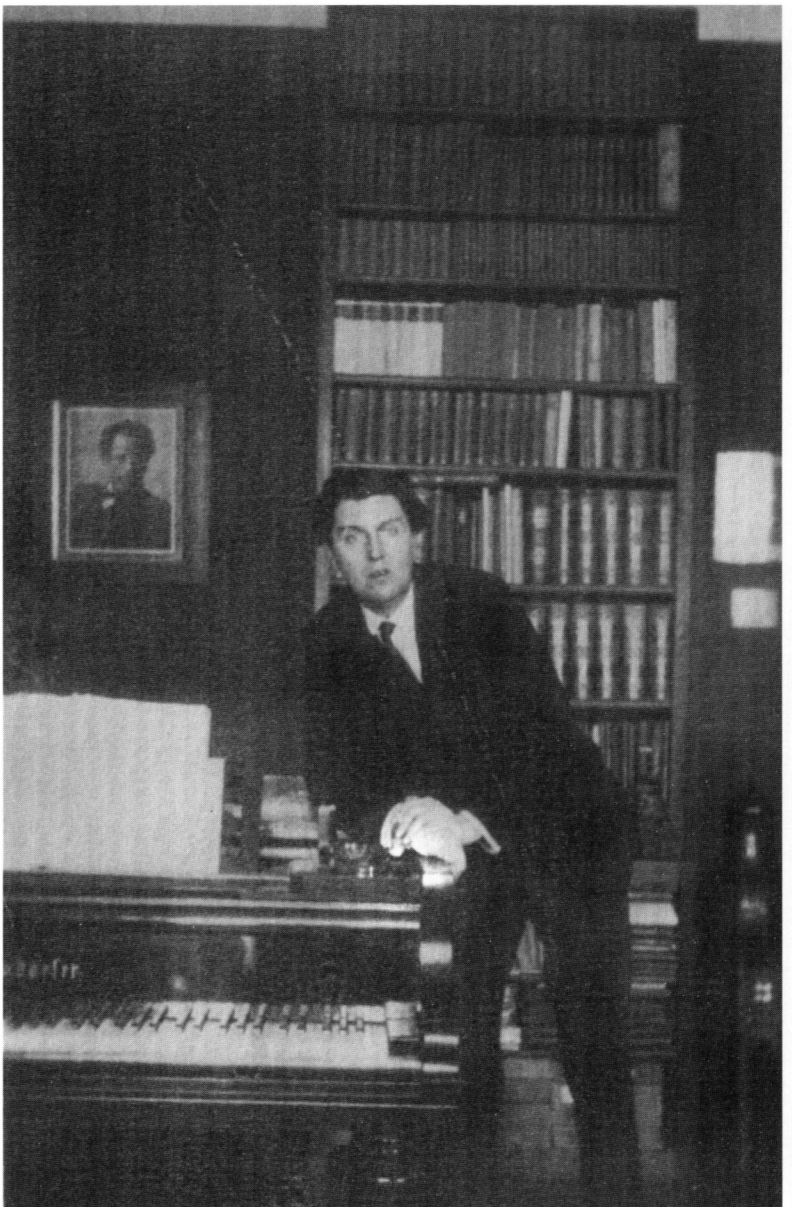
М. ТАРАКАНОВ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АЛЬБАНА БЕРГА

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА



М·ТАРАКАНОВ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АЛЬБАНА БЕРГА

Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва, 1976

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Т $\frac{90105-340}{082(02)-76}$ БЗ—57—14—76

© Всесоюзное издательство «Советекий композитор», 1976 г.

Альбан Берг — одно из наиболее ярких и своеобразных явлений в музыке XX века. Это редкий по силе эмоционального наполнения музыки художник. И при этом художник пронзительно искренний, бескомпромиссный. Берга относят к числу основоположников серийной техники, объединяя его с Шёнбергом и Веберном в некое творческое единство, называемое нововенской школой. Констатируя это, я, однако, считаю, что Берг занимает особое место в этом союзе. Примкнув к теоретическому основоположнику додекафонии Шёнбергу, разделив его творческую платформу, он тем не менее сумел сохранить свою индивидуальность, более того — именно ей подчинить тот технологический комплекс, которым он оперировал.

Мы знаем, что список сочинений Берга весьма невелик. И, на мой взгляд, такая малая продуктивность у столь трудолюбивого и преданного своему призванию композитора свидетельствует о высокой мере художнической честности Берга. Долго и тщательно вынашивал Берг свои опусы, продумывал каждый такт, каждую ноту. Внимательный анализ его партитур доказывает поразительную целесообразность, «выверенность» их построения. Целесообразность, подчиненную тому феноменальному эмоциональному напряжению, которое прежде всего ощущаешь в музыке австрийского композитора.

Не много в XX веке найдется художников, столь органично соединивших в себе подлинно высокую открытую эмоцию с досконально продуманной организацией и дисциплиной ее выражения. Это касается не только музыкального языка Берга, но в той же мере и драматургии его оперных партитур. Берг наделен безошибочным чутьем оперного драматурга, и в этом плане композитор, на мой взгляд, намного опередил свое время.

Премьера «Воццека» в 1925 году ознаменовала появление принципиально нового типа организации драматургического материала, который утвердился в музыкальной практике много позднее. Партитура «Воццека» — образец точного ощущения пропорций во всем: во времени звучания, в пространственных взаимосвязях эпизодов, в соотношениях динамических и агогических оттенков... Берг великолепно ощущал меру времени в музыке, и я бы сказал, что именно его оперные партитуры заставляют серьезно задуматься над взаимосвязью времени и насыщенности информацией, несо-

мой музыкальным материалом. В этих отношениях опусы Берга представляют собой сегодня классику, знать которую просто необходимо.

Первые сочинения Берга были связаны с жанром романтической песни, имевшим долгие и прочные традиции в музыке Австрии и Германии. В своих ранних песнях молодой композитор выступил как одаренный продолжатель творческих достижений Шуберта, Шумана, Листа, Брамса и Гуго Вольфа. Его вокальные миниатюры отличало тонкое ощущение пластики песенной мелодии, умение подчеркнуть ее изгибы в партии фортепиано. С первых шагов Берг выступил как прирожденный мастер, владеющий тайнами вокальной интонации.

В годы учения под руководством А. Шёнберга развились его способности в сфере инструментального творчества. Созданию «Воццека» предшествовали одночастная Соната для фортепиано (1908), Струнный квартет (1910), Пять песен на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга (1912), Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (1913). Наиболее значительным сочинением этого периода стали Три пьесы для большого оркестра (1914), включающие Прелюдию, Хоровод и Марш, которые объединены в законченную симфоническую сюиту.

Во всех этих сочинениях сквозь ясно ощущаемые влияния таких мастеров, как Густав Малер и Арнольд Шёнберг, проступает самобытный талант Альбана Берга, с присущими его музыке тонкими переходами от экспрессии к утонченности, удивительным ощущением равновесия оркестровой звучности. И все же партитура «Воццека», завершенная в 1921 году, оставила в тени прежние достижения Берга, проявив его дарование как выдающегося мастера оперной драматургии.

Вслед за «Воццеком» появились такие первоклассные сочинения, как Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых (1925), Лирическая сюита для струнного квартета (1926) и великолепный Скрипичный концерт (1935), завершенный в год безвременной кончины композитора. Однако основное место в творчестве Берга заняла опера. В 1928 году, спустя три года после премьеры «Воццека», он начал напряженную работу над оперой «Лулу», которая осталась незавершенной. Во второй опере развернулись новые стороны дарования Берга как мастера оперного жанра, получили своеобразное, порой даже неожиданное продолжение его завоевания в области музыкально-сценической драматургии, вокальной интонации, тематизма, гармонии и формы.

Как известно, оперы Альбана Берга звучали и звучат поныне с крупнейших музыкальных сцен мира. «Воццек» был поставлен и в Советском Союзе — в конце 20-х годов в ленинградском ГАТОБе. И сегодня музыка Берга достаточно широко исполняется на нашей концертной эстраде и звучит в эфире. Укажу хотя бы на Скрипичный концерт, который входит в репертуар Л. Когана и других наших концертирующих скрипачей, «Лирическую сюиту», ряд камерных сочинений, в том числе Четыре пьесы для кларнета, на оперы «Воццек» и «Лулу», прозвучавшие по Всесоюзному радио в цикле «Панорама оперы XX века». Интерес к творчеству Берга активен, музыка его на практике доказала свою жизнеспособность.

Берг не только один из ведущих мастеров западноевропейского искусства нашего столетия, но и наиболее яркое явление в ряду фигур, представляющих прогрессивное гуманистическое западное искусство. Как мы знаем, социальный профиль художнических интересов Берга был четко определен. И это мы, советские художники, должны особо акцентировать. Берг — певец угнетенных и жестоко эксплуатируемых,

не нашедших места в душной, меркантильной атмосфере западного мира, мира социальной несправедливости. Композитор стремился служить своей музыкой тем отвергнутым, попранным и жестоко страдающим «маленьким» людям, судьбы которых глубоко волновали его. Он стремился со всей страстностью и болью сказать о душевных муках простого человека, выразить сложность его внутреннего мира, обнажить те истоки, которые порождают человеческие трагедии гигантских масштабов. Кстати, Б. Асафьев замечательно определил значение «Воццека» как общественного явления: «Я не знаю современной оперы, которая сильнее, чем «Вощек», подкрепляла бы социальное предназначение музыки». И это не натяжка. Сам Берг недвусмысленно декларирует идею этой оперы, как «далеко выходящую за пределы единичной судьбы Воццека».

Во внимании к оскорбленным и униженным композитор близок представителям критического реализма в русской литературе, близок Гоголю и Достоевскому. В музыке же его можно в этом плане сравнить с Мусоргским. Кстати, этих двух художников сближают не только образно-эмоциональные сферы, но отчасти и ракурсы раскрытия и методы интонационной характеристики персонажей. Но об этом—несколько ниже.

Творчество Берга актуально для нас и как великолепный образец мастерства оперного композитора. И здесь я бы выделил одно свойство его великолепных партитур, которое определяет отношение композитора ко всем слагаемым оперного синтеза. Речь идет о редком сочетании силы и напряжения эмоционального высказывания с поразительным ощущением меры и равновесия всех элементов музыки, позволяющем Бергу заключить движение его страстно ищущей мысли в строгие рамки законченной формы. В этом — он наследник Бетховена, который для творцов новой венской школы представлялся вершиной развития европейской музыки.

Сцену в опере Берг рассматривает не только как некую драматургическую единицу в развертывании сюжета. Она представляется ему законченным музыкальным целым, пронизанным внутренними связями. Такого органического единства Берг достигает разными средствами: тонким распределением эффектов вокальной интонации, точно рассчитанным соотношением музыкальных тем-лейтмотивов, создающих подтекст звучащему слову, но прежде всего, конечно, логикой гармонического движения, которое не просто заключено в жесткий каркас заранее распланированной конструкции, а словно само создает ее своды, сообщая внутреннюю жизнь форме. Поэтому мне думается, что изучение наследия Берга может иметь для наших практиков и теоретиков немалое значение.

В оперном наследии Берга, вероятно, не все безусловно, возможны различные оценки того или иного решения, со многим можно спорить или не соглашаться. Да и не может быть бесспорным искусство художника-новатора, обращавшегося к остроконфликтным темам, отражавшего в своем искусстве противоречивые и неоднозначные явления исторического процесса, использовавшего для их выражения во многом новые средства. Но в одном, мне кажется, Берг безусловен — в четкой логике развития партитур, в детальнейшей, филигранной отделке их, в высокой художнической честности по отношению и к большим и к малым задачам, какие ставит оперная партитура перед композитором. Сценические опусы Берга, как я уже отмечал, образец продуманности, четкой осознанности каждой детали, имеющей определенное место и в микромире каждого данного эпизода, и в макромире целого. Бергу трудно

отказать в предельной точности характеристик, выстроенности целого, тонком понимании драматургии слушательского восприятия.

Наследуя традициям русской реалистической оперной сцены, мы, советские музыканты, одной из основных задач в оперном жанре видим глубокое и всестороннее изучение человеческого характера, воплощение личности во всем объеме ее связей с реальностью, вскрытие и выражение в музыке тончайших психологических импульсов, которые направляют и определяют сферу деятельности человека. Именно поэтому мы не можем пройти мимо творчества Берга, мастера тонкого музыкально-психологического портрета, умевшего заметить и выразить мельчайшие оттенки человеческой психологии. Кстати, убежден, что, совершенствуясь в этой области, Берг немало почерпнул для себя в русской оперной классике, в творческом наследии Мусоргского и Чайковского.

К счастью, давно миновали времена, когда полностью отвергался опыт западноевропейских художников XX века. Наша задача сейчас — извлечь из этого опыта наиболее ценное и важное для нас, отделить регрессивное от прогрессивного, использовать это прогрессивное в интересах советского искусства. И творчество Берга в этом плане неисчерпаемо для наших композиторов, особенно оперных. Убежден, что, зная партитуры Берга, честный художник уже не сможет выпустить из своих рук полуфабрикат, поделку, примитивную в образно-эмоциональной и технологической сферах. После Берга уже нельзя «подбирать» оперу на рояле, невозможно склеивать ее из разрозненных эпизодов, «неэкономно» использовать музыкальный материал. Опера — один из самых демократических по своей аудитории жанров — способна либо навсегда отвратить, либо накрепко привязать слушателя к музыке. В оперном жанре композитор обязан быть предельно честным, предельно требовательным и взыскательным к себе, к своему труду. Невзыскательное отношение к своему ремеслу, беспомощность и недобросовестность, прикрытые актуальной темой, наносят непоправимый вред не только этому важному и нужному сегодня жанру, но и всей советской музыке, всем жанрам ее.

Столь развернутая преамбула понадобилась для того, чтобы обосновать естественность и, более того, необходимость — в том числе и для композиторов-практиков — появления серьезной и глубокой работы, посвященной творчеству Берга. Вообще, незнание столь важного явления в мировой музыкальной культуре, как творчество Берга, порождает в нашей среде две крайности: либо безудержную апологетику, имеющую в своей основе случайное знакомство с какими-либо деталями — в основном из области технологии творчества композитора, либо огульное отрицание творчества Берга, покоящееся на полном незнании предмета, на инерции мышления и стремлении пассивно следовать давно отжившим свой век постулатам. И апологетика, и огульное отрицание — эти крайние проявления нашей неосведомленности — активно мешают развитию советского оперного жанра, всего музыкального искусства.

Советское музыковедение должно внести свою лепту в изучение творческого наследия этого композитора, должно помочь извлечь урок из созданий крупнейшего художника XX века. И именно потому, что Берг во многом представляется художником уникальным, самобытным, необходимо понять и раскрыть сложность его связей с

историей культуры и с современной ему жизнью в искусстве, понять и раскрыть то, в чем композитор искал и находил опору для своих экспериментов и открытий. Разумеется, подобная задача ставит перед исследователями особые трудности, требует серьезной эрудиции, ориентации в общих вопросах развития искусства.

М. Тараканов в книге о Берге, предлагаемой читателю, выступает практически как первооткрыватель оперного творчества Берга в советской музыковедческой литературе. До сих пор имя Берга лишь упоминалось в том или ином контексте, но никогда его оперные партитуры не становились предметом столь специального глубокого и всестороннего анализа, необходимость в котором, как уже говорилось, давно назрела.

Способы анализа оперы разнообразны, как разнообразны и подходы к исследованию творчества оперного композитора. Одна из возможностей — совершить вслед за композитором то путешествие, которое он сам предпринял, создавая свое сочинение, попытаться проникнуть в творческую лабораторию, объяснить те не всегда очевидные причины, которые давали толчки художественному воображению. Книга М. Тараканова позволяет как бы встретиться с Бергом, стать свидетелем его исканий, его творческих пристрастий, его темы, круга его забот и волнений. Индивидуальный портрет композитора открывается во всей полноте прежде всего потому, что автор книги рассматривает Берга как преемника и продолжателя важнейших тенденций искусства, как художника, неотъемлемого от культуры XX века. Поэтому столь важен в книге исторический и художественный фон, который во многом являлся силой, формирующей и определяющей в становлении творческих интересов Берга. В поле зрения автора книги оказываются явления литературы и драматургии, музыки и критики; имена Достоевского, Чехова, Стриндберга, Кафки, Гамсуна в литературе, Вагнера, Рихарда Штрауса, Шёнберга в музыке не просто названы, — они помогают открыть движение художественных идей и сферу родственного, вне проблем которой понять личность Берга и его творчество невозможно.

Чрезвычайно, на мой взгляд, плодотворен оказался анализ оперных либретто, позволяющий увидеть причины обращения к данному драматургическому материалу. Не описание, но стремление раскрыть целенаправленность мысли художника, объяснить закономерность такого прочтения материала движет автором монографии. Музыка оказывается героиней рассказа, она способна преобразить текст, сообщить ему немыслимые богатства, представить явление или слово в новом свете, объяснить и проявить скрытое и потаенное.

Музыку Берга я знаю еще с консерваторской скамьи. Но до знакомства с данной книгой я в чем-то по-иному слышал ее, иначе воспринимал. Так, например, впервые я по-настоящему понял смысл, глубинную идею оперы «Лулу» и, откровенно говоря, был захвачен тем мудрым предостережением, той тонкой и ненавязчивой нравоучительностью, что скрывает в себе эта партитура за внешней фривольностью некоторых сцен, ситуаций, выражений, за «странностью» и непривычностью сюжета. Музыка эта как бы осветилась для меня новым светом, обрела иные краски. А ведь, как известно, очень нелегок и непрост процесс внутренней переоценки сочинения для музыканта, долгие годы устойчиво воспринимавшего какую-либо музыку в определенном ракурсе. Все мы более склонны к консерватизму мышления, к некоей заштампованности привычных мнений, а подчас и к излишней поспешности суждений. Анализ, представленный в книге, показал мне серьезность и тонкость мысли, скрытые в партитуре оперы «Лулу». Автор книги сумел сделать это деликатно, ненавязчиво, но по-настоящему

убедительно. Для меня это нечастый случай переоценки музыкального произведения, и, признаюсь, я стал добровольным пленником книги. Покорили точность и глубина мысли исследователя, свежие, необычные, но неизменно убеждающие ракурсы подхода к материалу, широта эрудиции, блестящий литературный стиль, наконец, та яркость, убежденность тона книги, что скрывает за собой подлинно творческую увлеченность настоящего ученого. При этом особо отмечу, что по направленности книга отнюдь не объективистская, ее автор подошел к теме именно как советский исследователь. Его волнуют не только средства, но в первую очередь те цели, которым служат эти средства. Именно исходя из этих целей, автор оценивает роль тех или иных технологических приемов, к которым обращается композитор, и доказывает логическую взаимосвязанность образного и технологического у Берга.

Особое внимание привлек раздел о вокальной интонации у Берга как средстве характеристики. Свеж и активен самый метод подхода к анализу этой сферы выразительности у Берга. В книге прослежена роль интонации, подчеркнуто то значение, которое придает Берг меткости интонационной характеристики, указано на преемственные связи Берга с Мусоргским. То, что нашел Берг на ином лексическом материале, в ином языке, по психологической точности может быть сравнимо лишь с гениальными прозрениями Мусоргского. Эта серьезнейшая проблема рассмотрена с позиций советского русского ученого, воспитанного на точной, отточенной музыкальной речи Мусоргского, придававшего, как известно, первостепенное значение созданию психологического портрета героя с помощью интонации.

Последовательно прослежена система тематических связей у Берга. Этому в книге посвящен специальный раздел, так же как и проблеме гармонических структур и построению музыкальных форм в операх Берга.

В исследовании подчеркнута основополагающая роль тематизма как носителя внутреннего смысла оперного действия. Эту роль тематизм в полной мере сохранил и в оперных партитурах Берга. Вместе с тем автор книги подчеркивает своеобразие действия темы-лейтмотива у Берга, во многом развившего завоевания Вагнера. Наиболее важным представляется особенная гибкость, изменчивость тематизма ведущих героев, чутко отражающего их внутреннюю эволюцию. Судьба тематизма во многом становится выражением судьбы героев, проходящих свой путь к трагической развязке. Очень важно наблюдение о системе, в которую выстраиваются тематические построения оперы, где ведущие темы «тотального значения» окружены темами-спутниками, выросшими на их основе.

В анализе гармонических структур опер Берга привлекает настойчивое стремление рассматривать гармонию в тесной связи со становлением формы — как в построении малых единиц музыкальной речи, так и в организации оперной сцены как целого. В этом плане определенный интерес представляет идея о соотношении «твердых» и «рыхлых» элементов музыкальной формы, которая лежала в основе теоретических представлений творцов новой венской школы по данному вопросу.

В связи с оперой «Лулу» автор книги уделяет определенное внимание проблемам трактовки серийной техники, как известно, примененной в этой оперной партитуре. Здесь особенно важным представляется намерение автора раскрыть тональную основу серийных построений Берга. В сохранении связи с традиционной тональностью сказалось стремление художника не порывать с прежним опытом искусства, с его первоосновами.

Инструментовке в оперных партитурах Берга не посвящено особого раздела. Но даже вне специальной главы этот процесс прослеживается последовательно и широко. Анализ палитры красок такого несравненного мастера оркестрового письма, как Берг, функции отдельных тембров в гармонической и формообразующей структурах — точен, смыслово определен. В музыке XX века проблема оркестра, как известно, значительно возросла. Судить о сочинении композитора XX столетия по клавиру — это все равно, что выносить суждение о картине, писанной маслом, на основе черно-белой репродукции. Искусство Берга не интуитивно и загадочно, но строго рационально, и каждая деталь в его стройных технологических, в частности тембровых, конструкциях подчинена высшей художественной логике.

Говоря о таком огромном явлении, как оперное творчество Берга, нельзя касаться лишь одной грани темы. Однобока, бесперспективна, на мой взгляд, работа, посвященная, например, лишь одной серийной технике у Берга. Это неизбежно приведет к схоластике, к умозрительности и, главное, к неточным выводам. Разговор о Берге должен быть обязательно всеобъемлющим, широким. Поэтому в работе об оперном творчестве Берга необходимо не только доскональное знание всего наследия, оставленного композитором, но и свободная ориентация в общих вопросах искусства прошлого и настоящего. Историческая перспектива, возможность оценить творчество Берга в ряду других явлений первой половины XX века, проявить то подлинно значительное и плодотворное, что не теряет ценности и по сей день, действительно обязывает современного исследователя максимально серьезно отнестись к подобному заданию.

Неоспоримость и полнота суждений, строго научный подход к теме обеспечиваются тем, что в книге глубоко и полно прослеживается, казалось бы, локальная проблема — оперное творчество Берга, но одновременно это творчество, все наследие композитора рассматриваются в контексте окружавших его явлений в западноевропейской культуре. Берг — не единственная вершина в этой культуре, но без Берга она была бы неполной. В книге показана органичность и естественность появления Берга в музыке XX века.

Все те вопросы и проблемы, которые, не теряя своего значения по сегодня, служат предметом обсуждений и дискуссий, автор рассматривает в связи с творчеством Берга, показывает реальное и непреходящее их значение. Так на страницах книги актуализируется проблема новаторства. Точка зрения Берга — «мне не приходило в голову желание сочинением «Воццека» реформировать художественные формы оперы» — служит поводом для размышлений о подлинном содержании понятия новаторства. Принципиальность позиции композитора в этом вопросе дает урок всем тем, кто стремится за всевозможными новациями скрыть бедность собственных творческих потенций. Таким образом, при всей глубине и даже академичности разговора, пафос работы направлен в сегодняшний день, так как художественные и теоретические аргументы Берга и их интерпретация оказываются той «живой материей», которая способна оплодотворить новые искания.

Мне кажется, что нельзя изучать оперное творчество Берга, не зная языка, на котором говорил и мыслил композитор, не ощущая естественных норм его жизни. Строй музыкальных конструкций оперных партитур Берга, его пластичных, характерных, ярко индивидуализированных интонаций неразрывно связан с поэтикой немецкого языка, с его лексическими законами. Серьезность анализа подкреплена в книге прекрасным ощущением поэтического склада немецкого языка.

Наконец, о тоне, каким написана книга. Это немаловажный момент, потому что от этого во многом зависит первая эмоциональная реакция читателя на материал. Книга спокойна по тону, полна достоинства, в ней разумно и деловито взвешиваются все «pro» и «contra» каждой частной проблемы, всего явления в целом. В работе отсутствует элемент полемичности; речь идет о предмете, безусловном по объективной ценности. И в этом плане ракурс подачи материала, тон изложения найден точно. В то же время в каждой строке текста ощутим подлинный темперамент исследователя, хорошая увлеченность темой.

Книга поможет нашим оперным композиторам более точно и тщательно отбирать средства выразительности, поможет им взыскательнее относиться к своему труду, точнее организовывать материал, глубже исследовать тему.

Не сомневаюсь, что труд М. Тараканова станет заметной вехой в советском музыкознании.

Родион Щедрин

Часть первая

„ВОЦЦЕК“

I

Встреча на улице. Непредвиденная, случайная. Трое столкнулись лицом к лицу там, где человек одинок и незащищен. Наедине с собой и выставлен на всеобщее обозрение. Между ними броня крепче стали — броня непонимания. Но слова, которым придан облик тонкой насмешки, бьют без промаха в цель, раздирая душу находившегося в неведении. Покрывало Изиды сброшено, а за ним вместо света надежды — темная бездна. Всё, чему ранее не придавалось значения, вдруг стало на свои места, обрело истинный смысл, выстроилось в прочную цепь непреложных фактов. Ужас непоправимости случившегося охватил сознание пораженного неожиданным ударом.

Кончилось повседневное течение будней, возникла критическая ситуация, ввергнувшая героя оперы в новое состояние. Жизнь Воццека теперь развертывается по законам «Erwartung». Начинается о ж и д а н и е, устремленное к конечному исходу — развязке трагедии.

Ожидание... Человек ждет свершения того, что неизбежно должно произойти. Но это свершение не включается в ритм раз навсегда заведенного, регулярно повторяемого. Ожидание допускает возможность разной развязки. Ожидание возникает в критической ситуации, его порождающей. Оно несет в себе ощущение тревоги, доходящее порой до ужаса перед возможностью поражения, но оно заключает в себе и обманчивую надежду на благоприятный исход.

«Печаль многосложна. И многострадальность человеческая необъятна. Она обходит землю, склоняясь, подобно радуге, за ширь горизонта, и обличья ее так же изменчивы, как переливы радуги; столь же непреложен каждый из ее тонов в отдельности, но смежные, сливаясь, как в радуге, становятся неразличимыми, переходят друг в друга» (19, с. 65).

Подобна радуге, и бесконечная вереница человеческих творений, протянувшаяся сквозь череду столетий. Каждый из творцов, приступая

к своему делу, был свободен в выборе тем и сюжетов, мог писать о чем хотел. И как в радуге неразличимы смежные тона, но непреложен каждый из тонов в отдельности, так и в людском сочинительстве проступают вечные темы, которые притягивают к себе творцов, как яркий свет в ночи — порхающих мотыльков.

Среди них есть одна, непреложность которой прочнее египетских пирамид. Это тема бесконечного страдания человека, вступающего в единоборство с подавляющей силой, которая определяет его судьбу[1]. Не случайно множество сочинений для сцены, созданных за тысячелетия людской истории, пронизывает ощущение обреченности живого, над которым простерлась тень неизбежного — того, что не может не свершиться. Что может противостоять этой неумолимой силе? Способен ли человек овладеть своей судьбой? Попытками дать ответ на коренной вопрос личного бытия людей заполнены бесчисленные создания искусства, в том числе и те, где люди поют вместо того, чтобы говорить. Но эти ответы всегда различны.

Можно подумать, что тема ожидания была в искусстве всегда, как всегда звучал в нем голос человеческого страдания. Но в полный голос тема ожидания заявила о себе лишь начиная со второй половины XIX века.

Корни этой темы можно видеть уже в греческой трагедии. Правда, события греческой трагедии развертываются под гнетом рокового предопределения, которое не в силах отвратить ни люди, ни боги. Но сами герои находятся в неведении, они и не подозревают об исходе, который их ждет. Не ведает о тяжкой вине Эдип, пока не наступают ее страшные последствия и ранее скрытое вдруг проясняется. Разоблачение тайны влечет за собой быструю развязку драмы. Ожидание как психологическая ситуация в общем-то противоречит идеалам гармонии, классического равновесия — основам основ античной эстетики.

Иначе действует роковое предопределение в великой драме тысячелетия. Принц Датский должен опустить меч возмездия на головы убийц своего отца — месть неизбежна. Но герой Шекспира не раб всесильной судьбы. Он свободен, он обладает правом выбора, он волен покарать преступников, но волен и отказаться от мести. Течение событий зависит от его решения.

Это ощущение свободы выбора рождает в его душе чувство ответственности. Прежде чем обнажить карающий меч, он желает знать, он не хочет быть в неведении. Его кажущаяся нерешительность и бездейственность обманчивы: с утонченной изобретательностью он ищет и, наконец, находит неопровержимые доказательства — неясное подозрение сменяется твердой убежденностью. По сути дела и здесь нет ситуации ожидания, той ситуации, когда герой отдается ходу обстоя-

[1] Конечно, имеется в виду лишь одна из вечных тем искусства, которая идет рука об руку с другой, не менее важной,— темой борьбы героя, умеющего поставить пред собой ясную цель и добиться ее осуществления.

тельств, влекущих к неизбежному исходу. «Нерешительный» Гамлет — человек действия, но действия внутреннего, цель которого — познание.

Концепция личности, жаждущей познания, свободной в принятии решений и обладающей правом выбора, была подхвачена в искусстве романтиков — не случайно они так высоко ценили шедевр Шекспира. Герой романтических произведений часто попадает в критическую ситуацию, рождающую ожидание. Но как бы ни был трагичен конечный исход, романтический герой ведет себя в критической ситуации как сильная незаурядная личность, как человек, способный изменить ход событий. Это борец, человек действия, не сдающийся до конца, проявляющий сверхчеловеческую волю к сопротивлению.

Все предопределяет трагическую развязку в рассказе «Колодец и маятник» Эдгара По. Трудно представить себе более безнадежную ситуацию, ибо для человека, попавшего в застенок инквизиции, не существует «потом». Нет и не может быть надежды тому, кого ждет мучительный и неотвратимый конец. Но герой отчаянно борется, проявляя неистощимую изобретательность, ускользая от гибели. Даже вид медленно опускающегося массивного маятника — острого ножа, с каждым взмахом приближающегося к привязанной жертве, даже этот символ неотвратимого времени не парализует волю к борьбе, напряженно ищущей и, наконец, находящей выход.

Герою, ведущему борьбу не на жизнь, а на смерть, противостоит мир филистеров, тупой и бездуховной повседневности. В неизбывном презрении к жалким червям, озабоченным лишь тем, как бы поплотнее набить брюхо, романтический герой ведет себя как истинный аристократ. Ведь он живет в ином, идеальном мире, недоступном человекоподобным свиньям, которые столь жалки и ничтожны, что посрамить их ровно ничего не стоит. Они даже не в состоянии услышать голоса «неравнодушной природы»[1], прекрасной в своей неподвижной красоте и грозной в проявлении буйства стихий. Дух иронии и сарказма не покидает романтиков, когда они живописуют мир деловитой посредственности с ее суетными заботами. Причем мелкие человечки, живущие в двух измерениях, для романтика особенно смешны, когда они пытаются в угоду моде показать причастность к высоким стремлениям, истинной красоте. Романтик издевается над проявлениями ложноромантического пафоса с его высокопарной фразеологией столь яростно и беспощадно, что его ирония превращается порой в насмешку над самим собой, над теми идеалами, в которые он свято верит. Дух утверждения идет рука об руку со своим alter ego — всесильным духом отрицания, подобно тому как за благородным Фаустом, как тень, следует его спутник — выходец из преисподней. С надеждой уповает романтический герой и на то, что ожидает его за порогом земного существования. Конечное единение с богом, посмертный триумф, венчающий путь борьбы, страданий и страстей, пронизывает симфониче-

[1] Определение С. Эйзенштейна.

ские поэмы Листа, воплощающие ожидание светлого исхода, которым заполнена вся человеческая жизнь.

Такая изоляция героя от земных будней с их повседневными заботами, нескончаемой погоней за куском хлеба насущного помогает придать романтическому герою облик личности, обладающей правом свободного выбора. Он не властен устранить неумолимую неизбежность последствий своих поступков, но он волен принять роковое решение. И тогда уже ничто не в силах остановить духа, выпущенного из бутылки учеником чародея.

