 s.
4. *Kandinsky V.* O stsenicheskoy kompozitsii // Siniy vsadnik / pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1996. S. 68-74.
5. *Strekalovskaya Kh. A.* Postromanticheskie dialogi s romantizmom: Feruchcho Buzoni, Gans Pfitsner, Arnol'd Shyonberg v dialoge s Rikhardom Vagnerom: avtoref. dis. ... kand. iskusstv. SPb., 1998. 21 s.
6. *Tarakanov M.* Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga. M.: Sovetskiy kompozitor, 1976. 560 s.
7. Arnold Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel / Hrsg. v. Heller Fr. C. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
8. *Berg A.* Für Franz Schreker. Franz Schreker zum 50. Geburtstag // Anbruch, 10/3-4 (März-April), 1928. S. 86.
9. *Hailey C.* Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Christophorus* // Franz-Schreker-Symposion / Hrsg. v. E. Budde, R. Stephan. Berlin: Colloquium Verlag, 1978. S. 115–140.
10. *Neuwirth G.* Der späte Schreker // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. v. O. Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978. S. 106–110.
11. *Schreker F.* Die Zukunft der Oper // Krause-Graumitz H. Vom Wesen der Oper. Berlin: Henschelverlag, 1969. S. 327–329.