Из всего сказанного следует, что ситуация ожидания присутствует в романтических произведениях только как фон, создающий подтекст развертывания событий, она не становится в них основным мотивом. Для этого необходимо было сделать один шаг — перейти от внешнего фабульного действия к бездействию, означавшему торжество действия внутреннего.

И все-таки тема ожидания сложилась и заявила о себе полным голосом именно в недрах романтизма. Коренной поворот художественного сознания, последствия которого мы ощущаем по сей день, наступил на исходе шестого десятилетия прошлого века. Его знаменем стало великое творение музыкального театра.

Светлая летняя ночь опустилась над лесом с высокими деревьями. Издали доносятся звуки охотничьих рогов. Прекрасная, светлая как день белокурая женщина полна ожидания — она бросает вызов судьбе. Но радость встречи не прекращает ожидания — любовное свидание под покровом ночи окрашено тревогой, пронизано ощущением непередаваемой мучительной боли. Влюбленные знают на что идут: нарушен долг верного вассала, обманувшего доверие своего сюзерена, попран обет супружеской верности; падёт покров ночи, придет коварный день, тайное станет явным, и неизбежное возмездие увенчает преступную любовь. Сознание вины и рождает в душе любовников бесконечное тревожное ожидание, предчувствие рокового конца. В отличие от Эдипа они ведают, что творят. И зная, они не пытаются предотвратить роковые последствия — они ждут свершения неизбежного.

Неотвратимая кара поражает Тристана, но ожидание не кончается. Неожиданное известие пробуждает надежду близкой встречи. Но исход — долгожданное просветление, желанный покой — смерть.

В вагнеровском «Тристане» еще сохранились опоры романтической фабулы, уведенные в тень, терпимые по необходимости. Истинный же смысл творения Вагнера — бесконечное, не находящее исхода ожидание, которое разрешается лишь с окончанием крестного земного пути героев, уходящих туда, откуда нет возврата. Оно воплощено в движении звукообразов, где настойчиво избегается твердое, устойчивое, классически ясное, завершенное. И здесь царит ожидание, которое не находит разрядки. И с каждым поворотом музыкального процесса сгущается напряженность, растет чувство стремления к постоянно ускользающей цели.

«Вечное возвращение» — так называется известный французский фильм, поставленный в 1942 году по сценарию Жана Кокто[1]. Все повторяется в человеческой истории, ничто не ново под луной, поэтому бесконечно будут воспроизводиться события, воплощенные в древней легенде о Тристане и Изольде. Такова основная мысль этого фильма, где действуют люди новой эпохи — железного века машин и бешеных скоростей.

Но уже на исходе прошлого столетия эта мысль пропитала драматургию Метерлинка, возможно, испытавшего очарование вагнеровского «Тристана».

Трудно отделаться от впечатления, что в «Пеллеасе» бельгийский драматург отталкивался от шедевра Вагнера, по-новому решая его сюжетную коллизию[2]. Отталкивался в двух значениях слова — отвергал его и исходил из него.

Сходство мотивов — несомненно. Чистая и пылкая любовь, преступающая долг и поражаемая неумолимым возмездием. Жестокие страдания невольного мстителя, устрашенного делом рук своих. Медленно угасающая под гнетом надвигающегося конца жизнь. И над всем этим царит нескончаемое, тревожное ожидание, окрашивающее мысли и поступки людей.

Но как не похожа хрупкая и беззащитная Мелизанда на властную, мудрую Изольду. Слаб и по-детски простодушен юный Пеллеас, даже не подозревающий, как тяжела его вина перед ревнивым братом. Их любовь чиста и невинна, и сами они, как дети: «Я ни у кого не видал таких волос, как у тебя, Мелизанда. Смотри, смотри, они опускаются с такой высоты и достают до моего сердца...» Эти простые слова в ревнивых глазах того, кто неусыпно следит за каждым шагом влюбленных, налагают на них тяжкое бремя вины, смыть которую может только кровь.

Так воспринимает события сильный и мужественный Голо. Подобно Гамлету, он хочет знать, он ищет явных доказательств измены. «Что они делают?» — допытывается Голо у маленького сына, которого он заставил играть роль невольного шпиона. «Ничего не делают, папа; они чего-то ждут» — этот ответ лишь усиливает его душевные муки. Он бессилен проникнуть в тайну того, что выше его понимания, и страдает от сознания беспомощности. «Я здесь, как слепец, ищущий свои сокровища на дне океана...»

Театр Метерлинка предлагает иное решение и проблемы выбора. Героям лишь кажется, что они принимают решения по своей воле. На самом деле они совершают лишь те поступки, которых от них требует судьба, чьи предначертания закрыты плотной завесой. «Верьте,

[1] Фильм «Вечное возвращение» поставлен режиссером Жаном Деланнуа.

[2] Возможно, именно это и повлияло на выбор сюжета единственной оперы Клода Дебюсси.

я это сделал против воли!..» — восклицает Голо, потрясенный последствиями своего свершения.

Под покровом зыбких символов, материализованных в полной чувственного очарования музыке Дебюсси, проступают судьбы людей, чьи невинные проступки вовсе не заслуживают столь жестокой и тяжкой кары. Мотив несоизмеримости вины и возмездия позволяет уловить в наивном сказочном сюжете острые проблемы повседневной реальности на рубеже двух столетий. Так в драматургию Метерлинка, равно как и в оперу Дебюсси, проникло безграничное сострадание к слабым и беззащитным, неспособным постоять за себя. Сюжетная коллизия «Тристана» в корне переосмыслена.

В драме Метерлинка действуют условные герои в мире сказки, где нет истории, нет прошлого и будущего, а время словно остановилось. Как далеко это от тягостной повседневности с ее беспросветными буднями. Мир, где люди вертятся как белка в колесе в погоне за суетными благами этого мира, как будто исключает бездействие, заставляя всех подчиняться его нескончаемому ритму. Но такое мнение — всего лишь иллюзия. За поверхностью будней рубежа двух столетий таилось скрытое подводное течение, увлекавшее массы людей навстречу великим потрясениям. Ожидание великих потрясений и перемен — вот скрытый смысл, таившийся за пестрой толчеей людских свершений.

Раздвинулся занавес с символическим изображением чайки. На сцене люди, каких можно встретить в жизни. Они обмениваются простыми фразами, которые мог бы произнести любой из собравшихся в зрительном зале. Но совершенно незаметно с первыми репликами о самых простых, обыденных вещах рождается ощущение высокой поэзии, словно перед нами прекрасный сад, наполненный радостными голосами. «Да, осмеивает и уничтожает Чехов пошлую власть «домашнего», но тем более дорожит он всем простым и чистым, что удается человеку пронести сквозь «домашнее», тем более дорожит он способностью человека чувствовать красоту жизни, — а эту способность Чехов-драматург и выражает в самом языке героев, в самой музыкальности построения речи» (22, с. 391).

Такой способностью в избытке наделены три прекрасные женщины, которых судьба ничем не обделила. Душевная тонкость, вкус, образование, доброта, чуткость к людям — все им дано. Вокруг них такие же милые и добрые люди, готовые предупредить их любое желание.

Почему же рушится этот прекрасный мир, почему так страстно ищут в нем люди своего места в жизни и находят лишь труд без поэзии, без мыслей? Почему так страдают люди, созданные для счастья? «Эта жизнь проклятая, невыносимая...» — слышим мы уже в первом действии драмы, где все так располагает зрителя, так радует его. «Героям пьес удивительно не везет — и в большом, и в малом. Их вера рушится, желания не сбываются, начинания не удаются. Достигнутое их не удовлетворяет; ни любовь, ни труд не несут избавления. Над

самыми невинными человеческими побуждениями — соединиться с возлюбленной, когда никто этому не мешает, переехать в другой город, найти общий язык с близкими и любящими людьми — словно тяготеет заклятие, и все попытки снять его обречены» (27, с. 30). Трудно точнее передать смысл картины, которую открывает нашему взору медлительное течение внутреннего действия чеховской драмы, небогатого событиями.

Что же рождает такое заклятие, действительно ли над героями тяготеют роковые предначертания, о которые разбиваются их стремления и надежды?

Трагедия героев в большой, если не в решающей, мере заключена в неспособности сделать выбор своевременно. А времени для такого выбора мало, очень мало. В ситуации, которая требует от личности решения, нельзя тянуть с выбором, нельзя слишком долго ждать, не приступая к осуществлению задуманного. Тогда выбор (и выбор наихудший) будет сделан самой жизнью, и это будет означать для человека потерю себя как личности. Отказываясь от права свободно определить свою судьбу, упуская предоставляемые ему возможности, человек отдает себя в жертву подавляющей власти мелочей быта, которые вершат над ним свой суровый и беспощадный приговор. Ожидание, следующее как тень за бездействием, для такого человека всегда безнадежно, всегда безысходно, всегда трагично. Чуда никогда не произойдет, и ждущий, равно как и опоздавший с выбором, кончат тем, что потеряют все. Упущенного не возвратить.

Но трагизм положения чеховских героев заключен в том, что, по существу, им предоставлено все, кроме возможностей выбора. Им нечего выбирать. Как верно отмечено советским исследователем Н. Берковским, «у Чехова и в «Иванове», и в дальнейших драмах из «Гамлета» Шекспира взят главенствующий мотив: всюду проверяется, насколько пригоден к обитанию современный мир, насколько оправданы усилия найти свое место в нем» (7, с. 131). Внутреннее течение действия чеховской драмы подсказывает нам прямой и недвусмысленный ответ — мир неблагополучен. «В Москву! В Москву!» — этот клич надежды стал лейтмотивом пьесы. Во вложенной в него неизбывной тоске угадывается и другое — смутное ощущение иллюзорности надежды. Можно уйти из дома, расстаться с людьми, но куда уйти от самого себя?

С крахом великой иллюзии хождения в народ пали и другие идеи полезного служения обществу, и Чехов не убаюкивает зрителя сказками, не утешает его, он обнажает всю беспросветность мира, где человек лишен права выбора.

Но в этом всеобщем неблагополучии и залог великих свершений будущего. «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Пророческие слова, вложенные в уста чеховского героя, отра-

жают другое ожидание — великих перемен, всеобщего обновления. Оно и придает утверждающую силу творения, где у героев шаг за шагом отнимается надежда. «Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы, — тоска о лучшей жизни» (18, с. 321). Этой мысли Немировича-Данченко вторит и высказывание исследователя: «Не выходя из рамок сегодняшнего дня, Чехов тем не менее умеет держать тонкие и многосторонние связи с днем завтрашним, у него многое, что кажется только наличностью, какой располагает современная жизнь, на деле является сдержанным, осторожным указанием на будущее» (7, с. 114—115). И в этом Чехов был не одинок. Предчувствие перемен, всеобщего обновления — ведущий мотив русского искусства предреволюционной поры. Жизнь сделала великий выбор, и она была права, сметая косное, ненужное и бессильное, поражая тех, кто не смог осознать благотворность великого поворота истории.

Перейдем же теперь от искусства страны, дождавшейся обновления, принесенного очистительной бурей, к искусству другой страны, находившейся на пороге распада. И там властно заявила свои права тема ожидания. Но это было ожидание без надежды. Наивысшим его выражением стала монодрама «Erwartung»[1] (1909) основоположника новой венской школы.

Радикальный поворот, обозначившийся в монодраме А. Шенберга, был закономерным и неожиданным. Закономерным, потому что преодоление вагнеровского наследия было связано у Шенберга с развитием тенденций, наметившихся в музыке самого Вагнера. Неожиданным, поскольку никто не мог предположить именно такого стилистического сдвига, воспринятого многими современниками даже как нечто противоестественное и незаконное.

Истинную причину этой необъявленной (даже упорно отрицаемой) оперной реформы невозможно определить, если представить путь становления стиля Шенберга лишь как результат спонтанного преобразования стилистических норм музыки, в соответствии с внутренне присущими им самим закономерностями. Так, подобно скрытому изображению на негативе, проступает первопричина художественной эволюции — всесильный дух времени, перед которым люди склоняются, даже смертельно его ненавидя. Не удивительно, что нововенская школа и ее оперная эстетика влились в русло крупнейшего направления, в рамках которого действовали многие выдающиеся деятели немецкой художественной культуры начала XX века.

При оценке художественного направления, радикально уклоняющегося от общепринятой классической нормы, прежде всего обращают внимание на внешнюю форму, в которой проявляется такое уклонение, порой даже преувеличивая его размах. «Экспрессионизм тяготеет ко

[1] Ожидание *(нем.)*.

всему зыбкому, неустойчивому, неуравновешенному как в духовном выражении образа, так и в форме; он то допускает нарочитую грубость, то пытается оперировать столь утонченными нюансами переживаний, что они уже теряют всякий реальный смысл и духовную содержательность. Линии в картинах экспрессионистов извиваются, поворачиваются друг к другу раздражающе-уродливыми углами, конвульсируют, срываются в аритмической пульсации: пространство становится расплывчато-бесформенным, причудливо-деструктивным, светотень то пляшет контрастными пятнами, то обволакивает форму будто какой-то обманчиво-двусмысленной мглой; цвет дребезжит диссонансами, загорается неверными вспышками и гаснет в тяжелой тьме, кричит во всю меру доступного художнику диапазона палитры или замирает в глухих созвучиях» (28, с. 16—17).

В таких ярких выражениях определяет советский искусствовед Г. Недошивин характерные свойства экспрессионистского искусства, существенным признаком которого является, по его мнению, «антиклассичность», «органическое отвращение ко всякой гармонии, уравновешенности, душевной и умственной ясности, спокойной строгости формы, несущей в себе законченное, прозрачно откристаллизовавшееся содержание» (28, с. 17).

«Антиклассическая» тенденция отмечается не только в изобразительном искусстве. Стремление потрясти маленького человека натуралистическими картинами ужасов, напряжением своих и чужих переживаний ощутил в театре экспрессионистов другой советский исследователь — Б. Зингерман. «Они готовы были кричать до хрипоты, до бесконечности. Они лезли на стену — лишь бы поднять других. Они создали искусство яростных обличений и смутных пророчеств.

Мир предстал в этом искусстве мрачным и разорванным. В спектаклях экспрессионистов, выхваченные внезапным лучом света из мистической темноты, представали люди с бледными лицами-масками, с лихорадочной, часто невнятной речью, потрясенные вспышками своих горячечных страстей.

Это был театр патетической декламации и гротескных форм» (12, с. 136).

В справедливости подобных утверждений не приходится сомневаться. Но если попытаться прямо приложить эти точные, хотя и гиперболически заостренные определения к музыке, то неизбежно возникнут серьезные сомнения. Ибо все такие утверждения близки стилю Шенберга и его последователей лишь по касательной, не раскрывая истинную природу их творчества. Сопоставление творений «родственных муз» показывает, что музыкальный театр нововенцев скорее созвучен явлениям современной ему художественной прозы, нежели пьесам Кайзера, Толлера и других участников немецкой плеяды драматургов-экспрессионистов начала XX столетия.

В чем тут дело! Быть может, в том, что экспрессионизм не является внутренне единым течением, обладающим четкими признаками, в равной

мере присущими как литературе, так и живописи, музыке и кино? Возможно, в каждом виде искусства он принял своеобразную форму, где различия порой более существенны, нежели точки соприкосновения?

Подобные сомнения вполне закономерны. Внутренний смысл кажущихся родственными явлений подчас оказывается совершенно различен. Это связано с природой каждого вида искусства, состоянием его техники в данный момент, с конкретной ситуацией, сложившейся в определенной области художественного творчества.

Однако преувеличивать такие различия отнюдь не следует. Не только потому, что между параллельно протекающими художественными течениями неизбежно возникает взаимообмен, а завоевания в одном виде искусства порождают стремление найти в другом нечто адекватное. Гораздо важнее духовная связь различных проявлений творческой деятельности людей, испытывающих неумолимый гнет времени, подвластных настроениям общества, в котором они живут и действуют. Всесильный дух времени не мог не подчинить себе и тот вид искусства, где внутренний мир человека находит совершенное, не требующее словесных комментариев выражение.

Тем не менее развитие экспрессионизма в немецкой музыке приняло своеобразную форму. Прежде всего потому, что музыкальный экспрессионизм исходил из прочно утвердившейся в Германии романтической традиции, реализуя заложенные в ней возможности и в то же время преодолевая ее. «Исчез всякий след романтизации. Некоторые венцы усматривают в этом импрессионистическое направление. Мы же ощущаем, скорее, манифестацию экспрессионистического характера: импрессионистическое искусство есть результат музыкального выражения, возникшего под впечатлениями внешнего мира, в то время как экспрессионизм, наследуя романтике, является выражением «я», индивидуума, но более концентрированно, чем она» (14, с. 49). В этих словах видного историка музыки Поля Коллера заключено глубокое внутреннее противоречие. Наследуя романтике, экспрессионисты устранили даже следы романтизации. Это все равно, что вынуть из романтической традиции ее живую душу.

Между тем противоречие это отражает действительное положение вещей. Экспрессионизм стал романтизмом нового времени. Вместе с тем он был решительным и бесповоротным отвержением старого романтизма. Вечные темы, разрабатывающиеся романтиками, нашли себе место в новом искусстве. Но им было придано иное освещение. На прежние вопросы были даны совсем иные ответы.

И главным, что восприняли экспрессионисты от своих предтеч, стала тема ожидания. В их беспокойном и напряженном искусстве с него словно спало лирическое очарование, оно стало мучительным, разрывающим душу героя, поглощенного им без остатка. Ожидание-настроение сменилось у них ожиданием ситуации, которая рано или поздно должна наступить. Такое изменение было вызвано вторжением в их искусство нового героя, заявившего свои права. Это уже не

сверхчеловек, возвышающийся над простыми смертными, не гордый аристократ, свысока взирающий на житейские заботы мелких людишек, погрязших в филистерском прозябании. Наследники романтиков изменили романтизму, избрав средоточием своих дум и помыслов обыкновенного, маленького человека.

Здесь им было на что опираться. Параллельно с мощным романтическим течением XIX век дал невиданный в истории искусства расцвет критического реализма. Одна из его сквозных тем — судьба униженных и оскорбленных, слабых и бессильных. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — говорил Достоевский. Но герой Гоголя был не одинок. Столь же жалок и бессилен пушкинский Евгений, беспощадно сметенный с лица земли ходом часов истории, который в помутившемся сознании несчастного отдается тяжело-звонким скаканием Медного Всадника. В этот же ряд можно поставить и бюхнеровского Воццека, о котором речь впереди.

Сохранив поэтику романтизма, его гиперболы, его пафос, сохранив пристальное внимание к внутреннему «я», подавляющему все причастное к нему и с ним соприкасающееся, экспрессионизм «пошел на выучку» к реализму, обратившись к тем героям, кто лишен честолюбия, не имеет претензий, жаждет лишь одного — спокойного, размеренного существования, окрашенного простыми житейскими радостями. Но не простые радости жизни живописуют нам экспрессионисты. Как и романтиков, их интересует поведение героя, попавшего в критическую ситуацию, рождающую ожидание.

Ситуация, складывающаяся в произведениях экспрессионистов, сродни тем, какие возникают в реалистических романах. Здесь в первую очередь следует назвать их духовного учителя — Достоевского, без которого экспрессионизм был бы немыслим. Терпение унижаемой и подавляемой человеческой личности в его романах кажется бесконечным. И все-таки наступает момент, когда чаша страданий наполняется до краев. Дотоле безропотно переносивший нравственные муки герой берет в руки нож или топор, повинуясь не столько разуму, сколько всепоглощающей жажде утвердить себя как сильную личность, способную к свободному выбору. Взрыв страстей такого человека губителен не только для его жертвы, но и для него самого, отягощая сознание тяжким бременем вины. Начинается новое ожидание предстоящей расплаты, где кара, налагаемая больной совестью, куда страшнее возмездия закона.

Мотив ожидания присутствует у Достоевского, но не становится основным мотивом повествования, не прорастает в его главную тему. Суть дела заключена в том, что даже у Достоевского страдание унижаемой и подавляемой человеческой души представлено как отклонение от нормы. Евангельский образ простого труда, где соблюдение заповедей дает человеку душевный покой, — путеводная звезда художника-реалиста. «...Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит» — эти простые слова вдруг освещают толстовскому Ле-

вину подлинный смысл жизни. Идите в народ, живите его радостями, приобщитесь к простому труду, дающему кров, одежду и пищу, — и ваши неизбывные муки снимет, как рукой! Для критического реалиста нет сомнений в высокой ценности жизни, в мудрости совместного труда. Его герой, истерзанный и замученный людьми, обстоятельствами, собственной совестью, не сомневается в реальности бытия, где воплощен идеал естественного уравновешенного существования, завещанного нам крестным подвигом Иисуса.

Позиция экспрессионизма — иная.

Герой экспрессиониста — простой, безгрешный человек, на котором не лежит бремя ответственности за судьбы других. Он чист и невинен, как tabula rasa. Быть может, именно для того, чтобы подчеркнуть изначальную, «первородную» чистоту своего героя, на котором нет тяжкого бремени грехов, художник-экспрессионист придает ему порой нарочито обезличенный облик женщины или мужчины без имени, без происхождения. За абстрактной личностью угадывается масса таких же людей [1], которые хотят только одного — признания своего права на существование. Без остатка захваченные ритмом повседневности, такие люди никогда не задумываются над смыслом своего существования. В их сознании даже не пробуждается мысль о возможности перемен, все идет так, как и должно быть, и завтра будет так же, как было вчера. Абсолютное сознание необходимости всего существующего (раз так установлено, то не о чем рассуждать) составляет квинтэссенцию духовной природы маленького человека, тянущегося лишь к доступным ему безгрешным непритязательным радостям.

И такой честный, трудолюбивый, не отягощенный грузом вины человек выбивается из колеи событием, порождающим критическую ситуацию. Это может быть неожиданное стечение обстоятельств. Так, в рассказе Л. Франка пассажиры отцепившегося последнего вагона внезапно узнают, что они со все возрастающей скоростью несутся к страшному мосту, где их ждет неизбежная гибель. Критическую ситуацию порождает вмешательство чудовищной машины правосудия, которая жестоко карает невинного человека, ввергая его в ужас ожидания. Ломает судьбы людей и самое бессмысленное из порождений людских страстей — узаконенное массовое уничтожение себе подобных, цели которого маленькому человеку непонятны (раз положено убивать — то надо убивать).

Попав в ситуацию, подавляющую проявления истинной человечности, слабый герой испытывает невыразимые муки, пораженный ощущением своего бессилия перед поступью чудовищной машины, готовой в любой момент его раздавить. Вглядитесь в выражение глаз раненого солдата офорта О. Дикса. В потерявшем человеческий облик существе, охваченном ужасом неумолимо приближающегося конца,

[1] Вспоминается примечательное название «Человек-масса», которое дал своей пьесе Э. Толлер.

лишь глаза сохраняют еще пылающее пламя уходящей жизни. В них непереносимая боль насмерть пораженного тела, униженной, втоптанной в грязь души и какой-то детский немой крик: «За что!»...

За что должна страдать жертва, в чем вина человека, оправдывающая такую жестокую кару? Кто создал порядок вещей, где массы таких, как он, обречены на бессмысленное заклание? Экспрессионисты не отвечают прямо на такие вопросы, не указывают конкретных носителей зла. Более того, палачи и мучители — тоже маленькие люди, выполняющие дело, смысл которого они не пытаются уразуметь. «Раз я приставлен для порки, надо пороть», — говорит Иозефу К. экзекутор, истязающий провинившихся стражей.

На простых людях — крохотных винтиках гигантского общественного механизма — нет вины. Калечит, убивает, кромсает тела и души людей сила, неподвластная их воле, абсурдный порядок, который неизвестно кто и когда установил. Этот порядок вовсе не надо принимать за правду, надо осознать необходимость всего. Необходимость, установленную не людьми, помимо их воли и желания. Так поучает Иозефа К. слуга бога, тоже представляющий деталь судебной машины.

Вся гармония мира не стоит слезинки замученного ребенка. Этот постулат Ивана Карамазова лег в основу эстетики экспрессионизма. Нет истины в мировом и общественном порядке, который деловито и планомерно перемалывает судьбы ни в чем неповинных людей. За что надо карать человека, единственная вина которого в том, что он существует? Зачем надо ввергать его в ужасы ожидания, медленно и неуклонно убивающего его живую душу?

Иозеф К. — только простой, исполнительный банковский служащий. Однообразно и размеренно течет его существование. И вдруг в этой жизни простого и честного человека, у которого, собственно, и нет никаких пятен на совести, происходит резкий перелом. Наступает событие, повергающее героя в смятение, событие, которое рождает ожидание. Это ожидание кажется бесконечным, а прохождение по его ступеням подобно спуску по кругам ада. Но у него есть конец, который, впрочем, наступит не так скоро.

А пока герой еще не понимает, что́ его ждет. Все разъяснится, ведь это недоразумение, он же совершенно чист и невинен! Надо пойти к людям, облеченным властью, и поговорить с ними по душам! Но даже на этой ступени ожидания в душе жертвы шевелится смутный ужас, словно на нее положен холодный и тяжелый камень.

Первая встреча с решающими судьбу героя — и сразу диалог непонимания. Всё кажется герою бессмысленным, нелепым, противным разуму.

Единственное, чего заслуживают судьи, так это полного презрения! Надо бросить им в лицо смелое слово. Пусть знают, что они имеют дело с человеком, который умеет постоять за себя!

Следователь — партнер-противник диалога только слушает, вставляя краткие, словно не относящиеся к делу реплики. Из этих реплик

угадывается, а затем проясняется в ходе повествования одно: обвиняемый производит невыгодное впечатление. Вместо подобающей его положению скромности и покорности он говорит дерзости, настаивая на своей невиновности. Но дело заведено, и теперь оно уже не подвластно воле и желаниям творцов, исполнителей и стражей Закона, и первые показания обвиняемого придали ему направление в сторону неблагоприятного исхода.

Все это проясняется лишь постепенно, поскольку главным и, по существу, единственным предметом повествования остается герой процесса, проходящий через круги ожидания.

Тщательно избегает героя любимая женщина — его соседка по пансиону, которая именно сейчас сделалась ему жизненно необходимой. Двусмысленность сквозит в поведении сослуживцев, не упускающих случая подчеркнуть свое превосходство «нормальных» людей. Оставленный на свободе герой все прочнее и прочнее замыкается в одиночную камеру собственного «я». Кругом пустота, полная молчания, вокруг равнодушные, бесконечно далекие люди-манекены. Им нет дела до человека, ввергнутого в ожидание, чувствующего, как что-то медленно, но неумолимо приближается.

Ожидание становится частью жизни, окрашивает собой все помыслы. Напрасно герой пытается не думать о том, что незаметно порабощает его сознание, уверяя себя в своем кажущемся равнодушии к исходу.

Внешнее безразличие — лишь маска, скрывающая медленно растущую безотчетную тревогу. Оказывается, просто сидеть и ждать — страшное напряжение: душу охватывает смутный ужас противоестественного спокойствия, и под гнетом этого ужаса мир теряет реальные очертания. Нависают и падают стены, оживают неодушевленные предметы. Рождаются видения. Провинившихся стражей истязают тут же, в подвале банка, и эта картина может стать доступной обозрению в любой момент, стоит лишь открыть дверь.

Наконец долго копившееся прорывается. Надо что-то делать, больше терпеть нельзя. Люди должны помочь, подсказать верные действия. Но ни адвокат, ни проходимец-художник, предлагающие свои услуги, не дают душе, истерзанной ожиданием, желанного облегчения. Ранее равнодушное к страданиям жертвы окружение вдруг проявляет особенное рвение в непрошенном сочувствии. «Почему ты не действуешь, надо вести себя решительно», — не говорят, кричат «сердобольные» родственники и друзья. Советы, советы — нет им числа.

И герой жадно ищет таких советов, хватается за каждую соломинку, лишь бы что-то делать. Вспышки активности сменяются полным бездействием: ужас неопределенности, свинцовая тяжесть неясности подавляют душу, охваченную ожиданием. Кругом чудятся подслушивающие, подсматривающие провокаторы и соглядатаи, каждый словно таит в себе враждебные намерения, в любой момент способен нанести удар. Обостренная подозрительность сменяется наивной доверчивостью, го-

товностью поделиться с первым встречным, особенно если это женщина. Но женское сочувствие — самая зыбкая из всех иллюзий. К тому же единственная женщина, которая необходима герою, не замечает его. Она судит оступившегося и не прощает слабости.

Готовы растоптать обреченного и «нормальные» люди, без остатка поглощенные процессом жизнедеятельности. Мир бездуховной посредственности всесилен и неумолим, а человекоподобные свиньи вылезают из грязи, где они барахтались с наслаждением, и начинают пожирать людей. Так романтическая ирония перерождается в чудовищный гротеск.

Нескончаемое Erwartung в корне меняет человека, смертельно пораженного ожиданием. Перестает занимать прежде любимое дело, все делается по инерции. Действия героя становятся в глазах окружающих все более нелепыми и лишь прочнее запутывают его в тенетах Закона, как судорожные движения мошки, попавшей в липкую паутину.

В глазах людей это лишь жалкий трус и крикун, потерявший способность владеть собой, контролировать свои поступки, сообразуя их с ситуацией и поведением окружающих. В любую минуту готовый надерзить, он тут же падает духом, будучи не в состоянии дельно выполнить порученную ему работу.

В таком состоянии нет места богу, нет места спасительному утешению. Не евангельский Иисус, а грозный библейский Саваоф, беспощадно карающий правого и виноватого, обитает в грандиозном Соборе. И ему столь же безразлична судьба маленького человека, как не трогает ученого судьба отдельной бациллы в пробирке, где, быть может, даже помещена ценная культура. Не случайно главным обвинителем Иозефа К. выступает слуга бога, священник, призванный по положению нести людям слова утешения.

Грозному обвинителю противостоит слабый затравленный человек, смотрящий на него открытым взглядом замученного ребенка. Человек, потерявший свой прежний облик, вырванный из своего круга, отверженный людьми. Он не смог приспособиться, подобно ловкому коммерсанту Блоку, не смог усвоить «нормальное» поведение посредственности, легко применяющейся к любым обстоятельствам. Ему не привилась подлость, всегда находящая выход, с безошибочным инстинктом умеющая говорить и делать то, что «нужно», прикрывая свое приспособленчество покровом умного скепсиса. Для этого он оказался слишком человеком, и в этом его главная вина перед людьми и богом. Под давящим гнетом ожидания он пытался действовать разумно, и его действия потому казались и были нелепыми, что были именно естественными и разумными. Люди и бог не прощают слабости — слабый должен погибнуть, он приносится в жертву всесильному идолу необходимости.

Единственный, в ком этот жалкий, потерявший себя до конца человек находит истинное сочувствие, — это тот, кто живописал крестную муку его нескончаемого Erwartung'а.

Последний путь — разбиты все иллюзии, ждет близкий и бесславный конец. Два видения, рожденные гаснущим сознанием. Впереди идет любимая женщина — вот-вот она обернется, бросит мимолетный взгляд. Но она скрывается за поворотом — чуда не произошло. И совсем незнакомый человек в окне далекого дома, протянувший руку навстречу. «Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь?» (13, с. 310).

Виновен ли Иозеф К. в том, что с ним произошло? Заслужил ли он свой трагический конец? На этот вопрос ответить не так легко. Иозеф К. виновен в глазах закона только потому, что он попал в лапы чудовищной машины правосудия. Постепенно чувство вины охватывает и его сознание. Но по сути дела он невиновен — в этом у Кафки нет двусмысленной позиции. В абсурдном мире торжествующего зла а б с у р д н а и с а м а в и н а.

Иозеф К. вовсе не лишен права выбора. Он может действовать или просто ждать. И он порой проявляет гораздо бóльшую активность, чем плывущие по течению герои чеховской драмы. Но цель этого действия никогда не достигается, более того, попытки героя вмешаться в ход дела лишь запутывают процесс, в конечном итоге ускоряя его развязку. Причем последствия поступков героя непоправимы и оказываются совсем не теми, какие можно было предположить поначалу. Конечный же исход — один.

Ожидание окончено. Наступила полная ясность, нет более недомолвок и недоговоренности. Пройдена невидимая черта, разрушено то состояние, когда сквозь ясное сознание безнадежности вдруг проступала иллюзия возможности чуда. Уничтожено то, что было тягостным, порой непереносимым, но составляло содержание личности, заполняло ее сознание. Жизнь сделала выбор и вынесла приговор. Нет духовного и нравственного очищения — лишь пустота и сожаление о том, что утрачено безвозвратно, будь это даже обманчивый призрак надежды.

Едва ли Берг знал роман Кафки, даже в то время, когда он приступил к работе над «Лулу». Но, вникая во внутренний смысл его творений, убеждаешься в сходстве не только ведущих сюжетных мотивов с коллизиями «Процесса». Гораздо важнее духовное родство художников, взращенных на одной и той же почве.

Простой денщик, озабоченный лишь погоней за куском хлеба насущного, дочь улицы, поднявшаяся на ее верхний этаж и спустившаяся туда, откуда пришла. Вместе с женщиной шёнберговского «Ожидания» — это герои, за которыми просвечивает масса таких, как они.

Неожиданное событие выбивает их из колеи, рождая ожидание. Не пришел на свидание возлюбленный, изменила любимая женщина, которой герой доверял больше, чем самому себе. Пораженный неожиданным ударом, растерянный и полный ужаса маленький безобидный человек ввергается в водоворот событий, которыми он не в силах управлять.

Не станем более проводить параллели, ведь впереди — детальный разбор двух опер. Укажем лишь, что такие параллели можно провести по многим линиям, хотя, конечно, не по всем. Острая первая вспышка, когда все существо не может примириться с непреложностью события. Ужас противоестественного спокойствия, окрашенного нарастающей тревогой, вдруг прорывающейся в яростных воплях, отдающихся в пустоте. Враждебный мир, теряющий реальные очертания и готовый поглотить одиночку. Непрошенное сочувствие провокаторов и соглядатаев, терзающих смертельно раненную душу. Бесславная гибель затравленных, потерявших человеческий облик жертв, принесенных на кровавом алтаре неведомого, непереносимого в своем величии бога, который подобно языческому Сатурну пожирает своих детей. И над всем этим безграничное, не знающее меры сострадание к падшим и бессильным, вся вина которых сводилась к тому, что они хотели даже не места под солнцем, а всего лишь уголка в тени.

Вместе с тем «Воццек» Берга далеко не идентичен роману Кафки. Его адрес социально конкретен, подчеркнуто правдоподобны обстоятельства действия. Его герои взяты из жизни, и на них нет колорита условности. Это придает опере приглушенный у Кафки пафос социального протеста, сближает оперу с передовым крылом искусства экспрессионизма.

В остроте социального протеста и силе сострадания к людям, потерявшим надежду, сказалась прогрессивность искусства экспрессионизма в тех исторических условиях, в которых развертывалось это направление. Откуда было взяться оптимистическому мироощущению у чуткого художника Австрии и Германии в первые десятилетия XX века? Война, кончившаяся жестоким поражением, голод и инфляция, на которых выросла и окрепла культура коричневой чумы, а в более отдаленной перспективе новая, еще более жестокая война. И если в России могло возникнуть предчувствие всеобщего обновления, невиданных перемен и неслыханных мятежей, которое нашло отклик и в музыке, то какую почву подобные настроения могли найти в среде немецкой художественной интеллигенции? Ведь она также представляла чуткую мембрану, воспринимавшую жизнь не только с ее фасада, но и отзывавшуюся на глубинные, подводные течения.

Если же обратиться к Австрии, то там положение было еще более сложным. Как великая европейская держава она была обречена. А это означало нечто большее, чем просто распад исторически изжившей себя лоскутной монархии. Начало XX века предвещало конец великой австрийской культуры, долгое время задававшей тон музыкальной жизни цивилизованного мира. Вена, веселая Вена, — она часто обрекала своих великий детей на полуголодное существование, но именно она питала их музыкальное сознание. Венская культура, можно сказать, тотального музицирования, с ее недосягаемым уровнем музыкального профессионализма, была той почвой, на которой взросли мастера

искусства звуков. И эта великая культура также была обречена. Превращение Австрии в рядовое европейское государство, осколок великой империи, было первым шагом на пути рассеяния тех, кто составлял ее гордость, по белу свету. Остальное завершил аншлюс, после которого последние остатки прежней австрийской духовной культуры были задушены. Об этом старательно позаботились нацистские культуртрегеры, уничтожившие главное свойство, отличавшее венскую музыкальную жизнь, — терпимость к оппозиционным художественным течениям. Были сокрушены традиции просвещенного деспотизма в стране, где могли обращаться с великим артистом, как с лакеем, но предоставляли ему полную свободу в его духовных исканиях. Уничтожен был тот центр немецкой культуры, который противостоял прусскому духу беспрекословного подчинения установленным нормам, варварскому культу насилия и порядка.

Не удивительно, что ощущение приближающейся катастрофы, гибели и уничтожения духовных ценностей, которое не было игрой воображения мизантропов, отразилось в музыке венских экспрессионистов. Ибо, как же иначе, как не катастрофой можно было назвать то, что последовало в течение последующих десятилетий!

«Wie gern möchte ich so glückliche Musik — schreiben können!» — воскликнул Берг, услышав Пятую камерную симфонию Д. Мийо[1]. В этом сказалось различие двух культур: французского гедонизма, с его ощущением цельности и гармонии мира, и немецкого пессимизма, обнажившего дисгармонию мирового порядка[2]. Такой пессимизм — пессимизм отчаяния — делал человека способным на активное действие, на смелый протест. Герой сознает, что нет и не будет выхода, что перед ним стена, о которую он может только биться головой. И тем не менее он вступает в борьбу, не имея ни малейшей надежды на успех, не убаюкивая себя иллюзиями, даже относящимися к заоблачным сферам. Отсюда идет не только острейшее ощущение неразрешимости конфликтов жизни, присущее искусству экспрессионизма, но и огромное внутреннее сопротивление, вызывающее почти сверхчеловеческое напряжение сил и энергии человека. Это придало экспрессионизму черты искусства беспощадной жизненной правды, пронизанного ощущением неизбежности гибели духовного начала в мире торжествующего зла, но не смиряющегося с роковой и подавляющей его силой.

Экспрессионизм оказался единственным течением в немецкой музыке, где проявилось антибуржуазное начало в том смысле, в каком его понимал А. Луначарский: «Экспрессионист считает себя пророком, призванным бросить в лицо современности тяжелое слово обвинения, призвать ее к великому обновлению. В экспрессионизме чувствуется судорожный протест части интеллигенции сначала против кровавого

[1] Как хотелось бы мне уметь писать такую счастливую музыку! *(нем.)*. (14, с. 85).

[2] Разумеется, речь идет лишь о преобладающих тенденциях развития культуры двух соседних стран-антагонистов.

фатума войны, затем против ужасов поражения» (16, с. 12). Отмеченное Луначарским свойство в музыке не проявилось прямолинейно, но оно составило ее скрытый подтекст, определило присущее ей ощущение неустроенности, внутреннего беспокойства.

Мы не можем принять тотального пессимизма, пронизывающего творения этого художественного направления. Нельзя отрицать и его исторической ограниченности, что сказалось в неспособности экспрессионистов зажечь людям путеводную звезду надежды. В их сочинениях нет и намека на возможность светлого исхода, что составляет явный подтекст чеховской драмы, также пронизанной духом ожидания. Но это беспокойное искусство ценно нам как страстное предостережение. Оно заставляет задуматься над судьбами нашего сложного, постоянно меняющегося мира.

II

Музыкальный театр экспрессионизма, также воспринявший веяния эпохи, возник в результате постепенного развития немецкой оперы в послевагнеровское время. Следует понять положение оперного композитора в Австрии и Германии начала XX века. Приступая к сочинению оперы, он в любом случае не мог не ощущать гигантского пресса вагнеровской музыкальной драмы, давившего на его сознание. Это давление проявлялось и тогда, когда композитор мнил себя продолжателем дела великого мастера, наполняя композиции бесформенной «durchkomponierte Musik»[1], якобы вытекающей из принципа бесконечной мелодии, не расчленяемой кадансами[2]. Но оно проявлялось также в музыке, представлявшей антивагнеровскую тенденцию, где часто можно было наблюдать великолепную иллюстрацию схватки пигмея с великаном.

Между тем опер в странах немецкого языка начала XX века писали очень много, и оперные партитуры появлялись, как грибы после дождя. В прекрасной статье Б. Асафьева «Опыт анализа творчества Шрекера в связи с современной немецкой оперой» (4) названа плеяда оперных сочинителей, действовавших в начале XX века в Германии. Среди них (по алфавиту): Битнер, Браун, Брюль, Вагнер (сын), Гец, Гольдмарк, Гумпердинк, Корнелиус, Кречмер, Кинил, Паумгартнер, Пфицнер, Риттер, Резничек — и это еще далеко не все. Говорят что-либо современному читателю эти имена? Вспоминается лишь «Гензель

[1] Музыка сквозного развития *(нем.)*.

[2] К сожалению, до сих пор бытует нелепое представление о вагнеровской музыке, как якобы лишенной конструктивной законченности, чему, впрочем, дал повод и сам Вагнер в своих теоретических высказываниях.

и Гретель» Гумпердинка, а также некоторые сочинения Пфицнера, выступающие над средним уровнем. Тем не менее Асафьев находит возможным говорить о многообразии течений в современной немецкой опере, которое «знаменует эру поисков оперного стиля как в направлении сценического действия, так и форм музыки» (4, с. 31.). При этом, отмечает Асафьев, «освободиться от предвзятостей вагнеровской «героической сюжетности» и мифологических загадок, а также от тяжелого аппарата технических средств удалось лучше всего комической и драматической народно-бытовой опере» (4, с. 29).

В справедливости наблюдения Асафьева не приходится сомневаться. Первый шаг, который надо было сделать на пути высвобождения из пут вагнеровского наследия, был связан с обращением к новому сюжетам, где действовали бы живые люди, каких можно встретить на улице. Старый призыв вернуть оперу к жизни, повернуть ее к современной теме вновь обрел актуальность.

Но немецкая и особенно австрийская действительность конца XIX и начала XX века представляла крайне неприглядное зрелище. Порочное общество, погрязшее в мещанском прозябании, пронизанное торгашеским духом и подлостью, где сильный беспощадно притеснял и унижал слабого, такое общество мало было способно вдохновить серьезного композитора. Тем не менее первый шаг на пути к опере нового типа был сделан благодаря решительному повороту к современной теме. Так родилась натуралистическая музыкальная драма, добившаяся крупных успехов и быстро сметенная более глубокими и перспективными направлениями. Впрочем, столь же кратковременным и эфемерным течением оперный натурализм проявил себя и во Франции. Что же касается Германии, то с этим течением, в сущности, связано лишь одно примечательное сочинение, на котором стóит немного задержаться.

Речь идет об опере Франца Шрекера «Дальний звон», в свое время получившей заметный общественный резонанс (в частности, она ставилась в 20-е годы и в Советском Союзе). Это сочинение заслуживает некоторого внимания еще по одной немаловажной причине: клавир оперы был сделан будущим автором «Воццека», и в кругу деятелей, близких Шенбергу, это сочинение, по всей видимости, вызвало известный интерес. Об этом говорит, например, тот факт, что отрывок из него приведен в «Harmonielehre» Шенберга с весьма сочувственной оценкой.

Ныне этот интерес кажется трудно объяснимым: хотя сюжет оперы Шрекера претенциозен и скроен на живую нитку, быть может, большее впечатление могла оставить сюжетно-драматургическая сторона этой оперы, очень уж не походившая на текущую продукцию немецкого оперного сочинительства. В опере одна любопытная особенность— само музыкальное звучание приобрело в ней решающую драматургическую роль: ведущей пружиной драматургии становится тема «дальнего звона», манящего героя оперы— композитора Фрица, но постоянно от него ускользающего. Во имя недосягаемого идеала он

бросает на произвол судьбы невесту в момент, когда она оказалась на краю гибели. Цель своей жизни герой обретает лишь на пороге смерти.

Идея сама по себе весьма не новая — достаточно напомнить хотя бы «Поиски Абсолюта» Бальзака, но еще раз подчеркнем, что здесь она сказывается в стремлении воплотить нематериальное в музыкальном звучании. Наконец, совмещение в одном лице композитора и драматурга отразилось и в широком введении того, что в применении к кино сейчас называют «внутрикадровой музыкой». Здесь особенно примечателен II акт, действие которого разыгрывается в венецианском борделе, куда перипетии жизни забросили героиню оперы. Параллельно с основным оркестром там звучит цыганская музыка на сцене, причем выразительная роль этих двух компонентов дифференцирована. Отсюда прямой путь к 4-й сцене II акта «Воццека» с ее «Wirthausmusik»[1]. Но, разумеется, ни о какой деформации жанрового материала в опере Шрекера не может быть и речи — он дал его в «первозданном» виде. Опера могла показаться смелой и своеобразной из-за вызывающей брутальности сюжета, где действуют люди, дошедшие до последней степени падения (как, например, отец, проигрывающий дочь в кегли), колорита «шикарной» эротики. Во всем этом были признаки «эпатажа», совершенно немыслимого в прежней немецкой опере.

Но, увы, подлинная смелость в опере должна проявляться не в сногсшибательных драматургических положениях, а в своеобразии мышления в звуках. А в этом плане «Дальний звон» Шрекера особенно уязвим.

«Первое впечатление от музыки «Дальнего звона» Шрекера — нерасчлененное, полухаотическое звучание. Не шумное, не дикое, не насильническое. Скорее вкрадчивое, даже льстивое, ласковое, но с уклоном то в мещанскую сентиментальность, то в грубый окрик действительности, самой что ни на есть пошлой и житейски нелепой. При дальнейшем знакомстве и с этой первой его оперой и с другими возникает впечатление иного порядка: пестроты, нелепой путаницы стилей, приемов, сумбура мистического, натуралистического, романтического, эротического и т. д., и т. д. Все как будто расчленилось в сравнении с первым впечатлением, но хаос не исчез: только на его фоне появляются знакомые «лики и маски», знакомые по Гофману, Достоевскому, По, Стриндбергу, Уайльду, даже Толстому. Музыкальная речь их пестра, и Вагнер часто дружит с Шарпантье, Масснэ и Пуччини. Издалека мелькнет тень Верди. Из симфонистов напоминает о себе Малер» (4, с. 19—20). Эти слова Асафьева кажутся в наши дни исчерпывающе точными, хотя и жестокими.

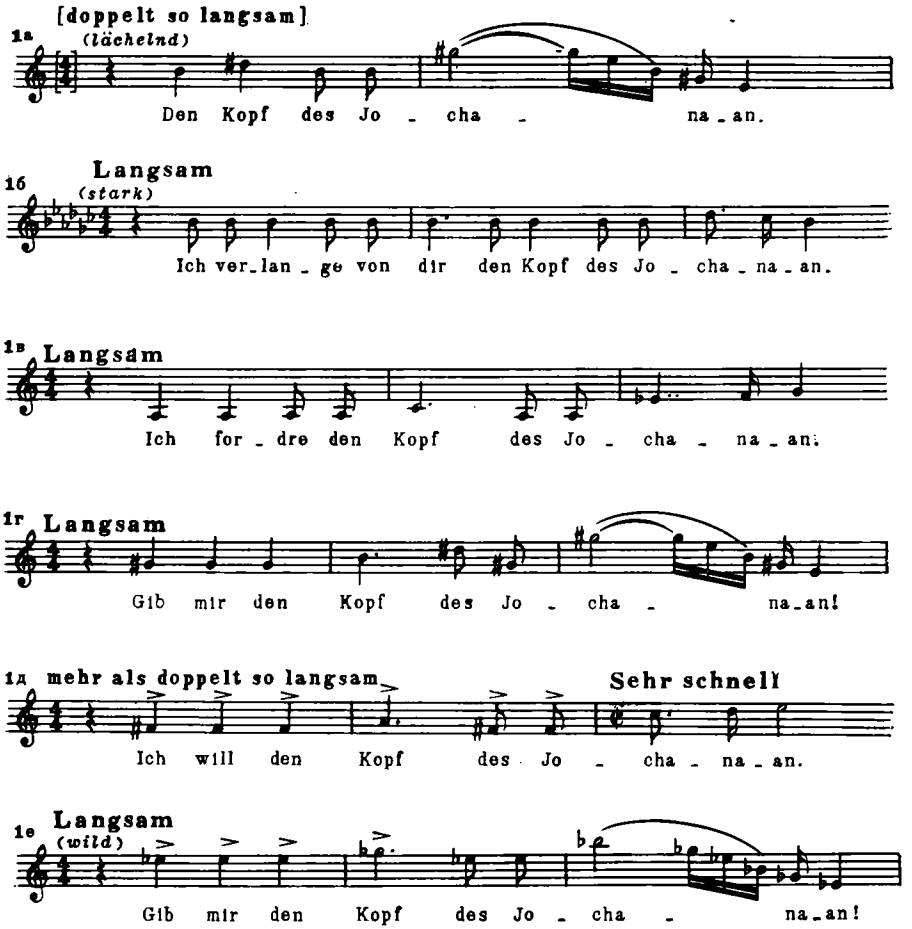
Но далее Асафьев отходит от этой характеристики, пытаясь передать своеобразие музыки оперы так, как он ее понимает, а точнее,

[1] Музыка трактира *(нем.)*.

как она ему представляется. Оценки Асафьева тем поразительнее, что он увидел в опере Шрекера именно то, что затем в полной мере проявилось в оперном творчестве его неизмеримо более одаренных современников — Шенберга и Берга. Особенно поражает указание на роль гармонического инструментального фона, представляющего сложное сплетение голосов. «Фон этот обычно обнаруживает свойства углубляться, сокращаться, сжиматься, вновь раскидываться, то становиться прозрачным, как красиво сплетенная сетка, то сгущаться в плотный густой туман, скрывающий очертания линий и предметов. В нем постоянная жизнь, проявляющая себя как бы в дыхании — сменах накопления звучности и ее разряжении. Фон — действующее начало, чувствительное ко всем изгибам драмы. Это не мертвая стена, на которой рельефно вычерчены фигуры. Это — звучащая сфера, откуда рождаются и куда уходят образы» (4, с. 24). Все это абсолютно справедливо и по отношению к «Ожиданию» Шенберга или «Воццеку» Берга: именно эта активная роль того, что Асафьев называет фоном (то есть подвижной, изменчивой оркестровой ткани, рождающейся в переплетении звучащих линий), является важнейшей чертой сценических сочинений нововенцев. То же можно сказать и об отмеченном Асафьевым графическом понимании выразительных свойств музыкальной линии, о динамике потока ощущений, о сложных, переплетающихся комплексах звучаний. На фоне шедевров мастеров нововенской школы то, что делает в своем сочинении Шрекер, кажется безнадежно устаревшим, бледным предвосхищением многокрасочного оригинала.

Несравненно более важное место в эволюции немецкой послевагнеровской оперы заняли сценические сочинения Рихарда Штрауса, среди которых самой жизнеспособной оказалась, конечно, «Саломея». Успех этой оперы определился во многом тем, что Штраус нашел единственно верный путь, возможный в той музыкально-стилистической ситуации, которая сложилась в Германии начала XX века. Внутренне ощущая невозможность противопоставить вагнеровской драме что-либо не просто принципиально иное, но и способное соперничать с ней по уровню художественных достижений, Штраус пошел по другой дороге. Он остался в русле вагнеровской традиции, но развил, хотя и не полно и не везде последовательно, те тенденции, которые были заключены в наследии его великого предшественника. Он, вероятно, не отдавая себе в этом отчета, ощутил, что бороться с Вагнером можно, лишь овладев его же оружием, сделав логические выводы из заложенных в его творчестве тенденций, заключенных прежде всего в области мышления в звуках.

Последнее ясно сказывается в партии Саломеи. Там, где звучит плавная кантилена, трудно уловить черты нового. Они проявляются в кратких афористических репликах, выражающих ее непреклонную волю. Вслушаемся, как она произносит ключевую фразу своего поединка с Иродом. Вначале она интонирует ее мягко и вкрадчиво, затем со все более возрастающей твердостью:



Штраус тщательно разработал малейшие оттенки экспрессии, что нашло выражение в профиле звуковысотного рисунка, колебаниях ритма, артикуляции и даже в темповых обозначениях. Вначале реплика звучит сдержанно, даже с обманчивой мягкостью, скрывая в себе, однако, непреклонную решимость. Затем ранее скрытое все более выступает на первый план: холодная уверенность, раздражение. Наконец, кульминационное значение приобретает последнее восклицание. Мерные повторы тона с резко акцентированной атакой на слова «Gib mir den Kopf...»[1] сменяются энергичным низвергающимся пассажем (на слове «des Iochanaan!»[2]), охватывающим крайние точки голосового диапазона на расстоянии дуодецимы. 4

[1] Дай мне голову... *(нем.)*.
[2] Иоканаана!

В реальной ситуации человек, требующий повиновения, также может повысить голос на ключевом слоге своего восклицания, выделив его на фоне как бы более «смазанной», пониженной по тону концовки. Но высотное различие речевой интонации никогда не дойдет до такого диапазона. Штраус усиливает экспрессию речевого восклицания, не просто находя ему музыкально-высотный эквивалент, но и давая его интонацию крупным планом, как бы сквозь увеличительное стекло. Усиление интонационного напряжения у Штрауса еще связано с моментами особенно сильного проявления эмоциональной энергии. Но в репликах Саломеи важно и другое — стремление к разнообразию внутри повторения, преодолению механического стереотипа точной повторности. А это, как мы увидим, станет ведущим формообразующим принципом нововенской школы.

Еще более важна для дальнейшего пути немецкой оперной музыки партия Ирода.

Ирод — наследник вагнеровских героев-аристократов, для которых данное обещание непреложно. Сталкиваясь с личностью, лишенной устоев и моральных норм, он терпит жестокое поражение. В то же время в нем можно разглядеть и черты будущего героя экспрессионистской оперы — слабого человека, устрашенного подавляющей силой, которая выше его разумения. Ирод охвачен всепоглощающим ожиданием, он ощущает нависшую угрозу и свое бессилие ее предотвратить. Ни высокий сан, ни беспрекословное повиновение покорной челяди, ни вооруженная до зубов охрана не в состоянии задержать тяжелую поступь неизбежного рокового свершения.

Состояние постоянного страха, предчувствия недоброго отразилось и на строении вокальной партии Ирода: она насыщена резкими сменами звуковысотного рельефа, ритма, динамики, отражая бурную смену настроений[1]:



Ирод поглощен навязчивой мыслью, предчувствием страшной развязки. Поэтому он тут же забывает, что хотел потребовать, и потом с

[1] Текст в примере: Принесите мне... что же мне хочется? Я забыл. А! А! Я вспомнил *(нем.)*.

мучительным напряжением вспоминает. Такая нервная возбужденность отражается в разорванности расчленяемых продолжительными паузами реплик, их ритмической неустойчивости. Она же сказывается в насыщенности партии Ирода скачкообразным движением, настойчиво избегающим плавной закругленности, которая все же отчетливо проявляется в партии Саломеи (20, с. 114)[1].

Что же дальше? Какой путь ждал немецкую оперу на пороге великого катаклизма истории? Как можно было преодолеть позднеромантическую традицию, обнаружившую явные признаки заката?

Здесь было два выхода. Один заключался в прояснении стиля, обращении к театру живого представления, напоенного интонациями бытовой музыкальной речи. На этот путь повернул Штраус в «Кавалере роз».

Альтернатива его представлена музыкальным театром экспрессионизма, ведущие принципы которого отчетливо обозначились в «Ожидании» — первом сценическом сочинении главы новой венской школы.

Содержание этой монодрамы, представляющей развернутый монолог, кажется бесконечно далеким от какого-либо рода социальных конфликтов. На сцене действует лишь один персонаж — женщина, которая ищет своего возлюбленного, обещавшего прийти на свидание. Ее окружает ночная природа, манящая и пугающая, завораживающая и коварная.

Образы ночной природы, полной зловещего очарования, стали едва ли не типичными для немецкого романтизма. Нити к «Ожиданию» здесь тянутся от веберовской сцены в Волчьей долине через II акт «Тристана», начало которого также воплощает кажущееся нескончаемым ожидание. Но природа «Ожидания» враждебна человеку. Крик ночной птицы, шелест травы, да и просто ствол, освещенный лунным светом,— все как будто таит в себе смертельную опасность. Вопреки этому женщина полна решимости добиться своей цели, несмотря ни на что. Она бросила вызов, внутренне уже ощущая пока еще скрытую роковую тайну.

Однако для Шенберга все это — лишь преддверие главного события, лишь предварительная настройка слушателя, тоже полного ожидания и тоже предчувствующего недобрую развязку. Наконец тайна раскрывается, и перед женщиной предстает правда во всей ее подав-

[1] Не случайно в книге Редлиха есть ссылка на заключительное восклицание Ирода: «Man töte deises Weib!» (Убейте эту женщину!), где бессильная ярость, к которой примешана и ревность к мертвому сопернику, выражается в экспрессивном скачке вниз на дециму от резко форсированного тона. И снова отметим, что подобные «гигантские шаги» вокальной мелодики, охватывающие тона противоположных регистров, у Штрауса связаны с нервной взвинченностью эмоционального высказывания, находящего не просто явное, но в какой-то степени и гиперболическое выражение.

ляющей силе. Все отнято, цель ее исканий перед ней, но лучше было бы ей остаться в неведении.

Именно в такой момент, когда, казалось бы, все уже кончено, начинается истинное действие монодрамы. В распростертом у ног женщины кровоточащем теле уже нет ни малейшего признака жизни. Но для нее это еще не конец. Перед ее взором проходят картины недавнего прошлого, и для нее становится ясным, что своего возлюбленного она потеряла уже давно. Из отдельных отрывочных воспоминаний становится очевидной его неверность. Так еще одна иллюзия безжалостно разбивается вдребезги.

Все же она находит в себе силы преодолеть враждебное чувство, которое возникает в ней. Заключение монодрамы, где героиня оплакивает возлюбленного, ушедшего в тот путь, откуда нет возврата, тоже неразрывными узами связано с историей оперы, начиная со знаменитого «Lamento» Ариадны великого основоположника оперного жанра.

Казалось бы, теперь уделом героини осталось новое ожидание, которое будет длиться все отмеренное судьбой время ее дальнейшего безрадостного жизненного пути. Но Шенберг не удовлетворяется унылым примирением, пассивным подчинением силе обстоятельств. В его героине таится неистребимая сила жизни, которая торжествует, несмотря ни на что. «Oh, bist du da... Ich suchte... suchte!»[1] — в восторге восклицает она на фоне «плывущего» движения оркестра, создающего почти нереальную атмосферу. (Вот откуда идет скольжение аккорда в сцене гибели Воццека оперы Берга.) Этот финал многозначен, и можно найти ему различные объяснения. Можно ощутить в нем порыв к новой жизни, прощание с близким человеком, ушедшим навсегда, или начало нового ожидания, смысл которого еще неясен и очертания расплывчаты. Оркестр не ставит последнюю точку, резко обрубая, но как будто растушевывает, размывает прошедшую перед слушателем картину, намекая на едва брезжущее впереди, которое, быть может, снова вернет действие к исходной точке. Здесь в скрытом виде ощущается тот жизненный круговорот непрерывного чередования иллюзий, разбиваемых безжалостными ударами судьбы, идея которого отразилась и на концепции «Воццека».

В опере Шенберга можно усмотреть что угодно, только не равнодушие и вялую пассивность. Ее героиня не только не находит и не может найти покоя, она и не ищет его. Подобная концепция составила основу и другого сценического сочинения Шенберга «Glückliche Hand»[2] (1913), представляющего драму с музыкой, где в отличие от «Ожидания» вокальное начало играет служебную роль. Герой этой драмы также обречен, его поиски земного счастья заведомо не приведут к желанной цели, о чем ясно говорит вступительный комментарий хора. Но он все же вступает в борьбу, проявляя в ней сверхчеловеческое на-

[1] О, ты здесь...Я искала!.. *(нем.)*.
[2] «Счастливая рука» *(нем.)*.

пряжение всех таящихся в нем сил. Конечное его поражение предопределено, но он потерпел его, сделав больше, чем возможно.

В этом сказались общечеловеческие свойства экспрессионистской драмы. Они также восходят к теме рокового предопределения античной трагедии, грозному фатуму, которому тем не менее герой бросает смелый вызов, сопротивляясь до последней возможности. Можно ощутить, конечно в сильно «опосредствованной» форме, и воздействие конкретной исторической обстановки, порождавшей у чуткого художника неуверенность, смятение, тревогу — одним словом, тоже недоброе и зловещее ожидание.

Нельзя не согласиться с метким замечанием Поля Коллера, высказанным им по поводу этих произведений Шенберга: «Несчастливый оборот событий обеих драм может навести на мысль об одновременно возникшей «Весне священной» Стравинского; социальное беспокойство и индивидуальное горе, которое предшествовали началу войны, нашли в этих сочинениях свое выражение» (14, с. 71—72).

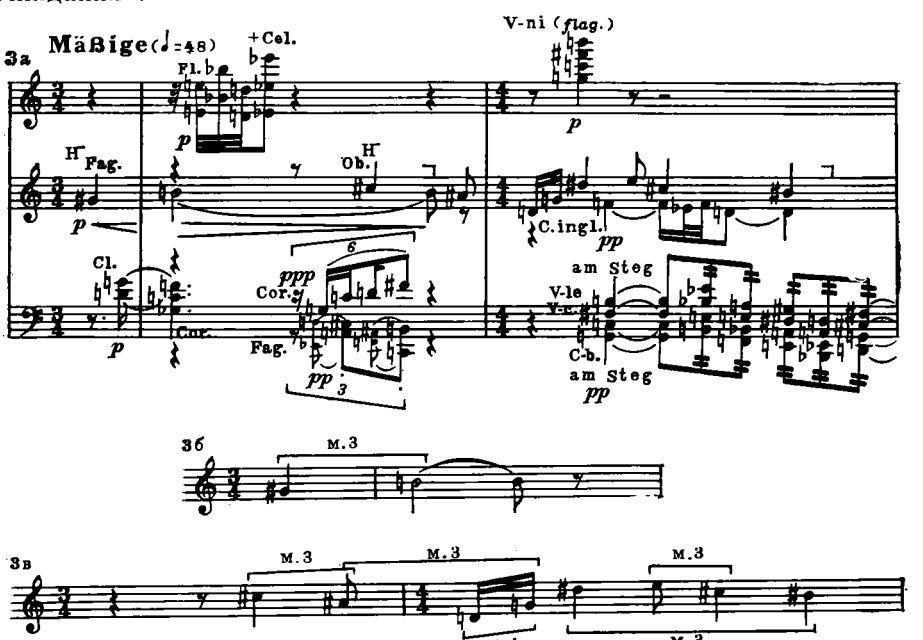
Художественная речь «Ожидания» напряжена, но это напряжение возникает не в результате применения сильно действующих эффектов, пронзительных, «кричащих» звучаний (к чему, кстати, Шенберг никогда пристрастия не питал), а благодаря предельно концентрированному, ранее немыслимому в музыке, насыщению каждой единицы музыкального времени.

Переуплотненность течения музыкального времени (как бы сейчас сказали, «перегрузка информацией») порождает два важных следствия. Во-первых, лаконизм выражения каждого состояния, где порой достаточно тонкого штриха, чтобы обрисовать законченную картину. Во-вторых, быстроту чередования отдельных контрастных состояний. При этом здесь возникает динамика огромной амплитуды колебаний. Столь сильное воздействие кульминаций-вспышек «Ожидания» связано вовсе не с тем, что в них применены форсированные, пронзительные, «душераздирающие» звучания. В этом плане Рихард Штраус, да и, пожалуй, Вагнер, далеко превосходят утонченную звукопись Шенберга. Воздействие эмоциональной вспышки связано с ее неожиданностью, крайней быстротой достижения высокого уровня динамики, а также с ее спокойным, кажущимся порой даже застылым окружением, скрывающим, однако, в себе большой внутренний заряд, который дает о себе знать тонкими штрихами, едва заметными в игре полутонов. Музыка «Ожидания» созвучна ее героине, она не знает ни минуты покоя. Любое успокоение оказывается мимолетным, быстро сменяется порывом, полным энергии и возбуждения.

Но если это так, то что же обеспечивает внутреннее единство музыки? Почему она не превращается в хаотическое чередование состояний, обусловленных лишь течением драмы, наподобие модных «durchkomponierte Formen», якобы следующих вагнеровским принципам, к которым мастера нововенской школы относились с нескрываемым презрением?

Здесь стоит вновь обратиться к исходному пункту развития немецкой музыки начала XX века — вагнеровскому наследию. Развернутая система лейтмотивов была связана у Вагнера не только с задачами музыкального отражения сюжетных связей и ассоциаций. Вагнеровский лейтмотив — мощное средство конструктивного объединения музыки, и его многократные возвращения помогают решить основную задачу построения формы — достигнуть единства в многообразии и, наоборот, многообразия в единстве, ибо повторения лейтмотивов у Вагнера не являются буквальными — они варьируются, попадают в новое оркестровое и гармоническое окружение, сплетаются с другими лейтмотивами в тонкую ткань.

На первый взгляд «Ожидание» совершенно порывает с вагнеровским принципом лейтмотивного единства. Но это лишь кажущееся впечатление. Значение мотива как конструктивной основы музыкального единства «Ожидания» полностью сохранено. Однако форма, в которой проявляется такое мотивное единство, существенно отлична от вагнеровской. Во-первых, Шенберг резко сокращает продолжительность каждого мотива (которая, кстати, и у Вагнера не очень велика), доводя его порой до оборота, состоящего из трех или двух звуков. Во-вторых, вместо системы разных л е й т м о т и в о в Шенберг применяет систему м о т и в о в, восходящих к одной и той же интонационной основе. Об этой основе дают представление уже вступительные такты «Ожидания»:

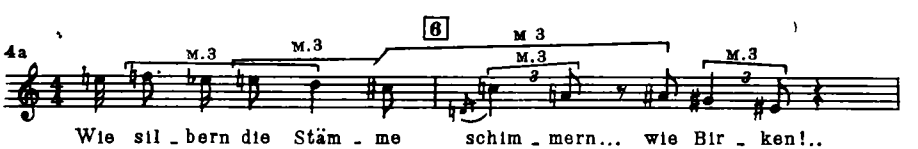


Если вслушаться в интервальное строение двух основных мотивов вступления, представляющих ведущий голос ткани (Hauptstimme), то можно убедиться, что основным интервалом, связывающим как соседние звуки, так и отстоящие на некотором расстоянии, является малая терция[1]. Известную роль играет также чистая кварта, которая особенно широко представлена в побочных голосах и созвучиях сопровождения. Эти два интервала и становятся опорными в тематическом и гармоническом развитии «Ожидания». Причем если малая терция преобладает в тематических построениях, то чистая кварта (чаще в сочетании с тритоном) играет ведущую роль в образовании структур вертикали.

Из этого не следует, что остальные интервалы не имеют существенного значения. Они также используются, но занимают все же подчиненное положение, «выводятся» из основных. Так, сочетание двух малых терций дает в итоге тритон, играющий в «Ожидании» важную конструктивную роль. Через тритон малая терция как бы связывается с чистой квартой — другим основным интервалом, поскольку большое число созвучий вертикали образовано сочетанием кварт и тритонов. Такое сочетание позволяет ввести в систему интервал большой септимы (сумма кварты и тритона). Соединение же двух чистых кварт дает в итоге малую септиму. Наконец, расширение малой терции на полтона дает большую терцию. Остальные интервалы получаются путем обращения перечисленных выше[2].

Итак, используется весь «ассортимент» интервалов как в тематических построениях, так и в созвучиях вертикали.

У Шёнберга особый метод мотивного развития. Его тематические построения в отличие от лейтмотивов Вагнера не повторяются. Каждый новый мотив восходит все к той же единой интонационной основе, включая главные интервалы в большей или меньшей концентрации. Поэтому в непрерывно сменяющих друг друга тематических оборотах мы постоянно узнаем нечто знакомое. Вот несколько мелодий, близких по структуре[3]:



[1] Г. Григорьева считает интервал малой терции центральным элементом системы Шёнберга (10).

[2] Особое положение занимает секунда, которая служит связующим элементом сцепления интервальных звеньев.

[3] Текст в примерах: а) Как серебрятся стволы, мерцая... как березы! б) Я одна... в глубокой тени. в) Это еще дорога? Тут как раз она... г) Далекие бледные поля неподвижны, как будто они оцепенели... Не шевелится ни один стебель.



В их звучании ощущается один и тот же характер безысходной печали, что отражает смысл связанного с ними текста. Такое впечатление создается прежде всего тем, что их пронизывает интервал малой терции и тритона[1]. Плавно нисходящая «никнущая» мелодия благодаря этому приобретает подчеркнуто минорную ладовую окраску. Но этот минор тонально рассредоточен! Здесь нет тоники, нет звука, приобретающего значение гегемона тональной организации. Единство тональности заменено единством интервальной структуры, где ведущий интервал свободно меняет высотное положение, сцепляясь с ранее прозвучавшими. Тем самым свойственное ему ладовое качество (в данном случае минорность) приобретает особенную концентрацию[2].

[1] В последней мелодии включены звуки большой терции (*gis—e*), открывающей оборот.

[2] Подобного рода ниспадающие мелодии использованы в последней сцене-эпилоге «Воццека».

Каждый из приведенных выше мотивов не является повторением предыдущего, то есть не является *тем же самым* мотивом, пусть даже варьированным. Вместе с тем мотивы неразрывно связаны узами интонационного родства, представляя все новые и новые узоры, сплетаемые из одних и тех же «микроэлементов». Вагнеровская система у Шенберга приобрела особенную концентрированность — общность устойчивой группы интервалов сменила общность отдельных интервалов, «взвешенных» в мелодиях в самых различных комбинациях.

Но, разумеется, подобного рода концентрация минорного начала встречается далеко не везде. В ряде оборотов представлены и другие интервалы, которые, однако, вводятся вовсе не произвольно, а в зависимости от степени эмоционального напряжения[1]:



Героине «Ожидания» кажется, будто что-то ползет рядом с ней и касается ее тела. Ее ужас и отвращение находят выход в восклицаниях, включающих широкие броски к крайним регистрам диапазона. Эмоциональное возбуждение подчеркнуто и большей неравномерностью ритма, чутко отражающего как характер каждого возгласа, так и внутреннее состояние испуга, овладевшего героиней.

Выразительное значение ритма с особенной силой проявилось в том эпизоде, где перед героиней монодрамы раскрывается страшная правда[2]:

[1] Текст в примере: Что? Отпусти! Прицепило? Нет, это что-то ползет... И здесь тоже... Кто касается меня? Прочь! Только подальше... Ради бога...

[2] Текст в примере: Скамья. Мне надо отдохнуть. Но как долго я его не видела. Нет, это не тень от скамьи! Это кто-то... он не дышит... Что-то влажное течет здесь... Оно блестит красным. Ах, мои руки поранены... Нет, это еще влажно, это оттуда. Я не могу. Это он!



Плавные «никнущие» интонации подчеркивают усталость женщины, обессилевшей после страшного пути через темный лес. Но вот она

натыкается у скамьи на лежащий предмет. Нарастающее возбуждение женщины подчеркивается резким изменением мелодического рисунка оборотов, их ритмической структуры. Мелодические построения приобретают все большую отрывистость, разрываются на отдельные короткие восклицания, все более возрастает роль широких скачков, смелее используется выразительность других интервалов.

Но Шёнберг был мастером, который ни на минуту не забывал о необходимости обеспечить внутреннее единство материала: и здесь основной интервал сохраняет господствующее положение. Нарастающее возбуждение связано с изменением направленности мелодической линии, где плавные ниспадания постепенно сменяются более активными интонациями восхождения (характерное повышение голоса при восклицании). Так, на словах: «Da ist jemand... er atmet» — появляется восходящий скачок на большую сексту, которая представляет обращение все той же малой терции. Затем на словах: «es ist noch nass, es von dort» — появляются широкие броски сначала на большую септиму вверх, потом — в аналогичном обороте — на большую нону. Введение новых выразительных интервалов, конечно, связано с обострением интонационного напряжения, что придает оборотам особую окраску. Но сопоставим отчетливо выделяющиеся «верхушки» двух мотивов — звуки *e* и *g* образуют все ту же малую терцию. Наконец, последнее кульминационное восклицание на словах: «Da ist er!» — соединяет с малой терцией новый интервал — малую сексту, который, однако, тоже имеет минорную окраску и может выступать в роли заместителя основного[1].

Завершая характеристику построения мелодической линии, стóит сказать о роли «ключевых» кульминационных фраз. Такие фразы обычно подаются крупным планом, причем основным средством их выделения становится ритм[2]:



В этой фразе восклицание выделено прежде всего ритмическим увеличением каждого тона, резко контрастирующим с мелкой и дробной ритмикой предыдущих фраз. С этим приемом сочетается также предельное расширение диапазона мелодии, «гигантскими» шагами опускающейся от напряженной вершины — *a* второй октавы к не менее напряженному *h* малой октавы. Нам еще вспомнится это место, когда речь будет идти о сцене Воццека с доктором, упивающимся мыслью о своем бессмертии.

[1] В той же роли выступает и большая терция, которая нередко появляется в моменты высокого эмоционального напряжения.

[2] Текст в примере: Так — для меня тут нет места... *(нем)*.

Динамика вокальной линии, чутко отражающей малейшие нюансы душевных состояний героини «Ожидания», — лишь одна из сторон этого сочинения. Другая, связанная с ней узами тесного родства, раскрывается в оркестре, который у Шенберга, как и у Вагнера, объединяется с вокальной партией в высшем синтезе. И здесь можно ощутить прямое продолжение вагнеровского принципа, суть которого вовсе не заключена в выдвижении на первый план оркестра за счет вокальной линии.

Вопреки распространенному заблуждению примат вокальной линии у Вагнера полностью сохранен. Но ее соотношение с оркестром изменилось в соответствии с изменением природы самого оркестра, переставшего выполнять функции «гигантской гитары». Здесь дело даже не в том, что вагнеровский оркестр чутко отражает настроения персонажей, создает психологический комментарий развитию действия, — в какой опере этого нет. Решающую роль сыграло открытие Вагнером полифонии нового типа, создаваемой в отличие от старой (баховской и добаховской) сочетанием неравноправных голосов.

Смысл лейтмотивной полифонии Вагнера сводится к тому, что она полностью сохраняет характерную для гомофонного склада гегемонию ведущего голоса. Но этот голос становится элементом разветвленной, мелодически насыщенной ткани, где возникают побочные голоса, создающие внутренний подтекст основному. В таких условиях вокальная партия слита с оркестровым окружением в неразрывное единство, но в то же время от него отделена. Она придает целому внутреннюю осмысленность, разъясняя, выявляя значение происходящих в музыке событий. Но она обладает и собственной автономной выразительностью, выделяясь в синтезе как основной элемент, лишь временно отступая на задний план, чтобы затем вновь подтвердить свое безусловное господство.

«Многомерность» музыкального процесса, где оркестр раскрывает внутренние побуждения героя, обнажает то, что он думает лишь про себя и что может расходиться с прямым смыслом его речей, одновременно и облегчает и затрудняет восприятие. Облегчает, так как внутренний смысл событий чуткому слушателю не надо угадывать, додумывать самому — ему все раскрывает живущий самостоятельной жизнью оркестр, тесно связанный с вокальной партией, но ей и противопоставленный. Затрудняет, так как исключает пассивное слушание, ориентирующееся лишь по вокальной мелодии, оттеняемой фоном, на который можно не обращать особого внимания. В операх Вагнера вместо отношений хозяина и слуги складывается союз двух партнеров, где первенство одного не подавляет индивидуальности другого.

Это отношение предполагает полифоничность самого восприятия, умение не только различать отдельные линии звукового потока, но и вникать во внутренний смысл их взаимодействия. Иначе все превращается в нерасчлененный хаос звучания, какой и представлялась многим современникам музыка Вагнера, подлинно «музыка будущего» не в прямом значении слова, а в тех перспективах, которые она открывала.

Выбор, оказавшийся для немецкой музыки, быть может, роковым, был сделан. Ее развитие все далее шло по пути раскрепощения голосов ткани, по линии контрапункта. Даже неоклассик «академист» Брамс не остался от этого движения в стороне. Заслуживает внимания мысль Адорно об экспансии тематического развития, последовательной тематизации, которая в скрытой форме, незаметной снаружи, совершается у Брамса. Правда, утверждение, согласно которому «Брамс для истоков новой музыки сыграл роль, сходную с ролью Сезанна в новой живописи...» (1, с. 19), выглядит все же преувеличением. Но если вслушаться в жизнь голосов, которая создает ткань темы, открывающей Третью симфонию, то можно убедиться, что новый контрапункт нашел в музыке Брамса законченное выражение. Немного можно найти примеров такой концентрации тематизма, такой многомерности течения кажущейся традиционной музыки.

В развитии контрапункта нового типа Шенберг оказался последователем Вагнера, его продолжателем. Он сделал следующий шаг, логический вывод из тенденций, заключенных в наследии его великого предшественника. Этот шаг был связан с эмансипацией гармонической вертикали. Насыщая голоса ткани внутренней жизнью, Вагнер, однако, сохранил в неприкосновенности клеточку вертикали, в роли которой и у него выступают обычно аккорды терцового строения, ассортимент которых довольно ограничен. Правда, это восполняется неслыханной ранее свободой их сопряжения, словно последование аккордов само становится в чем-то близким мелодии. Смене тонов, создающей мелодическую линию, здесь соответствует смена аккордов, также создающая линию, где чередуются спады и подъемы, накопления и снятия напряженности. Однако традиционные соотношения функций у Вагнера сохранились, хотя их «зона действия» оказалась сведенной к минимуму. Такое сохранение обусловлено тем, что типичные, закрепленные опытом многолетнего повседневного сочинительства, трезвучия, септаккорды и тогда мало освоенные нонаккорды (ныне совершившие победную экспансию в индустрии массовой культуры) сохранены Вагнером в неприкосновенности, как он ни пытался отойти от трафарета, применяя альтерации или частые переключения тональных тяготений.

Следующий шаг, снимающий последние остатки традиционных тяготений в рамках мажоро-минорного триединства тоники, доминанты и субдоминанты был связан с освобождением от аккорда терцового строения, то есть с эмансипацией гармонической вертикали. Путь к такой эмансипации также был предопределен внутренними тенденциями эволюции немецкой музыки — прежде всего процессом полифонизации ткани, насыщения ее тематическим содержанием в невиданной ранее степени концентрации. Достаточно здесь сослаться на такие фигуры, как Макс Регер, Рихард Штраус и Густав Малер, чтобы убедиться в том, что идея контрапункта овладевала сознанием всех сколько-нибудь выдающихся немецких художников. Но последовательного вывода из вагнеровских идей никто из них не сделал. Так, по меткому

замечанию Адорно, у предшественников Шенберга «отдельные созвучия — что-то вроде звуков речи, неизменно повторяющихся знаков — так даже в преобладающем большинстве произведений Рихарда Штрауса; его гармонические находки в чем-то видоизменяют гармоническую систему координат и появляются в ней как отклонения, как пятна, которые стираются воздействием системы» (1, с. 20). Гораздо дальше по пути раскрепощения вертикали пошел Малер, но линии составляющие его ткань, также страдают предустановленностью, воздействием традиционной системы, из рамок которой композитор тщетно пытается вырваться, прибегая к приемам ладовой деформации тематизма.

В чем же заключаются логические выводы, сделанные Шёнбергом из той тенденции, которая развивалась и в рамках его собственного творчества? Нередко говорят о том, что Шёнберг отказался от гармоний терцового строения и стал вместо них применять аккорды, где ведущую роль приобрели квартовые и тритоновые связи. Но Шёнберг не ограничился заменой одних аккордов другими, придав им роль заместителей традиционных функций (в чем, кстати, проявилось новаторство многих композиторов начала XX столетия, открывших привлекательность деформированной, «фальшивой» гармонии, где под покровом «современных» варваризмов слышны все те же традиционные функции). Он пошел гораздо дальше и довел полифоническое насыщение ткани до освобождения от уз, связывающих отдельные тона вертикали в целостное гармоническое созвучие. Иными словами, аккорд в его традиционном понимании перестал существовать — его заменила гармоническая вертикаль нового типа, где составляющие ее элементы, вплоть до отдельных тонов, приобрели самостоятельное автономное значение в рамках сложного комплекса.

«Чем более гармония освобождалась от схематизма трезвучия,— указывает Т. Адорно,— или более общо, от схем наслаиваемых друг на друга терций, чем более одновременно звучащих ступеней заключали в себе аккорды и, прежде всего, чем сильнее мог утвердиться в рамках аккорда каждый отдельный тон — как частный самостоятельный момент, не растворяясь в целостности гомогенного звучания, обходящегося простейшими комбинациями обертонов,— тем как бы полифоничнее внутри себя становились аккорды. Вместе с насыщением гармонии диссонансами росло напряжение внутри каждого отдельного звучания,— теперь ни один звуковой комплекс уже не покоится в себе, как прежний консонанс, «разрешение»,— каждый кажется заряженным внутренними силами, каждый указывает выход за свои пределы, поскольку любой входящий в него звук, будучи четко различенным, требует самостоятельного «мелодического» продолжения — вместо того, чтобы одно слитое воедино целостное звучание примыкало к другому такому же. К этой, очевидно, эмансипации отдельных тонов от аккорда и относились сказанные однажды Шёнбергом слова о внутренней жизни аккордов» (1, с. 11—12).

Это означает, что сама категория аккорда, как целостного, локализованного во времени звучания, перестает быть применимой к музыке Шёнберга. Отсюда следует и другой вывод — с устранением аккорда в традиционном понимании устраняется и последование, создающее цепь элементарных клеточек гармонического движения; нет аккордов в прежнем смысле — нет и их последований. Но гармоническая вертикаль, однако, не исчезает как таковая — она лишь приобретает новое качество. Традиционную функциональную гармонию сменяет подвижная и текучая комплексная «полихромная» гармония, где элементы, соединенные в одновременном звучании, четко дифференцированы. Эта многоцветная, сверкающая красками вертикаль полна движения: «расплываются» одни мазки звуковой палитры, «проявляются новые, то в недрах звучания рождается энергичный импульс, то вдруг включаются, подобно ярким бликам, тонкие звуковые блестки, то накладывается, подобно набежавшей тени, темное пятно. Одним словом, кажется, будто слышно одно и то же непрерывно обновляемое созвучие, своего рода поле звучаний, в рамках которого рождаются комбинации одних и тех же, но по-разному окрашенных элементов.

Трудно понять такую гармонию вне ее тембрового одеяния, трактуя ее по старинке, как смену четко отграниченных друг от друга аккордов, не учитывая непрерывного перетекания одной звучности в другую. Конечно, если провести разрез ткани по вертикали, то в любом месте получится какое-то одновременное сочетание тонов. Но если рассматривать такое сочетание как аккорд, пытаться определить его «функцию», выяснить соотношение такой «функции» с соседними, полученными таким же способом «вертикального разреза», то ничего, кроме ощущения звукового хаоса, полной немотивированности, возникнуть не может.

Шёнберговская вертикаль полна внутренней динамики, отражающей, по выражению Асафьева, динамику потока ощущений: «Вместо неподвижно тянущегося созвучия возникает сложный комплекс звучаний, движущихся в границах этого созвучия или в чередовании с ним другого или в совместном их трепетании: это — как бы плетение из лент или сетка, в которой передвигаются нити, составляющие ее» (4, с. 38). В этом поразительном по меткости замечании Асафьева отразились, конечно, его наблюдения над эволюцией немецкой музыки в целом. Становление комплексной «полихромной» гармонии было объективной тенденцией эволюции немецкой музыки, нашедшей в творчестве Шёнберга и его учеников законченное выражение.

Подобного рода эмансипация гармонической вертикали менее всего означала воцарение произвола. Как будто возможно соединить что угодно и как угодно, не заботясь о логике гармонической вертикали! Ведь если оправданы любые сочетания тонов, так зачем заботиться о гармонических структурах. Именно по этому пути пошли композиторы, неверно и односторонне понявшие идею линеарного контрапункта, выдвинутую Куртом. Но суть этой идеи связана у Курта не только с обос-

нованием кинетической энергии развертывающейся линии. Это только одна сторона вопроса. Другая заключается в признании огромной роли потенциальной энергии самого звучания, то есть гармонической вертикали.

Вернемся к примеру 3. В его втором такте ведущая мелодия, порученная гобою, сочетается с коротким мотивом английского рожка. Интонационной основой ведущей линии, как уже было отмечено, служит интервал малой терции. Именно этот интервал лежит в основе и дополняющего мотива (его опорные тона *f* и *d*), подобного отражению мелодии (оборот *es, f, d* — в ритмическом уменьшении — соответствует обороту *dis, e, cis* в главном голосе). Это создает тесное интонационное родство, связывающее оба голоса. Описанные выше мотивы сочетаются со «скользящими» созвучиями квартового строения (включают наряду с чистой квартой и тритон), порученными струнным, играющим у подставки. Такую же структуру имеет и подобное сверкнувшему блику созвучие скрипичных флажолетов высокого регистра.

В этой маленькой клеточке, как в фокусе, сосредоточены основные свойства шенберговской вертикали. В ней, как и в лейтмотивной полифонии Вагнера, сохраняется роль ведущего голоса (Hauptstimme — в примерах сокращенно H). С ним сочетается побочный голос (Nebenstimme — в примерах сокращенно N), который играет подчиненную роль, оттеняя и дополняя главный. Помимо них, на общее звучание накладываются и темброво окрашенные элементы фона, также обладающего подвижностью. Придавая элементам ткани большую самостоятельность, индивидуальный колорит, Шёнберг обеспечивает структурное единство элементов, создающих вертикаль, где возникает иерархия интервалов, ранее отмеченная в связи с анализом мелодической линии. Так рождается ткань, тонко дифференцированная в подробностях, но подчиненная двум организующим началам: соотношению ведущего голоса, побочных мотивов и фона (1-я иерархия) и соотношению основных господствующих интервалов, интервалов производных и побочных, придающих элементам структуры индивидуальные оттенки (2-я иерархия). Выделению элементов вертикали служит ее тембровое расслоение, а соединению в целостный комплекс — структурное (интервальное) единство.

Снова вместо кажущегося произвола возникает строгая логика и единообразие. Сложное и тонкое «искусство все порождать из одного» воскресило принципы, лежащие в основе полифонии Баха, у которого Шёнберг научился контрапунктическому мышлению, то есть искусству изобретать такие звуковые построения, которые могут служить сопровождением самим себе.

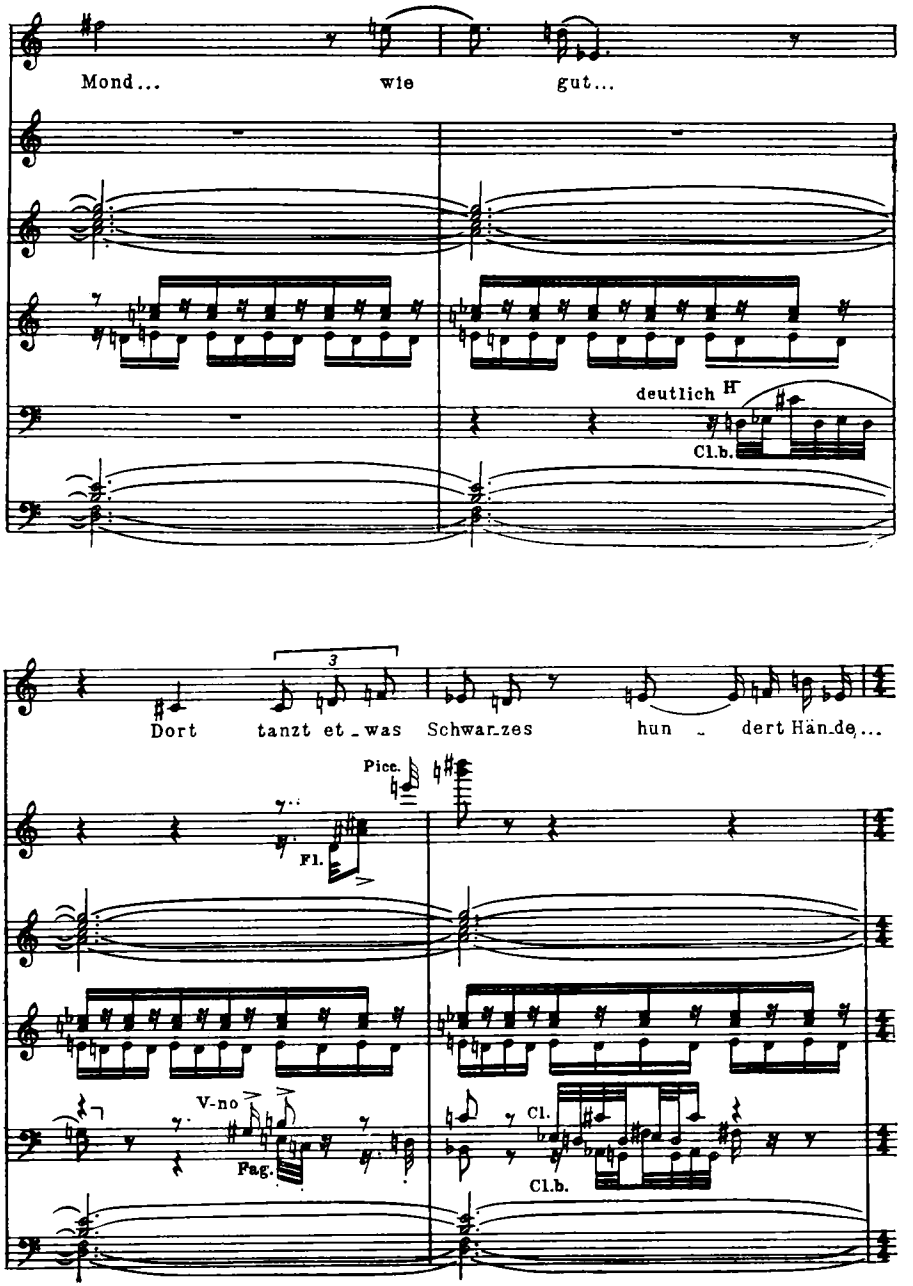
Отметим, кстати, что, несмотря на многозвучность гармонических структур, они даже в моменты кульминационных вспышек отличаются особой мягкостью, острота диссонирования тонов в них сглажена до предела возможного. Здесь играет роль не только тембровое и регистровое расслоение составных частей звучания. В нем также по возмож-

ности исключаются или смягчаются секундовые столкновения соседних тонов. Не случайно в гармонической вертикали «Ожидания» преобладают терцовые или квартовые расстояния между близлежащими тонами, а диссонирование тонов на расстоянии приобретает изысканную остроту. Энергия, таящаяся в этой музыке, связана со сферой динамики звучания, что, по мнению Асафьева, является отличительной чертой экспрессионизма (см.: 4, с. 36).

И вот здесь мы подходим к осознанию движущих сил музыкального процесса «Ожидания». Чем обусловлено непрерывное пульсирующее течение музыки, где сплетаются линии-тембры, сочетающие главное русло с примыкающими, ответвляющимися от него протоками; течение, в котором заполнение звукового пространства вдруг сменяется его разрежением, вплоть до соединения отдельно «взвешенных» тонов, где причудливо меняются тембровые краски, то как будто уплотняемые, насыщаемые темными тонами, то становящиеся звонкими, нежно-просветленными? Движущая сила здесь — скрытый внутренний подтекст драматического движения, образующий подводное течение. Именно это и определяет, пользуясь выражением Асафьева, «...использование отдельных моментов звучаний и целых «полей созвучий» в качестве выражения, зова, призыва, эха, заманивания, завлечения, приглашения» (4, с. 41). Фон, на котором развертывается движение драмы, не пассивен, он противостоит героине как нечто враждебное, но он же и чутко реагирует на ее настроения, вступая с ней в неразрывную связь[1]:



[1] Текст в примере: Вот появился свет! Ах! только луна... как хорошо... там танцует что-то черное, сторукое... Не будь глупа... это тени... *(нем.)*.


Mond... wie gut...
deutlich
Cl.b.
3
Dort tanz et_was Schwar_zes hun _ dert Hän_de...
Pice.
Fl.
V-no
Fag.
Cl.
Cl.b.



Тонкие репетиции созвучий арфы на холодно-матовом фоне тянущейся аккордовой педали, где тембры струнных и духовых инструментов пермешаны с таким расчетом, чтобы каждый тон выделялся среди соседних, создают не только картину застылого ночного пейзажа, где слабые, еле различимые блики света чередуются с глубокими тенями. В музыке ощущается также что-то завораживающее и пугающее, что отражает настороженность героини, остро реагирующей на любой звук, любое движение. Ей вдруг кажется, будто что-то черное, сторукое, стало танцевать. Но это всего лишь игра теней.

И оркестр не просто живописует причудливое мелькание светотени ночного пейзажа, он вместе с тем чутко отражает смену настроений женщины, раскрывает ее внутреннее состояние. И все это проявляется в тонких, но достаточно отчетливых штрихах. Так, эффект танцующих теней создается внезапно вторгающимися «чужеродными» фигурациями кларнетов в низком регистре[1]. Причем как тонко достигается этот эффект! Первое появление «пугающего» мотива (такт 4 примера 8) порождает смятение в душе героини, отражаемое в быстром чередовании «пуантилистических», разорванных коротких интонаций-«бликов» в разных регистрах диапазона. Затем мотив появляется снова, но теперь уже в каноническом соединении, создавая впечатление беспоря-

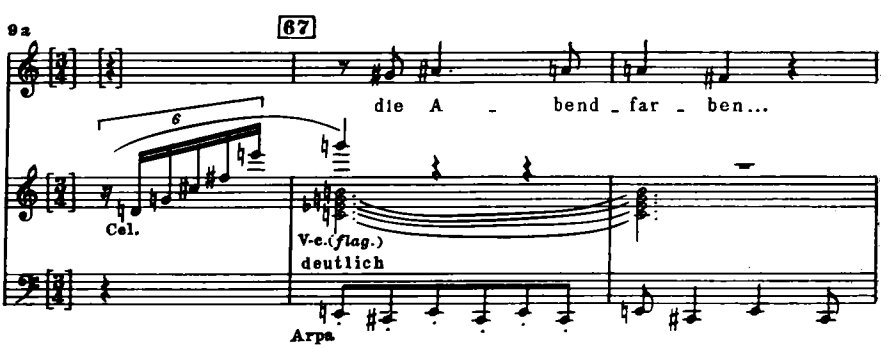
[1] В аккордовой педали вновь выявляется господствующая роль малотерцовых (и тритоновых) связей, тогда как опорным интервалом мотивов кларнета становится большая септима (как было показано ранее, «выведенная» из сочетания чистой кварты и тритона).

дочного переплетения, в котором чудятся щупальца сторукого чудища. И тут же мираж рассеивается — наступает успокоение[1].

В этом отразилось восприятие мира художником-романтиком, который не просто одушевляет природу, а делает ее «неравнодушной», созвучной переживаниям героя, способной передать их тонкие нюансы. Такова роль ночного пейзажа в «Тристане» Вагнера, где ночь покровительствует влюбленным, казалось бы, надежно укрывая их, но она коварна и таит в себе нежданную угрозу. У Шёнберга связь пейзажа и героя принимает более утонченные формы. Создается даже некая параллельность, поскольку «события» внешнего мира (то есть шорохи, шелесты, мелькания) отражаются в восприятии героини. Они порождают гамму эмоций, где мимолетное успокоение сменяется энергичной вспышкой, «разрядом» нервной энергии. Таким образом и само событие оказывается эмоционально окрашенным.

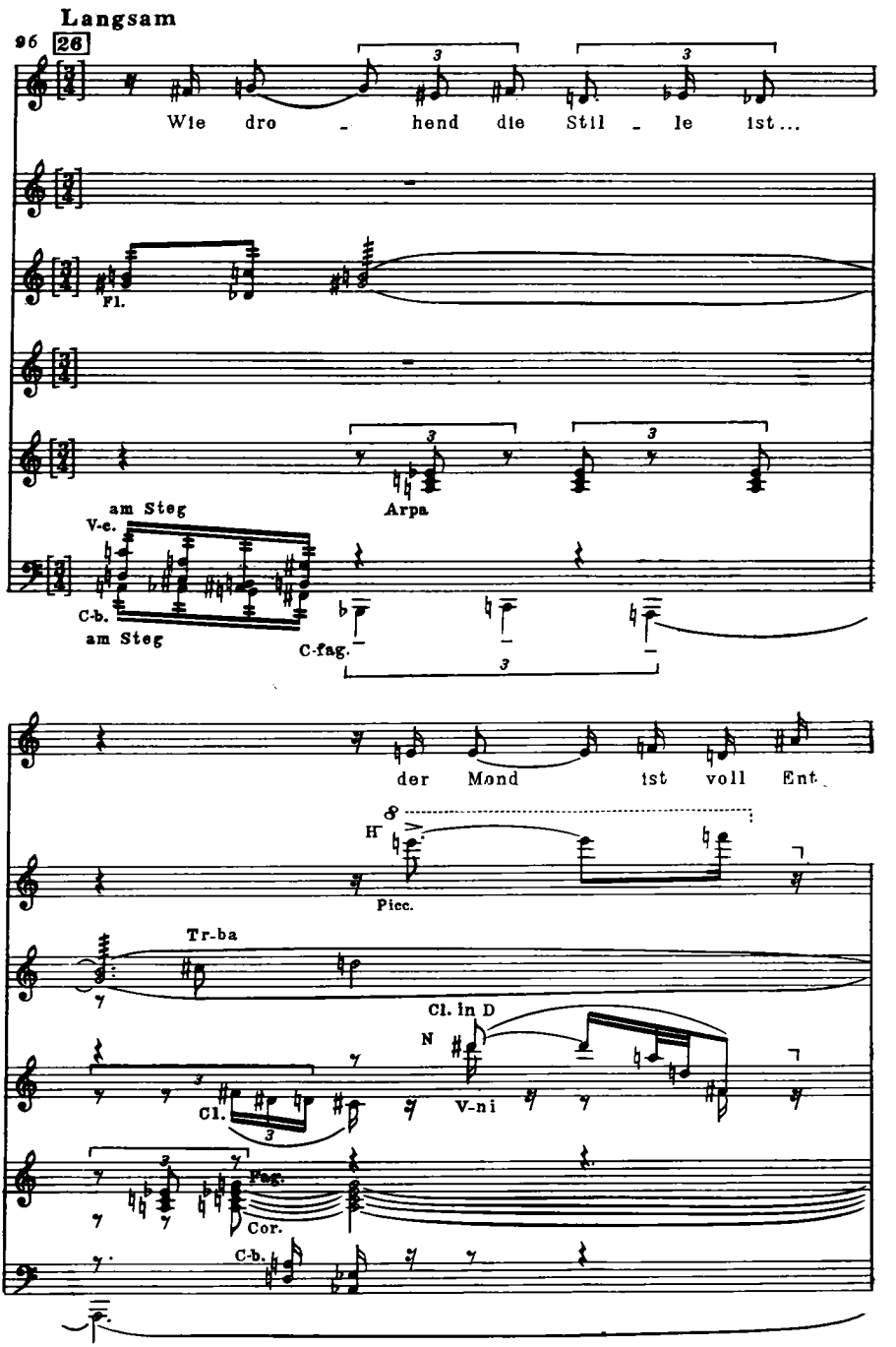
В этом существенное отличие «импрессионизма» Шёнберга (то есть его изобразительности) от импрессионизма Дебюсси. Пейзажи Дебюсси тоже эмоционально окрашены, но природа не становится alter ego субъекта — она включает в себя «героя», растворяющегося в ней без остатка. В этом сказался свойственный искусству Франции дух гармонии, ощущение красоты бытия, противоположное иной гармонии немецкого романтизма, как и его наследника экспрессионизма. Впечатления внешнего мира растворяются, поглощаются обволакивающей сферой субъективного переживания, сохраняя при этом кажущуюся таинственной и непонятной индивидуальность.

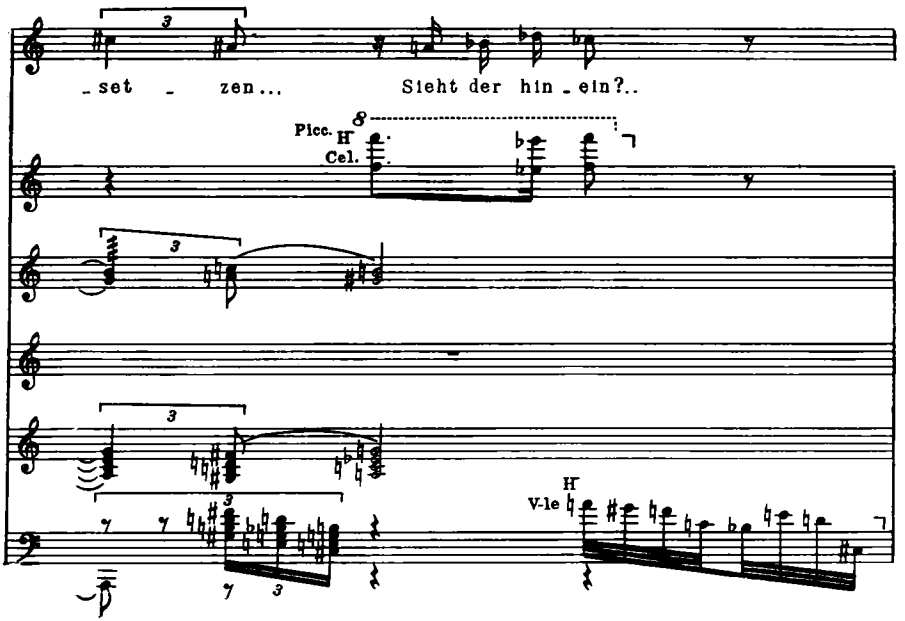
Другое отличие связано с соотношением графического и красочного. В музыке «Ожидания» преобладают темные тона, то как будто выявляемые слабым освещением, то прорезаемые яркими вспышками. Красочность занимает подчиненное положение и служит лишь «подсвечивающим» фоном, на котором развертываются выписанные тонким пером графические линии[2]:



[1] Подобное вторжение «чужеродного» мотива, разрушающее настроение забытья, применено в 3-й сцене I акта «Воццека» (появление главного героя оперы).

[2] Текст в примерах: а) Вечерние краски... б) Как зловеща тишина... Луна полна ужаса... Посмотреть туда? *(нем.)*.


Langsam
96
26
Wie dro - hend die Stil - le ist...
Fl.
Arpa
am Steg
V-c.
C-b.
am Steg
C-fag.
der Mond ist voll Ent
H
Picc.
Tr-ba
Cl. in D
N
Cl.
V-ni
Fag.
Cor.
C-b.



Примечательна уже сама идея воплотить в звуках вечерние краски. Почти нереально звучащему пассажу челесты отвечают глухие тона — стаккато в низком регистре арфы. А фон, кажущийся достаточно насыщенным, на самом деле подобен светящемуся призраку, что создается его тембровой реализацией (флажолеты виолончелей). Настроение вечернего, навевающего грусть пейзажа подчеркнуто и ладовыми красками, где снова господствует сгущенная минорность — интервал малой терции звучит и в конце пассажа челесты (*e — g*), и в чередовании тонов арфы (*e — cis*), и в концовке вокального мотива (*a — fis*); наконец, созвучие фона представляет большой минорный септаккорд (*c — es — g — h*).

В другом примере создается впечатление угрожающей тишины. Эффект дрожащего лунного света создается фруллато двух флейт (снова малая терция!), а также чередующимися короткими аккордами арфы (уменьшенное трезвучие!), затем подхватывающей созвучие арфы педалью фаготов и валторн (подобная структура вертикали напоминает о роли уменьшенного септаккорда в музыке романтиков). Смятение в душе героини проявляется в резкой ритмической неравномерности вторгающихся мотивов, где еле слышный шелест низких струнных (играющих у подставки) сменяется зловещей интонацией контрафагота (опорный интервал вновь малая терция *c — a*), затем причудливым переплетением «микропассажей» кларнетов, «зова» трубы и пронзительных возгласов малой флейты в крайне высоком регистре,

«низвергающегося» пассажа альтов. Такие молниеносные переплетения мотивов, мелькающих в причудливых сочетаниях в разных слоях звукового пространства, отражают хаос в душе героини, полной ужаса перед еще неведомым, но уже ею предчувствуемым[1]. Но этот хаос воплощен в строго продуманную, тонко очерченную форму, приобретающую структурное единство.

Утонченность звукописи «Ожидания» проявляется и в моменты вспышек эмоционального напряжения высочайшей интенсивности. Поразительно передан стремительный, полный отчаянной решимости бег героини, завершающий 3-ю сцену. Как будто в музыке воплощено сердцебиение человека, который спасается от преследования грозного врага, готового его уничтожить. Но там, где Вагнер дал бы развернутую сцену (напомним хотя бы о Брунгильде, настигаемой Вотаном в «Валькирии»), Шёнберг ограничивается десятью тактами, чтобы обрисовать законченную картину, где возникает впечатление длящегося состояния. Новое подтверждение мысли о том, что экспрессионизм в музыке представляет собой концентрированный, «спрессованный» во времени романтизм.

Это именно та музыкальная ткань, роль которой так метко определил Асафьев: «Она как губка впитывает в себя и отражает все, что развитие драмы велит ей впитывать и отражать: и постоянство, и изменчивость и мимолетные, и яркие впечатления, и жизнь личности в ее своеобразии и в связи с воздействием на нее окружающей среды, времени, места. Наконец, может измениться в опере и точка зрения на происходящее на сцене: можно углублять действие до такой степени, как будто все — лишь впечатления самих действующих лиц, ими же переживаемые; наоборот, можно показать все их действия в некоей обволакивающей их сфере, на которую они не могут влиять и которая сама себе довлеет» (4, с. 35).

Очарование «Ожидания» наложило неизгладимый отпечаток на творчество Берга, даже определило его дальнейший путь. Оттуда идет «многомерное» течение драматического действия, яркие контрасты экспрессивного и утонченного, к творению Шёнберга восходит и построение вокальной линии, тембро-гармонических структур. Тем не менее «Воццек» и «Лулу» вобрали в себя и многое другое, что было обусловлено прежде всего иными драматургическими задачами, требованиями ранее невозможных в оперной литературе сюжетов.

Но как высоко ни оценивать завоевания Шёнберга в его лучшем и, пожалуй, наиболее органичном для этой творческой личности сочинении, открывшем прорыв в неизведанное, нельзя забывать и о значительных потерях, которые следовали, как тень, за радикальными реформами. А они оказались весьма велики.

[1] Отсюда идут в «Воццеке» стремительные смены образов, проносящихся в сознании Мари в предсмертное мгновение.

Главная и, по сути дела, невознаградимая потеря связана с отказом от устойчивого тематизма, с отказом от развернутой музыкальной темы, узнаваемой при ее повторениях. Чем пытался возместить Шёнберг эту решающую утрату,— нам уже пришлось говорить. Но полноценной замены утраченному не оказалось. И это больно ударило по сочинению, где тонкими, филигранно-отточенными деталями заслоняется целое, теряется логика построения крупной формы.

Сходное положение возникло и в связи с отказом от ясных тональных опор. Заместители устойчивой тональности не всегда в состоянии справиться с возложенной на них непосильной нагрузкой.

И снова прежде всего страдает логика построения крупной формы. Предельное сжатие и концентрация музыкального времени приводит к потере масштабности, крупного плана.

Не случайно в своих операх Берг не пошел так далеко по пути, намеченному в «Ожидании», и во многом отступил назад, сохранив тему, сохранив ведущие тональные опоры, сохранив основы построения музыкальной формы. Историческое развитие музыкального театра развернулось по другим направлениям, и опыт «Ожидания» оказался в значительной мере радикальным экспериментом, обещавшим гораздо больше, чем он дал на самом деле. И все-таки он не прошел бесследно.

III

Берг «вновь возвращает оперный театр к серьезным психологическим проблемам, к напряженнейшему жизнеощущению и музыкально-эмоциональной действительности, то есть к воплощению борьбы страстей и к контрастам чувствований. На фоне гротескно-жуткой провинциальной обывательщины и в тисках унижений и оскорблений человеческой личности развертывается страшная драма ревности, взрастающая в лесу нищеты, сплетен, пошлости, глупого чванства, животного влечения, скотской ярости и пьяного угара» (3).

Человеческая личность в тисках унижений и оскорблений — так определил Асафьев тему, завоевавшую наконец подмостки оперной сцены. С того времени, как были сказаны эти слова, многое изменилось, подверглось коренной переоценке. Потускнели прежние кумиры, отошли в тень проблемы, волновавшие людей времени потерянного поколения. Немногое сумело устоять перед неумолимым ходом времени. Живым памятником тревожной эпохи, сулившей тяжкие испытания, осталось творение Альбана Берга.

Принято подходить к оперному театру как к своего рода искусству вторичной пробы, дающему облегченные решения проблем серьезной драмы. Что и говорить — для такого отношения было немало оснований. Особенно если вспомнить о множестве оперных сочинений, где сюжет

подобен белой нитке, связывающей эффектные вокальные номера. Лишь немногим великим творцам удавалось поднять оперу на уровень серьезного искусства, решающего коренные вопросы бытия.

«Воццек» уникален не только потому, что в нем опера выступила на передний край движения современного ему искусства. Как во времена Вагнера, опера взяла реванш, оставив позади крупнейшие достижения других видов художественной деятельности людей. Конечно, в рамках того направления, которое она представляла. На фоне «Воццека» тускнеют многочисленные драмы немецкой экспрессионистской плеяды, сыпавшиеся как из рога изобилия. Лишь «Процесс» Кафки и некоторые полотна Клее можно уподобить вершинам, способным соперничать с главным пиком горной цепи, каким по праву следует признать «Воццека».

Именно в «Воццеке» экспрессионизм как направление, а точнее, его передовое, наиболее прогрессивное крыло, нашел столь полное, художественно совершенное выражение. «Ибо я не знаю иной современной оперы, которая сильнее, чем «Воццек», подкрепляла бы социальное предназначение музыки, как непосредственного языка чувств, особенно при таком изумительном сюжете, как драма Бюхнера, и при таком умном и проницательном охвате сюжета музыкой, как это удалось сделать Бергу» (2). Социальное предназначение музыки как непосредственного языка чувств слилось в «Воццеке» с острейшей социальной направленностью сюжета, при воплощении которого «...надо «показать», как больно чувствуют и как страдают люди в нездоровой среде. Люди, которые в иных условиях могли бы радоваться жизни» (2). Можно гордиться тем, что советский исследователь впервые определил в столь ясных и точных выражениях истинное значение «Воццека» как общественного явления.

Уникальность «Воццека» в истории оперы проявилась и в том, что ее создал композитор, ранее не пробовавший свои силы в сценическом жанре. Разумеется, почва для появления «Воццека» была подготовлена как духовной атмосферой эпохи кровавых катаклизмов истории, так и движением оперного жанра. Была и первая ласточка нового оперного стиля, отчетливо проступившего в «Ожидании» Шёнберга.

Но был ли готов автор оперы к выполнению труднейшей задачи, где смельчака подстерегало множество подводных рифов?

Первые пробы пера молодого композитора, ставшего учеником Шёнберга, были связаны с вокальной музыкой — с жанром Lied, которому отдали дань едва ли не все великие немецкие композиторы.

Стиль ранних песен Берга, как впоследствии указывал Шёнберг, колебался между Брамсом и Гуго Вольфом (20, с. 328—329). Пластика звучащего слова, умение передать тончайшие изгибы поэтического текста проявились на заре композиторской деятельности Берга, о чем можно судить по великолепному циклу «Семь ранних песен». Эта линия далее не прерывалась. Она нашла совершенное выражение в пяти оркестровых песнях на тексты к почтовым открыткам Петера

Альтенберга. Уверенная рука будущего автора «Воццека» сказывается в построении вокальной линии, а особенно в оркестровой ткани, подчеркивающей экспрессию мелодии и создающей внутренний подтекст.

Внимание к выразительности поющего инструмента, насыщение музыки живой интонацией проявилось и в сочинениях, представлявших «абсолютную» музыку. Вокальная природа мышления Берга сказалась в его Квартете, камерных пьесах для кларнета и фортепиано, сочетаясь с совершенным владением средствами инструментов. Три пьесы для большого оркестра (Прелюдия, Хоровод и Марш) раскрыли способности Берга как симфониста-драматурга.

Многое идет в них от Малера — непосредственного предшественника стиля нововенцев и предтечи музыкального экспрессионизма. Но есть и яркие штрихи, выдающие руку автора «Воццека»[1].

И все-таки появление «Воццека» было чудом. Молодой, высокоодаренный композитор, автор нескольких прекрасных, но скромных сочинений вдруг встал в первые ряды творцов истинного искусства, не подвластного разрушительному действию времени.

Вдохновляющей силой, которая укрепила талант молодого автора, стала великая драма Бюхнера, сумевшая лучше ответить запросам времени, чем множество опусов, созданных драматургами начала нашего столетия. «Сквозь ряды десятилетий в чутком синтезе лучших элементов вагнеризма и дебюссизма в опере Берга, ученика Шёнберга, вновь вспыхивает простое человеческое страдание, что нашло себе столь яркое выражение в «Кармен» Бизе, но на ином фоне. Берг сочетал реалистическую ясность и четкость мышления с немецко-готической остротой и глубиной психологического анализа, но, конечно, не без внушений, идущих от Достоевского» (3).

Что же представлял собой сюжет, позволивший добиться такого глубокого и совершенного художественного результата?

Решение создать оперу на сюжет бюхнеровского «Войцека» (тогда еще «Воццека» по неверной расшифровке имени героя) было актом величайшей смелости. В мировой оперной литературе не было примера сочинения, героем которого стал маленький, забитый человек, действующий в повседневной обстановке, вычерченной со столь же поразительной рельефностью. Даже русская музыка, с ее оперным реализмом, прошла мимо темы гоголевской «Шинели», откуда, по выражению Достоевского, вышли все сколько-нибудь значительные художники слова России, в том числе и он сам. Проблема, с удивительной остротой поставленная Гоголем и ставшая одной из центральных, сквозных тем русской литературы и, следовательно, представлявшая огромную социальную актуальность, не была подхвачена в искусстве, чьи представители в унисон с общественными настроениями также стремились к жизненной правде.

[1] Об этом говорил Игорь Стравинский в одном из диалогов с Крафтом, указывая даже конкретные ассоциации (24, с. 105).

На оперную партитуру Берга наложило неизгладимый отпечаток великое потрясение, пережитое народами Европы. Оно повлияло и на судьбу самого композитора: как военнообязанный он был призван в августе 1915 года и некоторое время проходил военную подготовку, однако позже был признан негодным к службе в строю. Видимо тогда, под свежими впечатлениями картин солдатского быта, и возникла идея оперы, где героем должен был стать простой солдат.

К лету 1917 года сценарий оперы был завершен, и началось сочинение музыки. Любопытно, что «первой ласточкой» стала сцена, где герой сталкивается на улице с двумя соглядатаями, спешащими поделиться с ним своим «открытием»[1]. Однако бóльшая часть оперы была создана в течение двух лет — между осенью 1918 и осенью 1920 года — во время военного поражения, краха лоскутной империи и жестокого политического кризиса. Всего восемь месяцев понадобилось Бергу для инструментовки оперы (завершена в апреле 1921 года). Но немногим менее пяти лет прошло до того знаменательного дня, когда опера увидела свет рампы.

Правда, музыка «Воццека» стала достоянием публики немного ранее. На ее основе была создана небольшая сюита, куда вошли три отрывка:

1. Музыка перехода ко 2-й сцене I акта, военный марш и колыбельная (до прихода Воццека).

2. 1-я сцена III акта (комната Мари) в сокращении.

3. Две последние сцены III акта (гибель Воццека с пропуском диалогов, музыка реквиема и заключительной сцены)[2].

Наконец, после 137 репетиций, из которых 14 проходило в полном составе, 14 декабря 1925 года в Берлине стоялась премьера «Воццека», прошедшая с огромным успехом. Главным вдохновителем и организатором первой постановки стал дирижер Эрих Клейбер, которому пришлось преодолевать не только трудности партитуры, но и сопротивление косности, нашедшей своих глашатаев среди работников прессы. С ним сотрудничали режиссер Франц Людвиг Хёрт (Hörth) и художник П. Аравантинос, создавший характерные, подчеркивающие настроение декорации. Главные партии были поручены таким первоклассным оперным певцам, как Лео Шютцендорф (Воццек), Мари Иоганнсон (Мари) и Фриц Зоот (Тамбурмайор). С тех пор «Воццек» обошел сцены крупнейших оперных театров мира: среди них одной из первых (июнь 1927 года) выступила Ленинградская академическая опера, работа которой так высоко была оценена Б. Асафьевым.

Но вернемся к тексту оперы Берга.

[1] Речь идет о 2-й сцене II акта (инвенция и фуга на три темы), которая была сочинена в мае-июне 1917 года (см.: 20, с. 149).

[2] Первое исполнение этих фрагментов состоялось 11 июня 1924 года во Франкфурте-на-Майне под управлением Шерхена с Зуттер-Коттлар в качестве солистки.

К сюжету, казавшемуся невозможным на оперной сцене, обратился композитор, не имевший никакого опыта в области сценического жанра, чьи творческие достижения, по крайней мере внешне, казались более чем скромными. Правда, в этом был и свой плюс. Отсутствие «первых опытов» подражательного свойства во многом охранило «Воццека» от следов оперных стереотипов, неизбежно сказывающихся в практике «набитой руки». Композитор попал в положение человека, столкнувшегося с неосвоенной областью, где для себя он должен был все открывать заново.

Но если недостаток практики в сфере оперного жанра сказался на опере благотворно, открыв дорогу для свободного творчества, не стесненного грузом привычных представлений, то другая трудность оказалась более серьезной. Речь идет о стилистических свойствах того периода развития нововенской школы, который связан с утверждением «свободной атональности». Не случайно, что именно с этой проблемы и начал Берг свой знаменитый доклад о «Воццеке». Уплотнение музыкального времени, предельное насыщение звукового пространства с неизбежностью толкали композитора к сжатым формам и, казалось бы, исключали сочинение достаточно большого объема. «Причина: этот стиль отказался от тональности и испытанных средств построения малых, а также очень больших форм» (5). Берг как тонкий и одаренный музыкант ясно понимал, что в большой опере нельзя ограничиться формами, «облик которых сплошь выводился из текстовой подкладки или драматического действия» (5). И здесь опыт «Ожидания» ничем не мог ему помочь.

С отказом от тональности была связана и другая трудность. Известно, что развитие оперы постоянно было связано с решением жанровых задач. Претворение интонаций бытового музицирования, той музыки, которая составляла интонационную атмосферу эпохи, в опере было необходимо. Особенно когда композитор обратился к сюжету, связанному с повседневной жизнью, где песня, танец включались в развертывание драмы, становились необходимыми ее компонентами. Как можно было примирить утонченный язык музыки, решительно порвавший даже с усложненными до предела тональными структурами, — со стилем, где тональная основа проявлялась в ясной до схематичности форме примитивного сознания? Ведь в Германии было невозможно припасть к роднику древних истоков народного творчества, которые давно уже оказались погребенными веками господства цехового, ремесленного музицирования. То обращение к древнейшим слоям фольклора, которое питало русскую музыку, а позднее Бартока, в Вене казалось немыслимым. И в этом была оборотная сторона высокого уровня массовой культуры этого единственного в своем роде города, истоки которой уже не могли сохраниться в своей девственной чистоте, и уловить их трудно было даже чуткому уху одаренного музыканта.

Как решил Берг эту труднейшую проблему в своей опере, — об этом пойдет речь впереди. Пока отметим, что трудности эти представ-

лялись столь подавляющими, что глава нововенской школы даже не пытался поставить такую задачу. Не случайно он не одобрял выбор сюжета и, думается, не только потому, что, по его мнению, в опере должны действовать лишь боги и герои[1]. Подчеркнуто условное окружение, внешне далекое от реалий повседневного, позволяло в значительной мере отказаться от решения жанровых задач. Таким путем Шёнберг достиг стерильной чистоты стиля «Ожидания». Сюжет «Воццека» заведомо исключал возможность «все выводить из одного», предполагал интонационные конфликты, в которых таилась громадная опасность стилевой эклектики.

Чтобы отважиться на решение такой задачи, несмотря на неодобрение боготворимого учителя, надо было обладать, помимо огромной одаренности, также непоколебимой убежденностью в своей правоте, истинной твердостью характера, твердостью, которая проявляется не в мелочном деспотизме и самовлюбленности, присущих волевой посредственности, а в одержимости идеей, для реального воплощения которой человек готов пойти на все, сжигая за собой все мосты.

Именно такой твердостью и обладал этот внешне мягкий и скромный человек, так ясно ощущавший непримиримость противоречий жизни, что представить возможность спасительной иллюзии было для него немыслимым. Он был поглощен воплощением замысла, не зная компромиссов, без оглядки на публику, за чем порой скрывается тщеславное желание быть отмеченным в среде себе подобных. От этого его предохраняло истинное познание противоречий этого мира, тот дух венского пессимизма, о чем так прекрасно сказал Гектор Ротвейлер:

«Он знал мир, и он был не от мира сего. Он был печален и горд, мечтал о счастье и искал страдания; в его глазах можно было прочитать страх и иронию, которая его преодолевала. Его темперамент был мягок, но тверд как сталь. Каждого из своих персонажей, порожденных его фантазией, он тотчас исследовал под углом зрения противоположного характера. Он был подобен ясновидящему, от которого у него были медленно пробуждающийся взор и широкие, уговаривающие жесты. После триумфального успеха первого представления «Воццека» мы должны были провести ночь, чтобы утешить его. Он создал сочинение, как сам Воццек, ощущая себя далеко от действительности — будто ему было видение среди полей его собственной природы. Что такое творение может убедить публику,— было ему непонятно, и это казалось ему аргументом негодности его оперы. Его манера держать себя пробуждала впечатление, что физическая реальность не касается его даже издали. Он желал многого, при этом ему было безразлично чего-либо лишиться и еще менее опасаться этого;

[1] Кстати, он сам в своей творческой практике не следовал такому положению. Достаточно напомнить о героине «Ожидания», за которой стоят тысячи таких, как она.

но такому глубокому сознанию отчаявшегося открывалось господство над миром. Если есть что-либо истинное в столь часто предпринимаемом сравнении между Вагнером и Бергом, то ключ к нему мы найдем в Вотане из «Гибели богов». Берг также отвергал мировую волю. Он трансформировал безнадежностью своей фантазии мировое единство, обволок его полнотой и сущностью венского пессимизма под ее господством» (14, с. 85—86).

1. ДРАМА БЮХНЕРА

Обращение к шедевру Георга Бюхнера, долгое время надёжно скрытому от читающей публики, было далеко не случайным. Чем более вдумываешься в смысл этого сочинения, в обстановку, в которой оно возникло, тем яснее проступают нити, связывающие двух разделенных почти столетием выдающихся немецких художников.

Параллель возникает уже при сравнении исторических периодов. С концом наполеоновских войн рухнули иллюзии о возможности разумного устройства общества путем революционного насилия. Утверждение политической реакции происходило в Германии под гнетом неустроенности повседневного существования, которое, казалось, окостенело в своих издревле установленных формах. Такая же участь ждала и далеких потомков простого народа раздробленной тогда Германии, переживших куда более тяжкие испытания.

«Мир хижинам — война дворцам» — этот лозунг вдохновлял революционный порыв, перевернувший вверх дном общественные порядки блистательной цитадели абсолютизма. Его подхватил молодой немец, находившийся под обаянием столь еще близкой и оставившей неизгладимый след героической эпохи. Но в нем таилась и другая сила, сочетавшаяся со способностью безраздельно отдаться великой идее. Это тот дух беспощадного критического анализа, который проступал во всех областях духовной жизни Германии. Именно в Германии могла возникнуть критическая философия Канта, что отражало свойственное немецкой нации стремление все исследовать, доходить до первооснов бытия.

Великая Французская революция не была для Бюхнера лишь объектом восторженного религиозного поклонения абстрактному образу свободы, а предметом точного художественного анализа. Его результатом стала трагедия «Смерть Дантона», где деятели революции. по словам автора, изображены «... такими, какими они были на самом деле: кровавыми, распутными, энергичными и циничными» (9, с. 318). Таков нарисованный с явной симпатией Дантон, трагедия которого заключена в том, что он потерял веру в смысл дела своей жизни. По-

этому он обречен. Сознавая неизбежное торжество ограниченной посредственности, сила которой в тупой вере в непогрешимость усвоенных ею догматов, он пребывает в бездействии, приводя к гибели не только себя, но и преданных ему друзей. Однако в тот момент, когда все потеряно и его судьба, в сущности, предопределена, в нем пробуждается неудержимая энергия отчаяния. Теперь уже ему ничто не может помочь.

Глубокий пессимизм и разочарование, составляющие внутреннюю сущность драмы Дантона, тем глубже овладевали и самим Бюхнером, чем более он стремился познать природу величайшего катаклизма современной ему истории: «Вот уже несколько дней, как я поминутно хватаюсь за перо, но не в состоянии написать ни слова. Я изучал историю революции. Я чувствовал себя раздавленным отвратительным фатализмом истории. В природе людей я нахожу ужасающую одинаковость. В человеческих отношениях непреодолимую силу, дарованную всем и никому. Отдельный человек — лишь пена на волне, величие — простая случайность, господство гения — кукольная комедия, смешная борьба с железным законом; познать его — высшее, что нам дано, подчинить его себе невозможно. Я приучил свои глаза к виду крови, но я не нож гильотины. «Ты должен» — одно из проклятий, которыми крещен человек. Изречение: злоба должна прийти в мир, но горе тому, через кого она приходит,— ужасно. Что же это такое, что в нас лжет, убивает, крадет? Я не хочу дальше углубляться в эту мысль» (9, с. 295).

Острое ощущение жизненной правды, стремление показать жизнь такой, как она есть, привели Бюхнера от героической эпохи к немецкой повседневности, к тому, что совершалось перед его глазами. Это было твердой, осознанной установкой, поскольку Бюхнеру ничто более так не претило, как стремление показывать мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть: «Поэт — не учитель морали. Он ищет и создает образы, он оживляет прошлые времена, и люди могут учиться у него совершенно так же, как они учатся, изучая историю или наблюдая то, что происходит вокруг них в человеческой жизни» (9, с. 325). С точки зрения Бюхнера, «...драматический поэт является не чем иным, как историком, но он стоит над историком в том смысле, что вторично создает для нас историю, дает нам не сухой рассказ, а непосредственно вводит нас в жизнь определенной эпохи. Вместо характеристик дает характеры, вместо описаний — образы. Его высшая цель — как можно ближе подойти к истории, как она действительно совершалась. Книга его не должна быть ни более нравственной, ни менее нравственной, чем сама история...» (9, с. 325).

Именно поэтому Бюхнер был решительным противником всякой романтической идеализации, стремления облагородить, приукрасить героев. «Что касается так называемых идеальных поэтов, то я нахожу, что они не создали почти ничего, кроме марионеток с небесно-голубыми носами и аффектированным пафосом, они не дают нам людей

с плотью и кровью, страдания и радости которых я мог бы переживать, поступки которых внушали бы мне отвращение или восхищение. Одним словом, я очень высоко ставлю Гёте и Шекспира, но очень низко Шиллера» (9, с. 326).

Русскому читателю тут же вспоминаются аналогичные высказывания величайшего поэта России, также рассматривавшего искусство, как зеркало неприкрашенной жизненной правды. Но положение Бюхнера оказалось значительно сложнее. Для него это означало решительный разрыв с господствовавшей тогда в немецкой литературе блестящей романтической традицией, представленной плеядой первоклассных художников. Более того, тем самым он в какой-то мере шел и против почитаемого им великана романтической поэзии, в схватке с которым, по выражению Пушкина, даже Байрон остался хром, как Иаков.

Влияние Гёте на современную ему немецкую литературу так же подавляло, как придавила позднее немецкую музыку фигура Вагнера. (Снова важная историческая параллель времени Бюхнера и Берга.) Быть может, именно этим и объясняется, почему Германия оказалась не в состоянии дать художника реалистического направления такого же масштаба, какими были для Франции — Бальзак, а для России — Толстой и Достоевский. И можно поразиться тому, как верно сумел оценить ситуацию молодой немецкий драматург. Он понял, что противостоять Гёте можно лишь одним путем — развивая заложенное в его многогранном наследии. Ведь именно от «Фауста» идет та отточенная афористичность кажущихся фрагментарными сцен, сжатость и энергия речи, которые отличают «Войцека», выделяя его на фоне многоречивой «Смерти Дантона». От Гёте идет и дух беспощадного отрицания тупого педантизма и филистерства, который стал как бы родовым признаком искусства Германии. Наконец, возможны даже и некоторые сюжетные параллели — так, образ Мари явно, вплоть до деталей, напоминает гётевскую Гретхен. Бюхнеровская Мари также проходит свой крестный путь грехопадения, на который ее толкнула неспособность противостоять силе, воплощенной уже не в образе пылкого любовника, а пошлого и примитивного Тамбурмайора. Однако есть и то, что резко выделяет драму Бюхнера на фоне всего созданного ранее в немецкой литературе. Это образ заглавного героя пьесы — Войцека.

Побудительным стимулом для Бюхнера стали личные жизненные впечатления. У его героя существовал реальный прототип — бедный парикмахер Иоганн Христиан Войцек, убивший в порыве ревности свою возлюбленную. Материалы громкого уголовного дела, толки о котором длились не один год, как показывают современные исследования, были не только известны Бюхнеру, но и тщательно им изучены.

Однако драма Бюхнера менее всего представляет простое художественное переложение судебного случая. Просматривая многочисленные наброски, можно убедиться, как, подобно изваянию, вырастающему из глыбы мрамора, складывалась законченная (несмотря на

кажущуюся фрагментарность) художественная концепция, отбросившая все лишнее, второстепенное и придавшая каждой, порой мелкой детали силу большого обобщения. В то же время многие характерные жизненные детали, которые не могло создать никакое воображение, а лишь творчество самой жизни, получили свое место в драме, по-новому заиграли.

Так, реальный Войцек признавался врачу, что он видел во сне отличительные знаки франкмасонов (17, с. 56). В драме герою видятся кольца губок на земле, которые наводят его на мысль о кознях братства вольных каменщиков. «Andres,— обращается он к другу, работавшему вместе с ним в поле,— das waren die Freimaurer! ich hab's die Freimaurer!»[1]. И это короткое восклицание сразу раскрывает духовный облик героя — человека со спутанным сознанием, во всем ощущающего недоброе и готового свалить вину на людей, занимающихся непонятными, таинственными делами. Малозаметная, как будто бы несущественная деталь породила тонкое художественное обобщение.

Войцек Бюхнера имел не только предков, но и потомков, чья судьба оказалась во многом схожа с его собственной. Неприкаянность, безденежье, голод отличали и то поколение послевоенной Германии, которое получило название потерянного. Мытарства жизненного прототипа героя драмы предстали в творении Бюхнера с силой подлинного художественного обобщения. Так, тяжелая история отношений с немолодой женщиной, не отличавшейся строгим нравом, приобрела совершенно иной оттенок, когда эгоистичная и вздорная вдова превратилась в бюхнеровскую Мари. У реального Войцека был ребенок от другой возлюбленной в Штральзунде, о котором он часто вспоминал. Это натолкнуло на идею ввести тему материнства, чем Мари был придан тот неумирающий облик женственности, который облагораживает любую женщину, как бы низко она ни пала.

Можно было напомнить о целом ряде мелких деталей, переосмысленных Бюхнером и ставших внешними приметами, скрывающими глубокий смысл. Вот два показательных штриха. Реальный Войцек как-то встретил свою возлюбленную, с которой он, надо сказать, обращался весьма жестоко, на танцплощадке со своим соперником, что вызвало у него вспышку ревности. Вне связи с этим фактом в ночь перед убийством ему слышался голос настойчиво повторявший: «Immer drauf, immer drauf»[2]. Бюхнер поставил эти два факта в драматургическую связь — именно картина танцующей Мари, в самозабвении повторявшей: «Immer zu, immer zu»[3], стала преследовать его как навязчивое видение. Или другой пример. Реальный Войцек признавался, что «его раздражало, когда люди ему говорили, что он

[1] Андрес! Не иначе это все франкмасоны! Я понял, это франкмасоны! *(нем.)*.
[2] Напирай, напирай *(нем.)*.
[3] Шибче, шибче *(нем.)*.

хороший человек, так как он ощущал, что он не является таковым» (17, с. 57). Выражение «ein guter Mensch» (хороший человек) также не прошло мимо тонкого слуха Бюхнера (об этом еще будет речь впереди), но он использовал его в роли любимого словечка другого героя — капитана, что подчеркнуло наклонность этого персонажа к пошлому морализированию. А бесконечные судебно-медицинские экспертизы, которые пришлось претерпеть злосчастному Войцеку, прежде чем он ступил на эшафот, сооруженный на лейпцигской площади! Нужно было обладать поразительным воображением, чтобы от этого прийти к сцене с одержимым манией «наукопоклонения» доктором, использующим Войцека в роли подопытного кролика.

Оттолкнувшись от реального события, причиной которого, по меткому определению Ганса Майера, знатока и исследователя творчества Бюхнера, «было сочетание безработицы, голода, унижения всех видов, ненависти и ревности» (17, с. 55), выдающийся драматург возвел его в степень глубокого художественного обобщения, произвел тонкий отбор и типизацию сырого жизненного материала.

История бюхнеровской драмы связана и с другим процессом — постепенного освобождения от воздействия романтических представлений. Сравнивая ранние наброски драмы с окончательным ее вариантом, можно убедиться, как счищался налет риторики, как преодолевалась тенденция превратить героя в рупор идей. Так была решительно отброшена мысль показать Войцека на судебном процессе, которая возникла под непосредственным влиянием материалов дела.

Гораздо более важной оказалась трансформация другой линии. Бюхнеровский Войцек первоначально должен был предстать в роли убежденного атеиста. Поэтому в его уста были вложены смелые рассуждения, которые придавали простому денщику оттенок этакого самородка-философа. Требования жизненной правды заставили Бюхнера существенно отойти и от этой идеи. Его герой сохранил наклонность к философствованию, но его отвлеченным рассуждениям была придана нарочитая невнятность.

Однако рассуждения, полные острой и меткой иронии, которые были первоначально приданы Войцеку, не пропали даром. Они частично были использованы в иных ситуациях и поручены другим персонажам. Так, имевшаяся в одной из ранних редакций сцена в гостинице, где Войцек разглагольствует перед унтер-офицером, оказалась в дальнейшем раскассированной, и метко найденные «ударные» фразы, которых Бюхнеру было, видимо, очень жаль, попали в монолог пьяного подмастерья. Склонность к беспощадной иронии, острому гротеску, которые драматург также унаследовал от Гёте, не помешала ему начисто вытравить из речей своего героя оттенок озорной бравады, никак не вязавшийся с обликом забитого жизнью человека[1].

[1] Вообще Бюхнер в процессе работы над драмой нередко передавал отдельные реплики другим персонажам.

Зато постепенно крепла и усиливалась другая линия, связанная с ролью глубинного течения действия, обусловленного импульсами подсознания. Своеобразие фигуры Войцека заключено в том, что этот образ представлен в двух измерениях, и внешние реакции не дают возможности понять мотивы поведения героя, если не учитывать второй, внутренней линии, где властно царит безуспешно отгоняемая разумом навязчивая идея. В такой многомерности персонажа проявилось радикальное переосмысление романтической традиции, где герой существовал в мире повседневности и одновременно в идеальной стране, созданной поэтическим воображением. В «Войцеке» эта идея многомерности проявилась в сочетании событий реального существования и зловещих, туманных образов, возникших в глубинах подсознания. Здесь Бюхнер выступил как предтеча экспрессионизма.

И, наконец, последнее важное замечание. «Войцек» Бюхнера во многом оказался благодарным материалом для музыкального воплощения именно потому, что его автор обладал не только развитым воображением, но и тонким слухом. Драма Бюхнера полна звучаний внешнего мира, развертывается в атмосфере не только зримых, но и слышимых образов. Достаточно указать на сцену гибели Войцека, тонущего в пруду. Слова прислушивающихся прохожих даже при чтении драмы создают ощущение зловещей тишины, прорезаемой глухими, неясно звучащими стонами. Далее мы увидим, как Берг воплотил эту сцену в звуках.

Но особенно важна в пьесе роль музыки внутри сценического действия. Обильно использованы цитаты из популярных народных песен, откуда напоминаются лишь отдельные строфы. Для немца они полны особого смысла, поскольку эти песни для него значат то же, что для русского знакомые ему тексты и мелодии. Атмосфера бытовой музыки, а шире — музицирования насквозь пропитывает «Войцека». И в этом Бюхнер следовал традиции Гёте, обладавшего совершенным музыкальным слышанием мира. И, как в «Фаусте», звучащие образы драмы Бюхнера не просто создают фон, а играют важную драматургическую роль.

2. ОБРАЗЫ И СЦЕНИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Какую бы внутреннюю музыкальность ни проявил драматург, она останется неким скрытым подтекстом, который открывается лишь тому, кто привык не только вдумываться в прочитанное, но и вслушиваться в него. Даже тогда слуховые образы будут туманны, неопределенны, представляя скорее бледные отражения тонов, извлекаемых жизнью из гигантской музыкальной клавиатуры мира.

Совершенно иное положение складывается, когда драматическое произведение превращается в сюжетную основу сочинения музыкального. Здесь музыка обладает диктаторскими полномочиями. Поэтому к опере невозможно и бессмысленно предъявлять претензии в недостаточной верности оригиналу.

Именно с этих позиций и следует рассматривать оперу «Воццек». Это самостоятельное музыкальное прочтение литературного первоисточника, придающее ему новый поворот. Выдающийся музыкант неизбежно переосмыслит любой сюжет, как это сделал, например, Мусоргский с пушкинским «Борисом Годуновым». Поэтому судить художника можно лишь по тем законам, которые он признал для себя сам.

В случае же с «Войцеком» Бюхнера упреки особенно неприемлемы. Дело в том, что Берг знал эту драму лишь в первоначальной расшифровке Француза, которая ныне признана страдающей многими, в частности и текстологическими, изъянами.

Берг подошел к драме Бюхнера не как к законченному художественному сочинению, которое требовалось приспособить к музыкальному воплощению, произведя в нем отбор. Его задача оказалась сложнее, поскольку ему пришлось проделать и работу исследователя — установить твердый порядок сцен, которого не было в первоначальной расшифровке, отобрать из разных вариантов отдельных сцен наиболее приемлемые (ведь тогда еще не было достаточно известно, что́ следует относить к ранним, а что́ к более поздним вариантам) [1].

Он пользовался при этом не оружием исследователя, а оружием художника, руководствуясь интуицией. И нужно только удивляться тому, как мало расхождений оказалось в либретто его оперы с текстом установленного позднее окончательного варианта и принятым в нем порядком сцен[2].

Едва ли целесообразно сейчас подробно рассказывать о том, какие именно изменения внес Берг в бюхнеровский текст, что выпустил, что переставил, что заменил. Гораздо важнее осознать, п о ч е м у это было сделано и к каким последствиям это привело. А ответить на этот вопрос вне анализа развертывания драматургии оперы, становления и развития ее персонажей не представляется возможным. Приведем пока лишь сравнительную таблицу соотношения сцен окончательного варианта драмы и оперы, включившей, как известно, только 15 сцен:

[1] Поэтому едва ли верно упрекать Берга в том, что он не придерживался окончательной редакции драмы, а заимствовал многое из ранних вариантов.

[2] Ныне вопрос о том, что следует относить к ранним редакциям драмы, а что к окончательной, в основном, решен. В тексте окончательной редакции имя заглавного персонажа — Франц, его возлюбленной — Мари. Помимо этого, существуют и две ранние редакции. В первой из них главные персонажи фигурируют под именами Луиз (Louis) и Маргрет (Margreth) — лишнее доказательство того, что образ гётевской Гретхен владел воображением Бюхнера; в другой — Франц и Луиза (Louise, Louisel) (17, с. 37—50).

ТАБЛИЦА СЦЕН

«Войцек» Бюхнера (в современной редакции)			Либретто Берга		
№№	Название сцены	Действующие лица	№№	Название сцены	Действующие лица
1.	У Капитана	Капитан, Войцек	I/1	Комната Капитана	Капитан, Воццек
2.	Открытое поле, вдали город	Войцек, Андрес	I/2	Открытое поле, вдали город	Воццек, Андрес
3.	Город	Мари, Маргрет, Войцек	I/3	Комната Мари	Мари, Маргрет, Воццек
4.	Балаган. Светильники. Народ	Старик, Войцек, Мари, ярмарочный зазывала, Тамбурмайор, Унтер-офицер	—		
5.	Внутренность ярко освещенного балагана	Мари, Войцек, владелец балагана, Унтер-офицер, Тамбурмайор	—		
6.	Каморка Мари	Мари, Войцек	II/1	Комната Мари	Мари, Воццек
7.	У Доктора	Войцек, Доктор	I/4	Кабинет Доктора	Воццек, Доктор
8.	Каморка Мари	Мари, Тамбурмайор	I/5	Улица около двери Мари	Мари, Тамбурмайор
9.	Улица	Капитан, Доктор, Войцек	II/2	Улица	Капитан, Доктор, Воццек
10.	Каморка Мари	Мари, Войцек	II/3	Улица перед дверью в квартиру Мари	Мари, Воццек
11.	Караульное помещение	Войцек, Андрес	—		
12.	Гостиница	Подмастерья, Андрес, Войцек, Мари, танцующие парни и девушки	II/4	Сад при гостинице	Два подмастерья, танцующие парни и девушки, Воццек, Мари, Тамбурмайор, Андрес, Дурак
13.	Открытое поле	Войцек	—		
14.	Комната в казарме	Войцек, Андрес	II/5	Караульное помещение в казарме (слито со сценой № 17)	Воццек, Андрес, солдаты
15.	Двор Доктора	Доктор, Войцек, студенты	—		
16.	Двор казармы	Войцек, Андрес	—		
17.	Гостиница	Тамбурмайор, Войцек, люди	II/5	Караульное помещение в казарме (слито со сценой № 14)	Воццек, Андрес, Тамбурмайор, солдат, спящие солдаты

№№	Название сцены	Действующие лица	№№	Название сцены	Действующие лица
18.	Мелочная лавка	Войцек, еврей	—		
19.	Каморка Мари	Мари, Дурак	III/1	Комната Мари (с элементами сцены № 21)	Мари
20.	Казарма	Войцек, Андрес	—		
21.	Улица	Дети, Бабушка, Мари, Войцек		(см. III/1)	
22.	Опушка леса у пруда	Мари, Войцек	III/2	Лесная дорога около пруда	Мари, Воццек
23.	Гостиница	Войцек, Кэте, хозяин гостиницы, Дурак	III/3	Кабак	Воццек, Маргрет, танцующие парни и девушки
24.	У пруда	Войцек, потом два человека	III/4	Лесная дорога около пруда	Воццек, потом Капитан и Доктор
Сцены, не использованные в основном манускрипте, включенные в отдельные издания драмы					
1 (25)	(перед сценой № 23)	Идиот, ребенок, Войцек		(см. III/5)	
2 (26)	(после сцены № 24)	Дети (первый и второй ребенок)	III/5	Перед дверью комнаты Мари (с элементами сцены № 25)	Играющие дети, ребенок Мари
3 (27)		Служащий суда, Парикмахер, Врач, Судья (Полицейский)	—		

Еще раз повторим, что смысл и значение произведенного Бергом отбора могут быть поняты в ходе анализа сценической драматургии оперы. Пока лишь отметим самое важное из того, что касается фактической стороны. Усечению подверглись в основном побочные линии, имеющие косвенное отношение к главным событиям драмы (например, №№ 4, 5). Две сцены (№№ 14 и 17) слиты воедино, причем последовательность их развития сохранена. В отдельных случаях Берг брал за основу одну сцену, но дополнял ее элементами, взятыми из другой. Так построена 1-я сцена III акта, где рассказ бабушки из сцены № 21 передан самой Мари. Таким путем возникла и финальная сцена оперы, где за основу взята сцена, не включенная в главный вариант (в ряде изданий драмы она, однако, присутствует), к которой добавлены восклицания «Норр, Норр», взятые из другой сцены ранней редакции (в таблице под № 25). У Бюхнера их произносит сам Войцек, пытающийся привлечь внимание ребенка. Наконец, последняя

сцена, не использованная Бергом, представляет незаконченный набросок ранней редакции, в котором полицейский в восхищении восклицает: «Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann; wir haben schon lange so keinen gehabt»[1].

Неизвестно, предполагал ли Бюхнер как-либо развить эту сцену, использовав ее в окончательной редакции. Как будто все говорит за то, что драма должна была завершиться гибелью Войцека, утонувшего в пруду. Не исключена возможность, что последней могла стать и сцена с детьми, как это и произошло в опере Берга. Во всяком случае, такая сцена имеется в одной из ранних редакций, и иногда она включается в издания драмы.

Пожалуй, самое поразительное в либретто Берга — это почти полное соответствие порядка последования сцен ныне принятому в результате позднейших исследований. Есть лишь одно важное расхождение, которое связано с положением 6-й сцены драмы, ставшей у Берга 1-й сценой II акта (то есть после двух последующих — № 7 и № 8). Смысл этой важной перестановки раскрывается в полной мере только с учетом драматургического развертывания оперы, приступить к которому уже наступило время.

Два коротких вступительных аккорда струнных, связанных плавным скольжением, поддержаны тихим тремоло малого барабана, которое было введено Бергом для того, чтобы подчеркнуть динамическую вилку от одного аккорда к другому (20, с. 314). Но, как далее указал Берг, нельзя было точнее и короче обрисовать обстановку действия, участниками которого в первой сцене являются два военнослужащих: капитан и его денщик Воццек.

В этом, казалось бы, мелком, малозначительном штрихе заключен, как в фокусе, важный принцип предельной экономии средств, пронизывающий оперу с первого до последнего такта. Совершенно отбрасывается традиционный для немецкой романтической оперы Vorspiel. Два аккорда, короткая фраза гобоя (вырастающая, как мы далее увидим, из второго аккорда) — вот, в сущности, чем ограничено то, что должно создать у слушателя предварительную настройку. Она сведена здесь не просто к минимуму, а к сжатому, едва обозначенному штриху, с поднятием занавеса сразу вырастающему в законченную (правда, не столько музыкальную, сколько чисто зрительную) картину.

Само по себе зрелище двух людей, где один бреет другого, при всей необычности начала оперы, хорошо знакомо любому театралу.

[1] Хорошее убийство, настоящее убийство, прекрасное убийство. Лучше и требовать нельзя. Давно уже у нас ничего такого не было *(нем.)* (17, с. 39).

В его сознании сразу же пробуждается образ веселого брадобрея неувядаемой оперы Россини, и он невольно предвкушает нечто забавное. И развитие сцены, где, по словам Берга, в сущности ничего не происходит, поначалу как будто полностью подтверждает такое впечатление.

Капитан в отличном настроении, и как в таком случае не поделиться своими мыслями о высоких материях (до которых он дошел своим умом) с бессловесным денщиком. Бедняга, конечно, не способен оценить всю их глубину и покорно, как автомат, отвечает: «Jawohl, Herr Hauptmann»[1]. Однако Капитану этого недостаточно, — ему нужен подобострастный собеседник, пусть хоть такой безнадежный тупица, как его Воццек. До тугодума-денщика не доходит даже здравый совет не торопиться, так как «ein guter Mensch» делает все медленно. Тогда Капитан прибегает к самому верному средству завязать контакт с человеком, когда беседа не клеится, — заговорить с ним о погоде.

О, он ужасно глуп, этот Воццек, — он даже не понял тонкой иронии слова «Südnord», и где его ограниченному уму понять, что ветер не может дуть с юго-севера. Веселое настроение Капитана достигает апогея, и музыка тонко рисует безграничное самодовольство этого человека. Стоит ему вообразить картину ветреного утра, как оркестр услужливо живописует порывы пронизывающего холодного ветра в стремительных пассажах духовых; образ вечности, сливающейся в одно мгновение, когда мир становится подобным быстро вращающемуся мельничному колесу, — и это также находит предельно сжатую и точную характеристику в восходящей цепочке кварт, которая могла бы длиться без конца. Как будто музыка не просто оттеняет, подчеркивает мысли персонажа, но их гиперболизирует, подает в гигантски увеличенных масштабах. Упоминание Капитана о том, что пронизывающий ветер на улице производит на него впечатление, будто это мыши, подчеркнуто не только визгливым фальцетом, но и короткими фразами флейты в крайне высоком регистре, поддержанными тремоло скрипок. Даже у слушателя это создает впечатление острого нервного шока, который у некоторых людей вызывает вид маленького зверька или скрежетание ножом по стеклу. А когда Капитан весело хохочет, то кажется, весь оркестр сотрясается с ним в унисон.

Но где же второй участник диалога? Он отошел в тень, исчез, подавленный словоизвержениями начальника, и односложные ответы (на одном и том же тоне *cis* — основном тоне всей сцены), кажущиеся Капитану свидетельством безнадежной серости и тупости, на деле показывают, что он поглощен своими мыслями и его сознание как будто полностью отключено. Но слушателю это пока не ясно. Быть может, в его воображении возникают ассоциации с образом хитроватого,

[1] Так точно, господин капитан *(нем.)*.

неунывающего бравого солдата Швейка (тоже денщик!). Но четко оформиться такому впечатлению мешает уж слишком подчеркнутая утрированность речей Капитана, невероятная пошлость всех его разглагольствований. И как раз подача крупным планом характерных деталей привносит элемент гротеска, выставляя на посмеяние не молчаливого партнера, внутренний облик которого пока закрыт плотной завесой, а не в меру говорливого Капитана. Перед нами не столько живое лицо, сколько маска, но пародийная, зло высмеивающая ее обладателя.

Наконец, Капитан немного успокаивается, он отлично позабавился и теперь можно немного пожалеть незадачливого денщика, ведь он, в сущности, «ein guter Mensch», но увы, бедняга не имеет никакого представления о морали. Еще бы, ведь у него дитя, не получившее благословления церкви, как выразился глубокоуважаемый Garnisonsprediger[1], кому доверено право суперарбитра в вопросах добродетели и порока. Новый штрих к образу Капитана, выявляющий его абсолютную глухоту к душевному миру человека, с которым он общается ежедневно. Ему невдомек, что он затрагивает кровоточащую рану и топчет сапогами то единственное, что не просто дорого человеку, но и составляет смысл его существования. Но разве может что-нибудь чувствовать этот болван, к которому немыслимо обратиться иначе, как с высокомерно-покровительственным «Er»[2]. Да он должен быть счастлив, что его вообще удостаивают просвещенной беседы, смысл которой едва ли дойдет до его тупого ума.

И то, что этот болван, задетый за живое, вдруг пытается что-то отвечать, как-то оправдываться, приводит Капитана в нескрываемое раздражение. Нарушен устойчивый порядок, та модель мира, определяющая подобострастно-почтительное поведение подчиненного, которая усвоена Капитаном, подобно догмату, не допускающему и тени сомнения. В его реакции есть и чисто человеческое раздражение — ведь он хотел внушить своему денщику добрые чувства, воззвать к его нравственному сознанию, и, надо же, — заплатить за эти старания черной неблагодарностью! Снова раскрывается еще одна сторона облика Капитана — тщеславное желание выслушивать от окружающих только слова одобрения его речам, безотносительно к их искренности, неспособность перенести не то, чтобы возражения, а даже указание на то, что могут быть люди, которые смеют думать не так, как он.

И здесь мы подошли к первому существенному расхождению между Бергом и Бюхнером. До сих пор развитие сцены точно следовало бюхнеровскому тексту, лишь яснее подчеркивая, порой даже преувеличивая его внутренний смысл. Следующий далее монолог

[1] Гарнизонный проповедник *(нем.)*.

[2] Он *(нем.)*. Обращение к подчиненному в третьем лице было принято в немецкой армии.

Воццека, начинающийся с ключевых слов «Wir arme Leut!»[1] (в сюите занимающий положение арии), резко противостоит всему предшествующему. Как будто падает все наигранное, ненастоящее, отступая в тень перед страстными, полными покоряющей искренности словами героя. Такой резкий контраст подчеркнут и в музыке, где крикливые фразы Капитана, постоянно срывающегося на визгливый фальцет, сменяет плавная, благородная речь, полная скрытой силы, обнаруживающейся лишь к концу монолога. Впервые Воццек раскрывается слушателю как человек, полный страсти и ясного сознания своей отверженности, — такие, как он, не могут быть счастливы. Фигура Воццека с каждым последующим словом его монолога, которое бьет подобно молоту, вдруг вырастает до гигантских размеров, совершенно подавляя Капитана, так как голос истины срывает со лжи фальшивую маску правдоподобия.

Такого резкого выделения фигуры Воццека у Бюхнера нет. Там слова героя прерываются опущенной Бергом длинной тирадой Капитана о добродетели. Конечно, можно объяснить этот пропуск естественным стремлением к требуемой в опере большей сжатости текста. Но важно то, что из этого получилось. Сведение двух ответных реплик героя в одну создало значительный перевес незримой чаши весов диалога в его пользу. После такого ответа Капитан смущен, даже немного подавлен. Он вначале не может найти, что сказать в ответ, машинально повторяя в стремлении успокоить не столько Воццека, сколько себя самого, свое любимое: «Er ist ein guter Mensch» (у Бюхнера этот оттенок растерянности, подчеркнутый в опере ремаркой etwas fassunglos[2], так явно не выражен, и может даже возникнуть впечатление, что диалог кончается ничем). Но для толстокожего Капитана это лишь небольшая досадная помеха, он быстро овладевает собой, возвращаясь к привычному для него настроению, снова напутственно повторяя совет не торопиться, идти по улице «langsam, hübsch langsam»[3]. Круг замыкается, действие, по крайней мере для Капитана, приходит к исходной точке, что подчеркнуто не просто возвратом прежней музыки, но ее напоминанием в ракоходном движении[4].

Но вернулось ли все к началу и для слушателя? Нет, ни в коей мере! Если конечные звуки первой сцены, подобно последним штрихам картины, придали полную законченность образу одного из действующих лиц, то экспозиция заглавного героя только еще началась. Нам совершенно ясен облик Капитана, и мы можем представить, как такой персонаж будет себя вести в любой ситуации. Но характер Воццека только-только начал разворачиваться. Ясно, что это человек глубоко

[1] Мы люди бедные *(нем.)*.
[2] Немного растерянно *(нем.)*.
[3] Медленно, совсем медленно *(нем.)*.
[4] О том, может ли уловить подобные тонкости слушатель, речь пойдет особо.

чувствующий, сохранивший человеческие качества и в крайнем унижении, которое довело его до высшей степени отчаяния.

Последующая оркестровая интермедия, построенная на темах сюиты, лишь укрепляет это впечатление, поскольку ее смысл не в характеристике Капитана, уже скрывшегося за опущенным занавесом, а в выражении бури чувств и смятения глубоко раненной души героя. Его истинный характер еще закрыт плотной завесой, которая приоткрывается в следующей картине. На сцене снова диалог, где оба участника снова проявляют взаимное непонимание. Воццек охвачен безотчетным страхом. Все в этом проклятом месте, куда его послали работать, ему кажется угрожающим и зловещим: странные губчатые наросты среди травы, где вечером катается голова, похожая издали на ежа (это оттеняется вялой, неопределенной возней в низком регистре оркестра). Но его друг Андрес не понимает опасности — во весь голос нестройно горланит он веселую охотничью песню[1]. Его кощунственное поведение приводит Воццека в неописуемый ужас — он пытается прервать развязное пение приятеля. Но вот его пронзает мысль — он понял, чьи это козни: «Still Andres! Das waren die Freimaurer!»[2] В ужасе он кричит: «Fort, fort!»[3], слегка заражая своим страхом и друга.

Мертвая тишина, и вдруг словно вспыхивает пламя от заходящего солнца. Но Воццеку это кажется недобрым знамением — его возбужденному сознанию чудится мощное, устремляющееся с неба звучание тромбонов, тут же сменяемое мертвой тишиной.

В этой сцене всецело господствует Воццек — его друг Андрес призван лишь оттенять причудливую смену настроений, порождаемых возбужденной фантазией героя. Причем Берг здесь, по существу, не отошел от бюхнеровского текста — он лишь немного более выделил партию Андреса, добавив строфы его песни, сохранившиеся в ранней редакции и опущенные в окончательной.

Все изменила музыка, снова создавшая не просто внутренний эмоциональный подтекст действию, но придавшая его туманным образам силу непосредственного выражения. Достаточно указать на мерные, подобные роковой поступи повторы трех аккордов, звучащие как предостережение. Оркестр чутко следит за малейшими деталями, тут же находя им адекватное воплощение. Энергичное, полное экспрессии возбуждение резко сменяется как будто полностью застывшей тишиной, где в музыке достигнута поразительная, почти нематериальная утонченность звучания. Когда Воццеку в лучах солнечного заката чудится грозное знамение, композитор создает такое впечатление у слушателя, будто из оркестра высекаются искры, разгорающиеся в ос-

[1] Ее слова взяты из немецкой народной песни «Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal» («Между горой и глубокой, глубокой долиной» *(нем.)* (8, с. 288).

[2] Тихо, Андрес! Не иначе это все франкмасоны! *(нем.)*.

[3] Прочь, прочь! *(нем.)*.

лепительное пламя, а упоминание о тромбонах (снова свидетельство тонкого слуха Бюхнера) находит выражение в их реальном звучании.

В этом-то и сказалась диктатура музыки в оперном синтезе. Ведь Берг ни к чему иному не стремился в этой сцене, как найти поэтическим образам текста точное, адекватное музыкальное выражение. Такое стремление придало, однако, новый смысл драматическому действию, поскольку лишь угадываемый в драме чутким слухом читателя подтекст здесь зазвучал, приобрел доминирующее положение. В этом можно легко убедиться, прослушав сцену в декламации и в ее музыкальном воплощении, где даже зрительные образы нашли звуковой эквивалент. Тем самым стала более наглядной другая сторона облика заглавного героя — возбужденная неуравновешенность его спутанного сознания, в любом явлении природы ощущающего зловещий смысл. Как будто весь мир ополчился на него, чтобы его уничтожить. И может ли он бороться с тем, что наделено такой подавляющей силой? Как подлинный герой драмы экспрессионизма, он не впадает в полную апатию, стремится своим неясным разумом понять смысл окружающего, найти первопричину. Его усилия подобны судорожным движениям рыбы, бьющейся об лед — лед чуждого и неприветливого мирового порядка, а точнее — тех общественных установлений, которые обрекают таких, как он, на нескончаемый бег по узкой тропе жизни к неизбежному концу под жестокими ударами бича невидимого погонщика.

Прозвучали две сцены оперы, которые представили две контрастные сферы. Мир заурядной повседневности, правда, данный в гротесковом выражении, сменила сцена, где реальность преломляется сквозь причудливую фантазию обостренного воображения. И снова резкий контраст, радикальная смена плана, составляющая характерную черту этой оперы. Оркестровая постлюдия, создающая ощущение застывшей тишины, где отзвуки реального как будто обволакиваются туманом и постепенно замирают[1], сменяется все более крепнущей музыкой военного марша.

Здесь все атрибуты этого жанра — мерные шаги басов, раскатистые трели флейт, дробь малого барабана, гулкие удары большого со звоном прикрепленной к нему тарелки, а над всем этим царит как будто вырастающая из этого окружения призывная мелодия труб и валторн. Одним словом, все создает атмосферу приподнятой пышности военного шествия, призванной воздействовать на эмоции зрителя демонстрацией грубой организованной силы. При всей торжествующей нарядности в марше ощущается какая-то тупость: берговская нарочи-

[1] Берг тонко вплел в ткань музыки интонации австрийских военных сигналов (подробнее об этом далее).

тая утрированность в этот раз сказалась в характерных, по его выражению, «фальшивых» басах.

Но какой парад может существовать без сочувствующих, восхищенных зрителей? И они, конечно, находятся. Это две бедные женщины, которые рады всему, что может как-то скрасить их безрадостное существование. Шествие привлекло их особенное внимание еще и по другой причине. Ведь впереди он, красавец Тамбурмайор. Между соседками возникает ревнивый диалог, одна из них — героиня оперы Мари — польщена тем, что именно на нее обратили внимание. Другая старается уязвить счастливую соперницу, и, как всегда, обмен взаимными колкостями переходит в ссору, где каждая участница легко находит самое уязвимое место и по-женски безжалостно бьет по нему.

Музыка придает особый колорит этой перепалке. Она усиливает, подчеркивает настроение приподнятости, эмоционального возбуждения, когда все становится нипочем и можно смело бросить в лицо завистливой соседке едкое, издевательское замечание. Но это означает и особую чувствительность к ответному оскорблению, которое тем вернее достигает цели, чем оно прямолинейнее и грубее. Так и случилось с Мари, в ярости захлопнувшей окно после жестокой реплики соседки, на которую она сама, в сущности, напросилась.

Так впервые в не очень приглядном виде предстает перед нами Мари. Но дальше это впечатление постепенно рассеивается, хотя и не забывается совсем. Единственное, в чем может найти утешение бедная, одинокая женщина, — это ее дитя. И снова вступает в свои права музыка. Пение колыбельной предусмотрено Бюхнером, который взял последнюю строфу народной песни «Sitzt e schöns Vogerl»[1], но едва ли непритязательный народный напев мог бы создать столь возвышенный образ, исполненный безысходного горя. Музыка «реабилитирует» Мари, придает ей то величие, которое свойственно только матери, вводящей в мир свое дитя. Меняется и настроение героини, постепенно затихает боль от нанесенного оскорбления, и, наконец, звучат «квинты успокоения», — и ребенок, и мать погружаются в полузабытье. И это могло быть создано только музыкой, придавшей колыбельной песне и ее музыкальному окружению немыслимую в драме весомость, что значительно облагородило бюхнеровскую героиню.

И снова диалог непонимания. Мари не может понять речей забежавшего на минуту Франца, который торопится поделиться с единственно близким ему человеком своим открытием. Страшное видение не дает ему покоя — он силится понять его смысл, но чувствует, что это выше его слабого разума. «Was soll das werden?!»[2] — восклицает он, ощущая тяжесть невидимой руки, уже занесенной над его головой. И музыка послушно следует за его сбивчивыми репликами, возрождая

[1] Сидит красивая птичка *(нем.)*. (8, с. 288)
[2] Что-то будет?! *(нем.)*.

атмосферу зловещих видений. В отличие от туповатого Андреса, Мари более чутка — она ощущает волнение, овладевшее Францем, но смысл его речей для нее темен. И здесь Берг нашел великолепный штрих, отступив от бюхнеровского текста. «Franz! Franz! Dein Bub!»[1] — восклицает Мари, в инстинктивном стремлении отвлечь его от навязчивых мыслей, которые (она понимает это чисто женским чутьем) отдаляют его от семьи[2]. Но Франц настолько поглощен своей идеей, что, не сознавая действительности, повторяет «Mein Bub... mein Bub»[3] и удаляется, не глядя на него. Этот штрих подчеркнул далеко уже зашедшее отчуждение двух близких людей.

Иной оттенок придает музыка и концовке сцены. Стало темно, не горит даже фонарь. Ребенок боится, и его страх передается Мари. «Wir armen Leut», — в волнении восклицает она (этих слов у Мари в драме Бюхнера нет), но на своем мотиве (по определению Берга, теме плача о ее нищете — das Thema der Klage über ihr Elend). Эта фраза выявляет глубокое родство Воццека и Мари. И она также гонима судьбой — внутренне беззащитна перед унижениями и оскорблениями. В ее страхе не только боязнь реальной физической темноты, но и смутное предчувствие полного одиночества, вызванное ощущением, что близкий человек постепенно от нее отдаляется. Это настроение крупным планом раскрывается в оркестровой постлюдии, где господствуют остроритмованные секунды мотива страха, сменяемые далее полным раздирающей боли мотивом плача. Опять музыка усиливает, выделяет крупным планом подтекст, заложенный в драме.

И снова предельно резкий контраст, переводящий действие в комедийно-гротесковый план. Так же как и в первой сцене, здесь развертывается диалог непонимания между истязателем и его жертвой. Но если там герой подвергался истязанию духовному, то здесь его ждет истязание телесное. Нужно признать, что для Воццека оно оказывается много легче, поскольку самовлюбленный Доктор хотя бы не лезет ему в душу. В этой сцене герой ведет себя гораздо свободнее и старается даже найти понимание у собеседника в тщетной надежде, что, быть может, человек науки разберется в том, что его мучает.

Но для Доктора не только он, а и любой индивидуум — это прежде всего объект, подлежащий наблюдению и научному анализу. В этом анализе есть место и субъективному, особенно какой-либо аномалии, которую можно определить, точно классифицировать. Ну, а если это что-либо экстраординарное, то успех в научной среде обеспечен. Здесь мы и подходим к главной пружине поведения Доктора, его «fixe Idée» — мечте добиться бессмертия, совершив переворот в науке. Ради этого он держит бедного Воццека на фасолевой диете (у Бюхнера на

[1] Франц! Франц! Твое дитя! *(нем.)*.

[2] В раннем варианте этой сцены героиня (там ее имя Louise) обращается к Войцеку: «Das Kind?» («Ребенок?» — *нем.*). (17, с. 41).

[3] Мое дитя... мое дитя *(нем.)*.

горохе) [1], предписывает ему не кашлять, так как, согласно его великой теории, диафрагма подчинена человеческой воле.

Тут стоит сделать небольшое отступление. Дело в том, что у Бюхнера комизм положения много острее, поскольку там доктор упрекает Воццека в том, что «Er hat auf die Strass gepisst, an die Wand gepisst, wie ein Hund!» [2]. Последующий диалог, где Воццек, оправдываясь, ссылается на то, что природа этого требует, достоин лучших страниц Рабле. Быть может, главная причина этой замены была связана с опасением, что подобный сюжет для оперы уж слишком непристоен. Но комедийный эффект оказался в значительной степени ослабленным.

Устранив некоторые, в какой-то мере внешние приметы гротесковой остроты бюхнеровского текста, Берг значительно обострил его внутреннее содержание, придав ему гиперболичность сатирического обобщения.

Бюхнеровский Доктор — пародийная фигура, которая скорее вызывает смех, чем заставляет серьезно задуматься. Иное у Берга. Его Доктор — это маньяк, одержимый навязчивой идеей фетишистского поклонения науке. Однако его наука на деле представляет суетную возню, таящую в себе страшную силу разрушения, опасную для каждого, кто попадает в ее цепкие лапы. В его отнюдь не торопливой скороговорке ощущается одержимость фанатика, который неспособен ни на мгновение усумниться в правильности исповедуемых им догматов[3]. Возникает даже впечатление, будто что-то непрерывно подстегивает его изнутри, вызывая вулканический поток словоизвержений. И здесь поразительной находкой оказалась микровариационная форма нового типа, где каждая вариация — небольшое звено непрерывного течения, оттеняющая резкие повороты и скачки мысли. Но об этом позднее, а сейчас нас пока интересует, в основном, сценическая драматургия.

Нельзя сказать, что Доктор, подобно Капитану, — всецело занят самим собой и поэтому состояние другого человека его никак не интересует. Однако явление привлекает его только с одной точки зрения — насколько оно согласуется или не согласуется с его теорией. Так, вначале он резко обрывает Воццека, высмеивая его ссылки на природу, но когда тот все же продолжает сбивчивые объяснения, это вызывает у Доктора нескрываемый профессиональный интерес.

[1] Здесь отразились личные впечатления Берга, в годы войны некоторое время служившего в австрийской армии, где бобы составляли едва ли не основной рацион солдата.

[2] «Он мочился на улице, на стену, как собака!» *(нем.)*.

[3] Характерный штрих — замена названий химических веществ более современными белками, жирами и углеводами, показывающая скоротечность изменчивой медицинской моды.

Прекрасный пример нового диалога непонимания. Слушатель помнит о феноменах природы, возбудивших острое воображение Воццека. Но поставим себя на место Доктора — как любой здравомыслящий человек смог бы воспринять речи, в которых говорится о пламени, охватившем мир, о каком-то ужасном голосе, о кольцах губок на земле, складывающихся в непонятные круги, линии и фигуры, наподобие масонских знаков? К тому же Берг еще усложняет положение, вводя новый, отсутствующий у Бюхнера дополнительный подтекст. Мысли Воццека раздвоились — в то время как он безуспешно пытается подыскать слова, возвращаясь к одним и тем же выражениям, в его внутреннем существе пробуждается мысль о Мари. Вначале об этом говорит только музыка, где появляются характерные квинты успокоения вместе с одним из мотивов героя (такт 528), но затем тщательно скрытое вдруг прорывается в возгласе «Ach, Marie!». Тем самым «реабилитируется» Воццек, в предыдущей сцене показанный как будто отчужденным от единственно близкого ему человека (так, по крайней мере, представляется самой Мари). Берг нашел необходимым подчеркнуть, что на самом деле это не так, и ввел дополнительную линию, как будто высветив ее узким лучом прожектора.

Разве в состоянии разобраться во всех психологических тонкостях внутреннего состояния подопытного объекта маньяк-доктор? В его мозгу вспыхивает новая великолепная идея, что ярко подчеркнуто взрывом оркестра в начале тринадцатой вариации (такт 564), причем именно здесь в роли Nebenstimme появляется тема Доктора, которая будет играть важную роль во 2-й сцене следующего акта. Доктор в невероятном восторге — ведь это такой ценный случай великолепно выраженной «aberratio mentalis, partialis, zweite Spezies»[1]. Нет, ни в коей мере нельзя упустить такую возможность прославиться в науке. Он согласен прибавить еще один грош, чтобы Воццек заботливо вскармливал свою «fixe Idee». Торопливо объясняет он, что́ должен делать носитель этой ценной аберрации, но мысли героя уже далеко — Мари, любимая Мари заполнила его сознание. Он машинально выслушивает наставления и слова Доктора о бобах, которые ему надо прилежно принимать. Сам Доктор в мыслях также уже далеко, ему грезится исполнение его заветной мечты: «Oh! meine Theorie! Oh! mein Rhum! Ich werde unsterblich! Unsterblich!» — самозабвенно восклицает он. И вдруг, как бы очнувшись, сразу деловым тоном: «Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zunge!»[2].

Сравним, как это место звучит у Бюхнера (в раннем варианте сцены): «Das ist brav, Woyzeck. Er bekommt ein Groschen Zulage die Woche. Meine Theorie, meine neue Theorie, kühn, ewig, jugendlich. Woyzeck, ich werde unsterblich. Zeig Er seinen Puls! Ich muss Ihm

[1] Аберрация умственная, частичная, второго вида *(лат., нем.)*.

[2] О! моя теория! О! моя слава! Я стану бессмертным! Бессмертным!.. Воццек, покажи-ка теперь мне язык! *(нем.)*

morgens und abends den Puls fühlen»[1]. Здесь все выдержано в добродушно-доверительном тоне — Доктор доволен. Ни самозабвения фанатика, ни резкого перехода к реальности здесь нет и в помине, хотя текст почти точно соответствует тексту либретто. Решающее слово сказала музыка, радикально переосмыслившая как этот момент, так и образ Доктора во всей сцене в целом.

Последняя сцена акта показывает еще одного героя, оставшегося слушателю не вполне известным. Однако сцена эта выходит уже за рамки экспонирования образов — она является завязкой драмы. Дело в том, что этот герой, в сущности, уже охарактеризован, поскольку образ, данный в военном марше, совершенно исчерпывает духовный облик Тамбурмайора, столь же эффектного внешне, сколь пустого и пошлого внутри. Но для Мари его обаяние неотразимо. Ведь как этот блещущий силой и здоровьем мужчина, с грудью, как у быка, и львиной гривой не походит на ее невзрачного Франца. О, теперь она возьмет верх над завистливыми соседками, перед которыми она сможет высоко держать голову — нет другого такого! Доволен и Тамбурмайор, для которого любая похвала подобна музыке, и даже снисходительно-покровительственная фраза принца: «Mensch! Er ist ein Kerl!»[2] — наполняет его невообразимым восторгом.

Он самый сильный, самый красивый и может по праву взять все, что считает себе принадлежащим. Так и эта «Weibsbild»[3], ведь она недурна и может отлично сгодиться «zum Zucht von Tambourmaiors»[4]. А что эта «Weibsbild» вместо того, чтобы ощутить себя осчастливленной, поскольку до нее сочли возможным снизойти, вдруг вздумала сопротивляться, его искренне поразило и даже оскорбило. Но не таков настоящий мужчина, чтобы смутиться от такой безделицы и отступить, — он привык всегда добиваться своего.

У Бюхнера предыстория этой сцены также освещена довольно скупо, и слушатель может о ней только догадываться по обрывочным фразам в сцене у балагана и в следующей, внутри него. Кроме того, в современных изданиях драмы до этих событий была еще сцена с сережками, которая у Берга открывает следующий акт. О смысле, который она приобретает в таком контексте, речь будет позднее. Сейчас же отметим, что почти полное устранение предыстории отношений Тамбурмайора и Мари придало сцене изнасилования (так назвал ее Берг в докладе) особенное воздействие. Берг смягчает непристойное выражение, но он не стесняется безжалостно бросить в грязь героиню,

[1] Отлично, Воццек! Получишь прибавку по грошу на неделю. Моя теория, моя новая теория, смелая, вечная, юная. Войцек, я стану бессмертным. Дай-ка мне твой пульс! Мне надо проверять твой пульс утром и вечером *(нем.)* (17, с. 44).

[2] Да! Парень ты, что надо! *(нем.)*.

[3] Баба *(нем.)*.

[4] Для разведения тамбурмайоров *(нем.)*.

которую он перед тем поднял на такую недосягаемую высоту силой музыки. Ее грехопадение уже предрешено с первыми звуками сцены, и Тамбурмайору надо лишь сделать минимальное усилие, чтобы протянуть руку и сорвать поспевший плод.

Здесь стоит затронуть вопрос о положении персонажей в экспозиции драмы, составляющей ее I акт. Первые четыре картины не содержат еще действия в прямом смысле слова. Они лишь вводят в предысторию драмы, показывая ее исходное status quo. Так, 1-я сцена или сцена у Доктора могла быть когда угодно, поскольку в них воплощены события в жизни героя, которые повторяются изо дня в день. Не один раз денщик брил своего начальника и выслушивал при этом его разглагольствования, не один раз он подвергался научному изучению в кабинете у Доктора. Это реальная повседневность его бытия. Менее обычно для него то, с чем он столкнулся, работая в поле. Но это само по себе прямого отношения к развернувшейся драме не имеет. Вероятно, не раз Воццек заходил на минутку к Мари, торопясь вернуться к своим обязанностям по службе. Точно так же не раз вспыхивали перепалки между соседками, не раз следили они и за уличными шествиями. Одним словом, первые четыре картины рисуют установленный порядок существования героев драмы, их бытовую повседневность.

Какое же положение занимает каждый из этих героев, в чем заключена движущая пружина, которая разорвала налаженные связи и привела к катастрофе? Доволен жизнью Капитан, который хоть и не прочь иной раз поддаться меланхолии, но в душе уверен, что уж он-то и является образцом «ein guter Mensch». Доволен и Доктор, поскольку его заветная мечта близка, как ему кажется, к осуществлению.

Гораздо сложнее состояние Воццека. Он ощущает гнет нищеты, старается продержаться в нелегкой жизни, не брезгуя ничем, что может дать ему хотя бы лишний грош для его Мари. Но в душе он примирился со своим положением и внутренне убежден, что так будет всегда. Как бы он остро ни реагировал на истязания, он готов их безропотно переносить — ведь они исходят от людей, поставленных выше его, которые ему не чета.

Иное ощущение сложилось у Мари. Она тоже остро переживает свою отверженность, ощущая давящую силу костлявой руки нищеты. Но в ней живет убеждение, что она достойна лучшей участи, она готова уцепиться за любую возможность вырваться из того прозябания, которое выпало на ее долю. Ведь она красива, и поэтому достойна поклонения настоящего мужчины. Вот это и оказывается истинной пружиной драмы, которая определила ее завязку. Тщеславное желание нравиться, упоение внешне блестящим, какая бы пустота ни скрывалась за красивой оболочкой, — это и определило легкую податливость соблазну, подчинение силе, которой Мари внутренне покорилась с самого начала. И нужно поразиться чуткости Берга, который показал это

падение во всей его наготе, с резкой прямолинейностью, не пощадив даже персонажа, к которому он испытывал явную симпатию.

В этом сказалось стремление к крайней поляризации, предельному обнажению внутренних противоречий, заложенных в драме Бюхнера, но не выраженных в ней с такой же последовательностью. Резко противопоставлены действующие лица: самодовольным, гротесково очерченным персонажам, представляющим не столько живые лица, сколько маски, противостоят люди, несущие в себе подлинно человеческое начало. Активности, даже агрессивности одних, не задумывающихся ни на минуту над моральным правом истязать себе подобных, противостоит покорность других, но покорность вовсе не бесчувственная, а несущая в себе раздирающую боль кромсаемой живой плоти, наделенной к тому же разумом. Усиление этих противоречий, достигающих посредством музыки невиданной остроты эмоционального переживания, тем самым ярче и рельефней подчеркивает социальное звучание драмы. Она становится обвинением, брошенным тому порядку вещей, который делает возможным такое существование, где сильный наделен правом безнаказанно подавлять и унижать слабого.

Но опера Берга (и драма Бюхнера) есть прежде всего трагедия психологическая, а потом уже социальная, как, впрочем, и многие признанные шедевры оперной и драматической литературы. Социальные конфликты в ней отражены в «снятом» виде, в качестве конечной первопричины драматического движения, определяемого борьбой страстей действующих персонажей.

I акт стал экспозицией и завязкой драмы, II — раскрывает ее перипетии, с роковой неизбежностью ведущие к катастрофе. Итак, неустойчивое равновесие, в котором пребывали участники драмы в повседневной жизни, нарушено. Но пока это сознает только Мари. Внутренне понимая, что сделано непоправимое, она, однако, стремится сохранить то, на что она уже потеряла право.

И тут сто́ит поговорить о функции сцены, открывающей II акт. Ныне она помещается в текстах драмы перед сценой соблазнения. Обратный порядок, принятый Бергом, придает всему ее содержанию совершенно иной смысл. Если до своего падения Мари еще может себя как-то внутренне успокаивать, что, собственно говоря, ничего не произошло, и даже находить в этом какую-то опору своему неосторожному поведению, то теперь подавляющая реальность отнимает даже такое слабое утешение.

Нарушился привычный, налаженный ритм жизни, появилась тайна, скрывать которую долго нельзя, тайна, которая неизбежно станет явью для в прошлом близкого человека, пока еще находящегося в неведении. И если он не догадается сам, то об этом позаботятся услужливые соглядатаи, от которых ничего не укроется. Ясное сознание неизбежности разоблачения, ужас перед неясностью его последствий ввергают Мари в ситуацию ожидания, окрашенную предчувствием недоброй развязки.

Отсюда повышенная нервозность Мари, где подтекстом ее меняющихся настроений становится давящее сознание вины. Она еще во власти тщеславных иллюзий — какие красивые сережки, ведь это же настоящее золото. Чем она хуже тех красивых дам, у которых зеркало простирается от пола до потолка и которым целуют руки красивые господа. Чего же не хватает ей, чтобы сравниться с ними, — бедная Мари не может понять, ибо ответ на этот вопрос выше ее скромного, неразвитого разума. Безотчетный страх живет в ее душе, хотя ей кажется, что боится ребенок. Пытаясь его успокоить, она поет на мотив колыбельной, но теперь от плавной возвышенной мелодии остались лишь обрывки мотивов, и вместо того, чтобы успокоить дитя, она невольно передает ему свой страх.

Появление Франца для ее смятенной души неожиданно. Судорожным движением она безуспешно пытается скрыть сережки (это подчеркнуто нервными «бросками» струнных), чем пробуждает у Воццека пока еще смутные подозрения. Если бы эта сцена находилась ранее предыдущей, то поведение Мари приобрело несколько иной смысл — она лишь скрывала бы то, что касается пока ее одной. Теперь же ее речи, вызванные желанием любой ценой оттянуть неизбежное объяснение, представляют бесстыдную ложь и надругательство над человеком, который не только является отцом ее ребенка, но и готов пойти на все, чтобы заработать лишний грош для нее. И, несмотря на кажущееся безразличие Мари к тому, как развернутся далее события, ее душа полна отчаяния и смятения, что раскрывается в оркестре, вступающем в свои права после падения занавеса.

Наконец, наступает перелом в развертывании драмы, после которого она стремительно движется к катастрофе. На сцене знакомые персонажи, облик которых был выявлен в отдельных сценах. Теперь они столкнулись друг с другом, и нужно признать, что в их поведении нет ничего неожиданного. Точно так же назойливо читает нравоучения Капитан, уговаривая Доктора не торопиться, так как «ein guter Mensch» не бегает так быстро, как «geehrtester Herr Sargnagel»[1]. Первоначально Доктор спешит к безнадежной больной — из числа двадцати пациентов, готовящихся к переходу в лучший мир, и не обращает на суетливого Капитана никакого внимания. Но вдруг настроение его меняется — какой интересный случай, ведь «geehrtester Herr Exercizengel»[2] обладает апоплексической конституцией. О, если только он сохранит дар речи после того, что его ожидает через четыре недели, то можно будет провести бессмертные эксперименты! Капитан совершенно подавлен —

[1] Почтеннейший господин Заргнагель *(нем.)*. Этот диалог взят из раннего варианта, где Sargnagel (гробовой гвоздь) фамилия Доктора, в позднем — это прозвище, которым награждает взбешенный Капитан напугавшего его собеседника (в другом варианте фамилия доктора Grabstein — могильный камень).

[2] Почтеннейший господин Экзерцицэнгель (дословно — марширующий ангел), у Бюхнера более смачное «Exerzierzagel» — марширующий хвост *(нем.)*.

ему уже грезится похоронная процессия. Но люди, утирающие слезы платками, скажут: «Er war ein guter Mensch».

Эта полная непередаваемого комизма сцена, где оба персонажа достойны друг друга, поражает как удивительной рельефностью вокальной интонации, так и меткими оркестровыми характеристиками, выделяющими малейшие детали. Чего стоят хотя бы траурные звучания, создающие картину воображаемых похорон, оттеняемые проведением темы Капитана в высоком регистре параллельными септимами (такты 265—266), звучание которых подобно плаксивому всхлипыванию. «Grotesk, Grotesk»'— такими словами (опущенными в опере) кончается сцена у Бюхнера. Но в их включении нет необходимости, ибо гротесковое звучание текста, которого удалось добиться композитору, говорит само за себя.

Все это, однако, было лишь преддверием, неким контрастом, оттеняющим то, что составляет основное драматургическое содержание сцены. Оба персонажа, которые только что грызлись, как пауки, помещенные в банку, забыли о своих пререканиях, как только появилась возможность унизить слабого и беззащитного. О, этот Воццек, он опять несется, как открытая бритва, словно ему предстоит сбрить бороды во всех университетах (у Бюхнера более «озорная» фраза — «Er lauft, als hätt Er ein Regiment Kastrierte zu rasieren»[1]). «Да, верно... длинные бороды...» — вспоминает Капитан, соображая, что бедняге, которому он желает добра, надо, наконец, открыть глаза. Его иносказательное сообщение превращается в утонченное, безжалостное издевательство, участником которого становится и Доктор, оказывается вовсе не столь поглощенный наукой, чтобы не замечать житейских дел.

Но что такое?.. Этот парень вместо того, чтобы весело посмеяться, отдав должное тонкому юмору изобретательного Капитана, вдруг приходит в такое отчаяние, что становится бледен как мел. Нет, «ein guter Mensch» не должен вести себя так заносчиво, только «ein Hundsfott hat Courage»[2]. Капитан искренне оскорблен в своих лучших чувствах.

Как и в предыдущих сценах, где действуют эти персонажи, они истязают зависимого от них человека вовсе не из садистского желания насладиться его унижением. Да они были бы искренне удивлены, если бы кто-нибудь упрекнул их в таком намерении. Они приносят зло, именно не ведая, что творят, — и в этом страшный смысл бюхнеровской драмы. Что́ может изменить таких людей, что́ им можно внушить! Они же убеждены, что поступают так, как надо вести себя каждому человеку, и тот, кто думает и чувствует иначе, чем они, — это смутьян,

[1] Он бежит, как будто ему надо побрить целый полк кастрированных *(нем.)*.

[2] Прохвост заносчив *(нем.)*. Эта фраза в одном из ранних вариантов принадлежала самому Войцеку в неиспользованной затем сцене с унтер-офицером (17, с. 33). В том варианте, который взял за основу Берг, она принадлежит Капитану; в окончательную редакцию она не вошла.

прохвост. В этом сказался глубокий социальный пессимизм, пронизывающий бюхнеровскую драму, острое сознание невозможности изменить к лучшему мир, где подобные люди — господа положения и любой социальный переворот будет означать лишь смену хозяев.

Остроумная шутка для Воццека — жалкой клеточки общества, проникнутого корпоративно-кастовым духом, — стала катастрофой. Острота любой трагедии определяется прежде всего внутренней природой ее участников. То, что является для одного трагедией, для другого — лишь досадная неприятность. Воццеку препятствует приспособиться к стандартам этого мира его серьезность отношения к жизни, то, что он всё принимает близко к сердцу. Общество исторгает таких, как он, из своей среды, неспособность к компромиссам для большинства — это признак безнадежной глупости. «Не сотвори себе кумира из живой женщины»— так бы поучал его Garnisonsprediger, если бы герою вздумалось искать у него слова утешения. Но для Воццека Мари была смыслом его существования, тем единственным, что утешало его в жизни и, как казалось, принадлежало ему одному. Он не мог удовлетворить ее честолюбивые мечты, но он был предан ей без остатка. Поэтому для него ее измена и оказалась смертельным ударом в спину, которого он не ожидал.

Страшное известие ввергло Воццека в первый круг ожидания, исход которого — смерть. Острая реакция показывает состояние человека, придавленного тяжестью непоправимого, но еще цепляющегося за осколки разбитой вдребезги иллюзии. Внутренне ощутив за издевательскими словами Капитана и Доктора жестокую правду, он помчался к Мари в тщетной надежде убедиться, что это не так. Но и здесь ему мог бы сказать Garnisonsprediger — имущему прибавится, а у неимущего отнимется последнее.

Новый диалог главных героев драмы, но теперь роли переменились. В смятении Воццек, потрясенный новостью, сразу открывшей ему подлинный смысл многого, что уже раньше беспокоило его. А Мари, поняв, что ее измена перестала быть тайной для ее Франца, обрела даже уверенность в себе, которую дает ощущение, что терять более нечего.

Уже первое ее приветствие «Guten Tag, Franz»[1] звучит вызывающе дерзко. На его ревнивые упреки, в которых скрыта тайная надежда, что, быть может, ничего и не произошло, она отвечает с редким самообладанием. Но музыка разоблачает ложь ее утверждений, поскольку фоном всех ее реплик служат темы, взятые из сцены соблазнения.

И тут Берг вводит важное отступление от бюхнеровского текста. На ревнивый возглас Воццека: «Du bei ihm»[2] — она нагло бросает:

[1] Добрый день, Франц *(нем.)*. С этих слов Мари начинается ранний вариант сцены, существенно отличающийся по содержанию от окончательного, принятого за основу и Бергом.

[2] Ты с ним была! *(нем.)*.

«Und wenn auch!»[1]. Даже ребенок теперь не смог бы остаться в неведении, а Воццек, наконец, убедившийся в жестокой правде, полностью сокрушен. Так, смягчая непристойные выражения, Берг в то же время заостряет ситуации драмы, без жалости устраняя все, что могло бы сгладить жестокость удара. Ведь бюхнеровская Мари так и не признается до конца, с женским упорством отрицая очевидное. И еще одна важная деталь. И у Бюхнера Мари упоминает о ноже («Ich hätt lieber ein Messer in den Leib als deine Hand auf meiner»[2] — у Берга эта фраза несколько изменена). Но ответной реплики Воццека («Lieber ein Messer...»[3]), показывающей зарождение мысли о кровавой мести, у Бюхнера нет.

Пока же до осознанной мысли о мщении Воццеку еще далеко. Он повержен, и на этот раз удар нанесен не его истязателями, а человеком, которому он доверял как себе самому.

Герой вступает в пределы второго круга ожидания, где человека охватывает ужас противоестественного спокойствия, подавляющее ощущение собственного бессилия.

Если попытаться найти сцену, в которой литературный первоисточник переосмыслен наиболее радикально, то, вне сомнений, следует назвать сцену в саду перед гостиницей. Откроем пьесу Бюхнера на соответствующем месте — там есть упоминания и о танцах, есть песня Андреса с хором, есть шутливые монологи пьяного философа-подмастерья и, наконец, есть неприкаянный герой, ревниво следящий за танцующей парой, где захваченная стихией ритмичного движения Мари самозабвенно повторяет «Immer zu, immer zu!»[4].

Но то, что было у Бюхнера едва намеченными штрихами, у Берга разрослось в грандиозную картину, уникальную в мировой оперной литературе. Правда, заложенное в драме и реализованное Бергом противопоставление личной драмы и бытового фона, на котором она развертывается, уже имело немало прецедентов. И все же нигде еще, даже в последнем действии «Кармен», фон не играл столь активной роли, не просто оттеняя события, но и отражая в самом себе перипетии драмы, а порой раскрывая их внутренний смысл.

Главное своеобразие этой сцены сказалось в той форме, какую в ней приняло бытовое окружение. Вместо обычных для оперы песен и танцев господствует стихия народного музицирования. Это могло быть задумано и реализовано только в Вене, только человеком, впитавшим в себя атмосферу веселого города, с его бесчисленными ансамблями и оркестрами, где простой ремесленник мог после рабочего дня оказаться за пультом с фиделью в руке или извлекать басовые тоны из бомбардона (партия которого в этой партитуре поражает своей красотой).

[1] А если и так! (*нем.*).
[2] Лучше вонзи мне нож в живот, но не бей меня *(нем.)*.
[3] Лучше нож *(нем.)*.
[4] Шибче, шибче *(нем.)*.

Идея оркестра на сцене тоже не нова, чему примером может служить уже моцартовский «Дон-Жуан». Но ни Моцарт, ни другие, использовавшие этот прием, даже отдаленно не подошли к тому, что предстает в этой сцене, где возникают сложные связи и взаимодействия как между главным оркестром и оркестром на сцене, так и между характером сценической музыки и течением драмы.

Первоначально вырастающий из покачивающихся фигурок скрипок, сопровождаемых альтами, мотив лендлера еще не предвещает драматического поворота событий. Его музыка удивительно сочетает в себе непритязательность бытового танца с предельной утонченностью. Как отмечал композитор, его целью было здесь создать впечатление нестройной игры подвыпивших музыкантов (об этом говорит наложение разных каденций в концовках построений, когда часть музыкантов заканчивает фразу в главной тональности, а другая модулирует в новую). Это столь изысканно осуществлено, что такой прием не только не создает впечатления нестройности, но придает бытовому танцу оттенок высокой утонченной поэзии.

На этом фоне развертывается диалог двух, изрядно «приложившихся» к бутылочке подмастерьев. И уже здесь начинаются существенные расхождения с бюхнеровской драмой. Бергу пришла в голову великолепная идея противопоставить двух беседующих буршей, придав каждому противоположное настроение. Если у одного «Brantewein»[1] вызвал порыв радости и воодушевления, то другой, напротив, погрузился в меланхолию, засыпая он восклицает: «Oh! Das ist traurig, traurig, traurig, trau...»[2].

Новый танец — на этот раз изящный и стремительный вальс. Как далек он от простого вставного номера, создающего временное отвлечение. Быстро вбегает Воццек, и его возбужденное состояние пока находит отражение лишь в коротких вторгающихся репликах основного оркестра. Все для него кончено, Мари потеряна, но к ней его тянет непреодолимая сила, и он появляется на празднике, внутренне зная, что она будет там и с кем именно. Его предчувствие тут же оправдывается: «Immer zu, immer zu»,— восклицает Мари, танцующая с Тамбурмайором. И музыка вальса незаметно меняется, в нее постепенно все явственней проникают обороты и темы сцены соблазнения, как бы подчеркивая все растущее самозабвенное увлечение Мари. Но параллельно с этим нарастает раздражение героя, издали наблюдающего за танцем. И каждый жест танцующей пары порождает бурную реакцию в его ревнивом воображении. Он уже готов броситься на площадку, но в этот момент танец кончается, а веселые солдаты и бурши нестройными голосами (это вновь организованная нестройность) запевают: «Ein Jäger aus der Pfalz»[3], в то время как Андрес поет, подыгрывая себе

[1] Водка *(нем.)*.

[2] «О, как это грустно, грустно, грустно, гру...» *(нем.)*. Этих слов нет в тексте Бюхнера.

[3] «Охотник из Пфальца» *(нем.)*.

на гитаре, строфы из гессенской кучерской песни «Hat mir mein Vater vierzig Gulden gebn»[1].

Здесь достигает апогея радостное возбуждение, охватившее присутствующих. Оно резко контрастирует с тягостным, подавленным состоянием героя. На возглас хора «Hallo!» накладывается трезвучие es-moll — первоначально заглушенное хором, оно как будто выплывает из глубины после того, как он затихает. Полные мрачного предчувствия мысли, которыми Воццек делится с Андресом, взяты из раннего наброска сцены (17, с. 34).

Здесь сделаем небольшое отступление. Дело в том, что рассматриваемая сцена имеет особенно много разных вариантов. Видимо, ощущая ее ключевое значение в развертывании драмы, Бюхнер долго искал наилучшее решение, пробовал разные ходы. Однако замысел Берга оказался столь масштабным, что он не мог удовлетвориться окончательным текстом и включил в сцену отдельные фрагменты других редакций, сохранив, однако, полностью основное содержание. Так и здесь он вновь возвращается к основной версии, выводя на первый план философа-подмастерья, читающего веселую проповедь.

Первоначально эту проповедь должен был произнести главный герой, которого Бюхнер собирался представить как догматического атеиста (17, с. 42). О том, с каким трудом преодолел Бюхнер эту идею, свидетельствуют два ранних наброска, где шутливая проповедь произносится от лица самого Войцека (17, с. 33, 42). Но в окончательном варианте она была передана Подмастерью. Нужно указать на то, что Берг довел эту тенденцию до логического завершения, подчеркнув в образе заглавного героя скорее черты мягкости, человечности, смягчив его озлобленность и критическое неприятие жизни. Он не изменил этим облик бюхнеровского героя, но, как он поступал везде, лишь развил и усилил тенденции, заложенные в самой драме.

Едва ли возможно, не цитируя бюхнеровский текст дословно, дать представление о непередаваемом комизме, которым проникнута проповедь пьяницы-философа, которой Берг придал особенную рельефность, прибегнув к приему Sprechstimme[2]. Жаль только великолепной концовки, которая из-за раблезианской непристойности не могла прозвучать на оперной сцене и была заменена репризой ключевой фразы этого персонажа («und meine Seele stinkt nach Brantewein»)[3].

Так заканчивается сцена у Бюхнера. Бергу этого оказалось недостаточно, и он дает потрясающую по силе драматизма кульминацию. Поразительна ее подготовка — снова прозвучал нестройный хор с обрывками песни Андреса; площадка опустела, все разошлись. Музыканты начали настраивать инструменты (эпизод настройки — одно из порази-

[1] «Если бы мой отец дал мне 40 гульденов» (8, с. 289). Слова «O, Tochter, liebe Tochter» в драме Бюхнера поет сам Воццек уже после убийства Мари.

[2] Подробнее об этом приеме — в разделе «Вокальная интонация».

[3] И моя душа пропахла водкой *(нем.)*.

тельных открытий этой оперы). Неожиданно около поглощенного мрачными раздумьями Воццека появился Дурак: «Lustig, lustig... — произносит он, — aber es riecht... — Narr, was willst Du? — спрашивает герой. — Ich riech, ich riech Blut!»[1], — срываясь в тихий, но отчетливо слышимый фальцет, отвечает Дурак[2]. Его слова вызывают в Воццеке бурную реакцию. То, что долго накапливалось в нем, вдруг прорвалось наружу. Оркестр на сцене, настроивший инструменты, уже начал снова играть вальс, но его заглушают яростные аккорды, отражающие бурю гнева, овладевшего сознанием героя. Ему кажется, что весь мир стал кроваво-красным и закружился в неистовом танце. И следующая далее обширная оркестровая кода подхватывает это настроение, а полные изящества мотивы вдруг приобретают зловещий оттенок, включаясь в неистовую пляску, где образы реального, преломляясь в возбужденном сознании героя, оборачиваются уродливыми личинами, готовыми растерзать свою жертву. Полная поэзии музыка преображается в кошмар.

С этого момента Воццек вступает в новый, третий круг ожидания, когда утрачивается контакт с действительностью, все пронизывает зловещий отсвет смертельно пораженного сознания.

Едва ли Бюхнер мог предполагать, что его скромная, полная легкого юмора сцена может быть поднята до уровня мрачных фантазий Дантова ада. Однако и здесь Берг не придумал ничего нового, а лишь развил мотив, имевшийся в драме. Вот как выглядит эта сцена в одном из набросков драмы (ввиду принципиальной важности этого вопроса приведем ее полностью):

Wirthaus
Das Fenster sind offen. Man tanzt.
Auf der Bank vor dem Haus.

Louis. *lauscht am Fenster:* Er—Sie! Teufel! *Er setzt sich zitternd nieder. Er späht von (da) aus Fenster:* Wie das geht! Ha, wälzt Euch übereinander! Und Sie: immer zu — immer zu.
Der Narr: Puh! Das riecht.
Louis. Ja das riech! Sie hat rote, rote Backen, und warum riecht sie schon? Karl, was witterst du so?
Der Narr. Ich riech, ich riech Blut.
Louis. Blut? Warum wird es mir so rot den Augen? Es ist mir, als wälzten sie sich in einem Meer von Blut, all miteinander! Ha, rotes Meer[3].

[1] Весело, весело, но пахнет... — Дурак, что тебе надо? — Пахнет, пахнет кровью! *(нем.)*.

[2] В окончательной редакции он произносит: «Ich riech, ich riech! Menschenfleisch» (Я чую, я чую человечину), но уже в сцене после убийства Мари.

[3] Харчевня. Окно открыто. Танцуют. На скамейке перед домом. Луиз (прислушиваясь у окна). Он — она! Дьявол! (Садится дрожа, подсматривает в окно). Вот как это! Ха, они вальсируют, прижавшись друг к другу! И она! шибче, шибче. Дурак. Фу! пахнет. Луиз. Да, это пахнет! У нее красные, красные щеки, и почему они уже пахнут? Карл, что же ты чуешь? Дурак. Я чую, я чую кровь. Луиз. Кровь? Почему так красно перед глазами? Мне кажется, как будто они вальсируют в море крови, вместе друг с другом. Ха, красном море *(нем.)*. (17, с. 31).

Берг несколько ослабил образность текста, убрав слова «in einem Meer von Blut», «rotes Meer». Он предпочел заменить зрительный образ морем звучаний, отражающих смятение души героя.

Тем не менее бюхнеровской сцене придан во многом иной оттенок. Дело в том, что Дурак — персонаж пьесы, который фигурирует в ряде сцен. У него даже есть имя — Карл. Для бюхнеровского Войцека это хорошо знакомое лицо, с которым он общается повседневно, благодаря чему разговор приобретает характер доверительной беседы. В опере данный персонаж появляется один-единственный раз, отчего и его фигура и его зловещее пророчество приобретают особую весомость. Он — прямой наследник средневековых блаженных, наделенных пророческим даром. После этого понятна бурная эмоциональная реакция героя, в возбуждении повторившего слово «Blut» (совсем иной оттенок оно имеет в приведенной выше бюхнеровской сцене!). Используя заложенное в литературном первоисточнике, Берг средствами музыки и только одной музыки придает образам драмы новый смысл.

После бури, бушевавшей в оркестре, хор спящих солдат, поющих в нос, создает впечатление полного покоя. Но его нет в душе героя, который слышит звуки скрипок, «immer zu, immer zu» и какой-то голос из стены. А перед глазами все время блестит — «wie ein Messer, wie ein breites Messer»[1], как повторяет он заспанному Андресу.

Это второе в опере упоминание о ноже, который в бюхнеровской драме играет куда более заметную роль. Просматривая наброски этой сцены, можно убедиться, насколько тема ножа владела воображением Бюхнера. Так, в одном из вариантов его герой жалуется Андресу, что ему кажется, будто нож лежит на столе у окна в узком темном переулке, а за ним сидит какой-то старик. В другом наброске даже предусматривалась сцена в открытом поле, где герой прячет нож в яму со словами: «Du sollst nicht töten. Lieg da! Fort!»[2] и затем поспешно удаляется. В окончательном наброске драмы Бюхнер от этой сцены отказался, а старик, сидящий в темном узком переулке, где на столе лежит нож, трансформировался в еврея, торгующего в мелочной лавке. По свидетельству Редлиха, Берг сожалел о выпуске сцены покупки ножа (20, с. 107). Но ее изъятие в общем контексте его замысла вполне оправдано. Тем самым несколько была ослаблена навязчивая символика этого образа, идущая от романтической драмы ужасов, и усилена реалистическая тенденция, свойственная опере.

Пропуск этой сцены объяснялся и другой причиной. Дело в том, что она была бы мало мотивированной вне контекста другой сцены, также опущенной Бергом. Речь идет о сцене в открытом поле, где возбужденному сознанию Войцека представляется, помимо звуков музыки, также голос, идущий из-под земли. «Ha! was, was sagt ihr?

[1] «Как от ножа, как от широкого ножа» *(нем.)*. В ранней редакции этой сцены говорится даже «ein grössens breites Messer» (17, с. 32).

[2] «Ты не должен убивать. Лежи тут! Прочь!» *(нем.)*. (17, с. 34).

Lauter; Lauter! — кричит он.— Stich, stich die Zickwölfin tot? — stich, stich die Zickwölfin tot!» И ветер вторит этому голосу — «Hör ich's immer, immer zu: stich tot, tot»[1]. Так формируется в сознании героя навязчивая идея убийства, под гнетом которой он бросается в мелочную лавку за ножом. Берг отказался от идеи воплотить голос, побуждающий к убийству, в звуках, тем самым он должен был отказаться и от той сцены, где герой делает первый шаг, повинуясь этому внутреннему голосу.

Благодаря этому его Воццек приобрел бóльшую человечность: в его характере оказались значительно приглушены черты маниакальной одержимости, жажды мести. В нем больше чувствуется образ маленького, забитого человека, не способного постоять за себя. В этом контексте особое звучание приобрела и сцена избиения Воццека пьяным Тамбурмайором, которая у Бюхнера происходит в гостинице при стечении народа. У Берга, врываясь в казарму, полную спящих людей, Тамбурмайор в прямом смысле бьет лежачего. К тому же он не ограничивается физической расправой, похваляясь перед Воццеком своей победой[2]. И этим он гораздо больнее бьет Воццека, который больше потрясен не физической расправой, а тем, что нагло унижается и втаптывается в грязь единственно близкий и дорогой ему человек, бывший частью его самого. Мотив, намеченный поэтом, усиливается, обостряется. Здесь Тамбурмайор предстает в более зловещем виде, как олицетворение грубой силы, безжалостно попирающей все, что стоит на его пути, ломающей чужие судьбы.

А Воццек не просто повержен, он именно уничтожен. Теперь остается одно — от гибели духовной дойти до гибели физической, к последнему столбу своей дороги в этом мире. «Er blut'»[3],— произносит Андрес при виде избитого Воццека. «Einer nach dem Andern»[4],— следует ответ. И, по выражению Берга, эти слова оказываются пророческими.

Они сбываются в III акте, представляющем развязку драмы. Если духовная катастрофа Воццека развертывалась на наших глазах, то судьба Мари оказалась на втором плане. Можно было догадаться о сложности ее переживаний, о той внутренней борьбе, которая развернулась и в ее душе. В сценах II акта Мари была всецело во власти охватившей ее силы, которой она подчинилась настолько, что все остальное, в том числе и связывавшее ее с Воццеком, отошло куда-то далеко и, быть может, оставалось жить лишь в ее подсознании. Слу-

[1] Ха! Что, что, не разберу! Громче! Громче! Зарежь, зарежь волчицу? — зарежь, зарежь волчицу!.. Все звучит и звучит в ушах: зарежь, зарежь! *(нем.)*. Любопытно, что накануне убийства сходные слова слышались и реальному Войцеку (17, с. 56).

[2] У Бюхнера о похвальбе Тамбурмайора Войцек узнает в предыдущей сцене от Андреса.

[3] Он окровавлен *(нем.)*.

[4] Одно за другим *(нем.)*.

шатель об этом пока еще ничего не знал и мог только догадываться о том, что́ на самом деле было у нее на душе.

1-я же сцена III акта восполняет пробел, раскрывая истинное состояние Мари, оставшейся наедине с собой. Мари также проходит по кругам ожидания, в предчувствии неотвратимого исхода. В ее словах есть и раскаяние и подавляющее сознание вины, ужас непоправимости того, что она совершила. Она вспоминает и о Франце, который не появился ни вчера, ни сегодня. И в этом возгласе ощущается не надежда на примирение, а страх неизвестности. Куда девалась та дерзкая Мари, полная отчаянной смелости, питаемой сознанием, что все и так пойдет к черту. Теперь она обращается к последней надежде, остающейся слабому и униженному, — молитве. Она не может сосредоточиться на чтении библейского рассказа о кающейся грешнице — беспокойные мысли постоянно отвлекают. Как живой укор — перед ней ее дитя, которому, что тоже она в глубине души ощущает, предстоит стать двойной сиротой. «Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter»[1], — эти слова также звучат пророчески. И то, что они вложены в уста Мари[2], вновь возвышает и облагораживает ее образ. Сброшено все наносное, и перед слушателем предстает истинная природа героини, ее внутренняя сущность, та правда, которую человек познает наедине с приближающейся смертью. «Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!»[3] — в отчаянии восклицает она. Но бог ее не пощадит. Зато оправдал композитор, оказавшийся милосерднее бога. Трудно передать словами возвышенное благородство музыки — в ней оживает та Мари, какой она предстала в 3-й сцене оперы. Она осталась внутренне чиста, грязь не затронула ее души. Теперь Мари готова к своему последнему пути.

В следующей сцене мы видим ее вместе с Воццеком у пруда в лесу[4]. В окружении неприветливой, окрашенной лунным светом природы наступает исход ожидания Мари. Ожидание небесполезно, бесполезны только попытки самому вмешаться — эта истина открывается в тот единственный момент, когда герой, наконец, решается действовать. Этим он ускоряет свой конец, пробуждая карающую руку, занесенную над его головой.

Всю сцену пронизывает ощущение неотвратимости надвигающейся беды, тревожное, напряженное ожидание. Слушатель догадывается, что́ задумал Воццек, но время кажется тянущимся медленно, до бесконечности. Воццек и у Бюхнера, и тем более у Берга полон неуверенности и страха перед тем, что́ ему предстоит совершить. До сих пор его не оставили мучительные колебания и, чтобы наконец решиться,

[1] Жил-был на свете бедный мальчик, ни отца у него, ни матери *(нем.)*.

[2] В драме Бюхнера их произносит бабушка в другой сцене.

[3] Спаситель, ты сжалился над ней, сжалься и надо мной *(нем.)*.

[4] У Бюхнера в предыдущей сцене (выпущенной Бергом) Войцек встречает Мари и уводит, не объясняя куда.

он пытается найти опору в иронии. Как будто действие совсем остановилось, напряжение скрыто нарастает и, наконец, Мари вдруг ощущает шестым чувством грозящую ей опасность. Последующее далее убийство не столько вызвано сознательной решимостью героя наконец осуществить задуманное, сколько происходит под влиянием пароксизма страха, охватившего Воццека, который понял, что Мари догадалась о его тайных мыслях. Это вспышка-импульс, когда человек перестает отдавать отчет в том, что он делает.

Снова гениальный штрих, найденный Бергом, — Мари погибает сразу, от первого и единственного удара. Ни борьбы, ни яростного остервенения убийцы, наносящего удар за ударом, нет и в помине. Человеческая жизнь обрывается, как разбивается хрупкая ваза, — от одного легкого толчка. И тут же на героя обрушивается тяжесть страшной вины, по сравнению с которой все прежние обиды и оскорбления, им перенесенные, — ничто. Вина, которую нельзя искупить, нельзя ничем оправдать. Мари была виновата перед ним, но теперь она права, ибо он нарушил неписанный закон истинной морали, запрещающий человеку творить самосуд, убивая себе подобных. Все дальнейшее происходит под знаком неимоверной подавляющей тяжести, придавившей героя. Вырастающий до исполинского fortissimo звук *h* подобен гласу трубы страшного суда; обрывает его навязчивый ритм, пронизывающий последующую сцену.

Грязный кабак, где парни и девки танцуют дикую польку под звуки расстроенного пианино. Напрасно Воццек силится преодолеть давящую его тяжесть, сознание ужаса содеянного не покидает его ни на минуту. Поэтому и в песне «Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein»[1], которую он пытается напевать, слышны обороты колыбельной Мари. Новый штрих, введенный Бергом, — та самая Маргрет, кичившаяся перед Мари, что она «eine honette Person»[2], оказывается на деле не добропорядочной мещанкой, а последней девкой из кабака. В ее песне (она поет последнюю строфу народной песни «Auf dieser Welt hab ich kein Freund»)[3] ощущается биение все того же навязчивого ритма.

Неожиданно она замечает кровь на локте у Воццека. Он пытается найти оправдание, тут же придумывая нелепое объяснение. Теперь уже это заметили все присутствующие, окружившие его со всех сторон[4]. Воццек в отчаянии бросается к выходу.

Но разве можно убежать от того, что давит изнутри, разве можно вырваться из когтей ожидания? Прежнее место, где еще лежит мертвая Мари. Тот же холодный, неприветливый пейзаж, но теперь ставший еще более угрожающим. В возбужденном сознании героя каждый звук

[1] «Ехали три всадника к Рейну» *(нем.)*.
[2] Честная женщина *(фр., нем.)*. У Бюхнера имя ей — Käthe.
[3] «На этом свете у меня нет ни одного друга» *(нем.)*. (8, с. 289).
[4] У Бюхнера, помимо Кэте, это замечает только хозяин заведения.

застывшей, затаившейся природы наделяется зловещим смыслом, словно кто-то его зовет. Грозно смотрит кроваво-красная луна, готовая его выдать. Но не людского суда страшится герой, а суда своей совести, который беспощаден. Жалко и беспомощно пытается он оправдать свой поступок, однако тут же сознание ужаса совершенного исторгает у него отчаянный крик: «Mörder! Mörder!»[1]. Он пытается скрыть орудие убийства, бросая нож в пруд, но замечает на себе одно пятно, потом другое: он весь в крови, надо помыться. Но что это, он моется в крови: «das Wasser ist Blut...»[2]. Последние слова тонущего Воццека погружаются в скользящее звучание, подобное расходящимся кругам на воде. Слышны глухие крики жаб — и кажется, будто сама вода зовет. Следующий далее диалог прохожих, в роли которых в опере выступают Капитан и Доктор, приобретает благодаря такой замене особый смысл. Они сами подобны нереальным ускользающим теням, отступающим перед высшей реальностью. И, наконец, колоссальное напряжение, накапливавшееся в течение всего III акта, разрешается в d-moll оркестрового реквиема.

Подобно траурному маршу из вагнеровской «Гибели богов» — это история жизни героя, но данная в логически сжатом виде. Проходят все мотивы, так или иначе связанные с Воццеком, одни из них звучат явственно, другие подобны отдаленному отголоску. Здесь и мотивы самого Воццека, и темы его истязателей в зловеще-гротескном обличье, и полные непередаваемой боли мотивы Мари. Все это подводит к кульминации, где провозглашается главный, ключевой мотив всей оперы «Wir arme Leut!». Напряжение сгущается до предела в двенадцатизвучном аккорде, предваряющем начало репризы, подобной последнему прощанию с героем.

Оркестровый реквием концентрирует в себе как будто всю душу несчастного загнанного человека, которого обстоятельства привели к страшному преступлению и гибели.

Реквием вместе с тем (по выражению Берга) и воззвание к публике, а шире — ко всему человечеству, которое представляют собравшиеся в театре. В этом заключен глубокий позитивный смысл оперы социального сострадания[3], оперы, где все симпатии автора отданы слабым и бессильным. Суровый приговор автор выносит гонителям, власть имущим. Подобной остроты социального звучания не достигало ни одно оперное сочинение.

До сих пор еще неясно, как предполагал закончить драму Бюхнер. Ныне ее обычно кончают сценой гибели Войцека в пруду. Но едва ли исключено, что поэт предусматривал еще и дополнительные сцены. Решение, найденное Бергом в последней сцене эпилога, поражает гениальной простотой. Он воспользовался фразами, имеющимися в бюх-

[1] Убийца! Убийца *(нем.)*. Этого нет у Бюхнера.
[2] Вода — кровь *(нем.)*. Этих слов нет у Бюхнера.
[3] Выражение Г. Редлиха («Die Oper des sozialen Mitleids»), (20, с 102).

неровском тексте, почти ничего не придумав заново. Так, начальные слова «Ringel, Ringel, Rosenkranz»[1] поет сама Мари в одной из ранних редакций сцены рассказа бабушки (там героиня еще под именем Маргрет). Последующий диалог детей, делящихся новостью о гибели Мари, взят также из одной ранней редакции (эта сцена иногда включается в основной текст) (17, с. 38). Наконец, восклицания ребенка Мари: «Hopp! Hopp!» произносит после убийства Мари сам Войцек, пытающийся развеселить ребенка и одновременно отвлечь внимание идиота Карла, повторяющего: «Der ist ins Wasser gefallen»[2]. Отметим также, что тема детей, а шире — детства, сквозной нитью проходит через драму Бюхнера.

Но все-таки какой глубокий смысл она получает в эпилоге оперы! Ведь это, в сущности, катарсис, то очищение древнегреческой трагедии, которое вносит успокоение и просветление. Все страшные картины позади — на сцене те, кому в будущем предстоит занять место своих родителей. Им нет дела до совершившейся трагедии, она их интересует лишь как любопытное зрелище. Своя, детская жизнь, свои интересы их занимают без остатка — мир взрослых им чужд. Без тени сочувствия один из них кричит ребенку Мари: «Du! Dein Mutter ist todt»[3]. Но до малыша, не достигшего трех лет, страшный смысл этих слов не доходит[4]. Он невозмутимо скачет на своей лошадке. За него досказывает музыка, рисуя образ одинокого ребенка, брошенного в мир, — в плавно покачивающемся ритме звучат обороты тем Мари, где выделяются никнущие мелодии, образованные сцеплением мотивов жалобы. Да и сама музыка — одновременно и жалоба и просветление. Ребенку еще предстоит пройти тот же нескончаемый круговорот событий, где ничто не изменится в своей сущности. Но пока его душа tabula rasa — ни добро, ни зло не наложило еще на нее свою печать. В этом и есть оправдание неумирающего круговорота жизни, где вступающий в жизнь человек — безгрешен и открыт добру и лишь злой воле людей дано приобщить его к созданному ими миру, где торжествуют насилие и ложь. В этом глубоко запрятанный оптимистический смысл, смягчающий глубокий, беспросветный пессимизм бюхнеровской трагедии[5]. Едва брезжущий луч надежды на то, что, быть может, новому поколению людей уготована лучшая участь и они смогут стать добрее и милосерднее нас, придает финалу оперы Берга впечатляющую силу нравственного очищения, которого так не хватает литературному первоисточнику.

[1] «Колечко, колечко, венок из роз» *(нем.)*. (17, с. 35).

[2] Он упал в воду *(нем.)*.

[3] Ты! Твоя мать мертва *(нем.)*.

[4] Имея в виду эту сцену, Берг продлил время знакомства Воццека и Мари до трех лет (у Бюхнера на вопрос Войцека, сколько лет они были знакомы, Мари отвечает: «Am Pfingsten zwei Jahr» — «На троице будет два года»).

[5] О теме материнства и детства как жизнеутверждающем мотиве оперы сказано в статье: К о н е н В. Этюд о музыкальном экспрессионизме (28, с. 127).

3. ВОКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ

Даже в первом приближении к содержанию оперы, когда предметом стала ее сюжетная основа, трудно было обойтись без оценки воздействия драматургии музыкальной на развертывание сценических перипетий. Теперь настало время перейти к разбору особенностей музыкального воплощения.

Первое, с чем неизбежно сталкивается исследователь, имеющий дело с сочинением, тесно связанным со словом, — это, конечно, вокальная интонация. Значение этого явления для оперы Берга признано, например, автором самой развернутой монографии о творчестве композитора — Г. Редлихом (20, с. 112). Подчеркну, что речь будет идти именно о вокальной интонации, то есть о музыкальном эквиваленте интонации человеческой речи. Вопрос о тематическом содержании такой интонации пока будет оставлен в стороне.

При характеристике вокальной партии «Ожидания» Шенберга отмечалось единство ее интервальной структуры, огромная гибкость мелодической линии, отражающей малейшие нюансы текста, когда едва заметные колебания настроений героини тут же находили точное отражение в ее музыкальной речи. Берг полностью унаследовал это свойство сочинения своего учителя. Однако подобная стерильная чистота стиля при воплощении сюжета «Воццека» была невозможна. Ведь в этой опере, при всем значении ее заглавной роли, действуют и другие персонажи со своими характерами, особой индивидуальностью. А это означало, что здесь неизбежно должен был возникнуть интонационный конфликт.

Резкие противопоставления персонажей, обладающих свойственной только им речевой мелодией, определили разнообразие приемов «подачи» текста. Диапазон таких приемов огромен — от ненотированной речи («gewöhnliches Sprechen», по определению Берга) через многообразные виды музыкальной (то есть интонируемой) речи до полнокровного пения. Опера Берга представляет бездонный кладезь вокальной интонации, подобного которому не найти в музыке Западной Европы.

Одной из разновидностей вокального интонирования стала введенная Шёнбергом ритмическая декламация — «Sprechstimme». Хотя в предисловии к «Пьеро-мелодрамам» Шёнберг дал точное и исчерпывающее определение природы этого вида вокальной интонации, до сих пор существует немало недоразумений по этому поводу. Sprechstimme не представляет род разговора, применяемого, как известно, и в старой опере, — это есть художественное средство, возникшее, по выражению Берга, из полноценного источника музыки. Следует внимательно вчитаться в определение, данное Шёнбергом (оно процитировано Бергом в предисловии к «Воццеку»). Sprechstimme требует прежде всего точного соблюдения ритма, вплоть до малейших нюансов. Но этот род

вокальной интонации требует и другого: точного интонирования высотности тона.

Именно с этим и связаны недоразумения. Укоренилось неверное представление (к сожалению, часто подкрепляемое плохим исполнением), будто Sprechstimme означает интонирование, где вообще неразличима высотность тонов, передаваемая приблизительно, а на слух улавливается лишь движение «интонационной кривой». Между тем, определяя различие между интонированием вокального пения (Gesangton) и интонированием ритмической декламации (Sprechton), Шёнберг указывает: «...интонирование пения держит высоту тона неизменно твердо, речевое интонирование, хотя и фиксирует ее (в виде намека), но тотчас оставляет путем понижения или повышения, причем различия высотности отдельных тонов от соседних соответственно должны быть переданы».

Именно такая картина и возникает при качественном интонировании Sprechstimme. В нем отчетливо различим момент атаки каждого тона, но затем — в зависимости от направления мелодии — голос «соскальзывает» с него, плавно подходя к следующему. Итак, Sprechstimme представляет не ритмованную речь, а особую манеру интонирования вокальной мелодии — ее «произнесение», имитирующее речь, но не переходящее в нее.

Отметим также, что Sprechstimme — этот, по выражению Берга, «мелодически, ритмически и динамически фиксированный вид разговора» — допускает разнообразные формы передачи «от беззвучно прошептанного слова до подлинной bel parlare ее широко развернувшейся разговорной мелодии» (5, с. 317). Но для Берга Sprechstimme не стала единственно возможным средством вокального интонирования. Он верно оценил ее роль в большой опере лишь как дополнение, создающее контраст к поющемуся слову и оттеняющее его. Вот как это происходит в начале III акта, где Мари, охваченная смятением и предчувствием недоброго, пытается найти успокоение, читая библию[1]:



Медленно произносит она вслух слова книги, но вдруг, не в силах более сдержаться, взывает к милосердию бога, как будто следящего

[1] Текст в примере: «И не обрели ложь в устах его». Господи боже, господи боже, не смотри на меня так! *(нем.)*.

за ней осуждающим взглядом. Трудно было ярче передать контраст внешне монотонного, но проникнутого чувством глубокой заинтересованности чтения и полного страстной мольбы восклицания, чем так, как это сделано Бергом. Плавная, постепенно разворачивающаяся мелодия резко обрывается полным отчаяния возгласом, где нетрудно узнать интонации «вздоха», восходящие еще к жанру Lamento, но данные здесь на высшем уровне эмоционального напряжения. Резкая смена настроения подчеркнута и изменением типа интонирования — тихое «произнесение» тонов мелодии, имитирующее старательное чтение вслух, прекрасно оттеняет полнокровное звучание рельефной, словно высеченной резцом скульптора фразы.

Sprechstimme применяется Бергом не только для выделения поющегося слова, она допускает возможность плавного перехода от декламации мелодии к ее пению. Это нашло отражение в графических обозначениях: так, крестики на штилях означают речевое произнесение мелодии в манере Sprechstimme (gesprochen), черточки, пересекающие штили, предписывают исполнителю более приблизиться к пению (halb gesungen) и, наконец, ремарка «gesungen» означает обычное пение. Такого рода переходы, впервые примененные Бергом, представляют значительное усовершенствование открытия Шёнберга. Более того, в этом проявилось свойство художественной натуры композитора, который, усваивая новое, стремился связать его с традиционным не путем эклектического сосуществования, а органичного синтеза, допускающего тонкие взаимопереходы. Так он поступил и с традиционной тональностью, о чем будет еще идти речь далее.

Пример плавного перехода от декламации к пению, приведенный ниже, взят из фрагмента 2-й сцены I акта оперы, где возбужденному сознанию героя чудится катающаяся голова[1]:



[1] Текст в примере: Однажды кто-то возьми да и схвати ее, — думал — ежик. Прошло с тех пор три дня и три ночи, как он уже лежал бездыханным на стружках *(нем.)*.

Речевое произнесение начала мелодии, медленно поднимающейся из глубины, усиливает в нем характер зловещей угрозы. Плавный переход к горестным, «никнущим» интонациям повествования о печальной судьбе неосторожного, прикоснувшегося к страшной голове, подчеркивает смысловую связь событий рассказа, смену оттенков его эмоционального подтекста.

И все же Sprechstimme осталась лишь одной из разновидностей вокального интонирования. Господствующее положение в «Воццеке» Берга все-таки сохраняется за обычным пением, традиционной манерой вокальной передачи текста. В трактовке роли такого пения он наследник Вагнера.

Песня или какой-либо иной закругленный вокальный номер используются лишь в том случае, когда их введения требует сценическое действие. Так, песня в вагнеровских «Мейстерзингерах» (или в «Тангейзере») получает «право гражданства», поскольку герою ее, по сюжету, необходимо петь на сцене. Точно так же и в 3-й сцене «Воццека» звучит закругленная колыбельная, так как она была предусмотрена самим Бюхнером[1]:

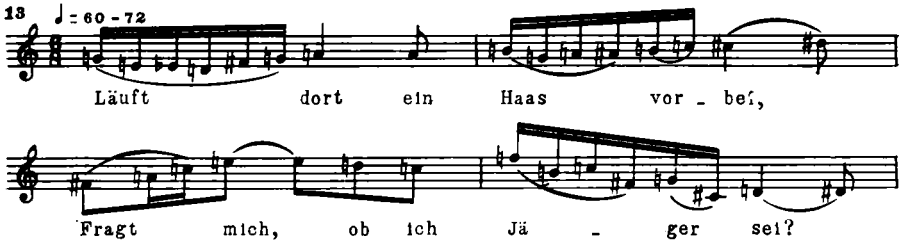


Какой поразительной пластичности достиг здесь композитор, сохранив и традиционную квадратность и следы тональности (за хроматизмами проступает обычный g-moll). Правда, повторность двутактов здесь завуалирована высотной и ритмической вариантностью мотивов. Так, сдвиг скачка *g, fis* первого мотива на полтона вниз (*ges, f*) во втором создает эффект звукового обновления мелодии, непрерывно отодвигающей нижнюю границу своего диапазона. Поэтому и возникает впечатление плавного, непрерывного течения, закругляемого лишь конечным кадансом.

Наряду с такого рода законченными песенными мелодиями Берг применяет и песенные номера иного склада[2]:

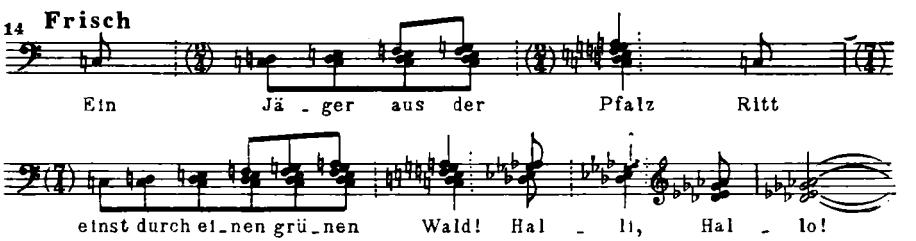
[1] Текст в примере: Эй-а, по-пей-а, мое милое дитя. И никто мне ничего не сделает! *(нем.)*.

[2] Текст в примере: Бежит там заяц мимо, спрашивает меня, охотник ли я? *(нем.)*.



В прихотливой колоратурной мелодии песни Андреса также ощущается четкая квадратность и проступает, пусть даже сильно завуалированная, тональная основа (на этот раз с окончанием фразы каденцией на доминанте). Кажущаяся столь изощренной вокальная линия, как будто немыслимая в устах простого солдата, на самом деле вызвана к жизни определенной задачей — создать музыкальную имитацию нестройного пения, когда известную песню во весь голос горланит человек, лишенный музыкального слуха. В этом и сказалась тонкая деформация народных жанров, о чем далее будет идти речь особо.

Сходную задачу решил композитор и в хоре оперы на текст народной песни «Ein Jäger aus der Pfalz»[1]:



Последовательное наслоение секунд, вплоть до созвучия, представляющего диатонический гексахорд C-dur, создает впечатление нестройного пения подвыпивших парней, горланящих песню кто во что горазд. Но эта «нестройность» — организованная. Не говоря уже о том, что наслоение каждого нового тона идет строго последовательно и в определенном ритме, оно развертывается в рамках диатонического звукоряда. Поэтому так тонко звучит оттеняющее строфы текста восклицание, подобное эху: «Halli, Hallo!» — на тонах диатоники «черных клавиш».

Не будем сейчас задерживаться на проблеме жанровых истоков тематизма оперы — она выходит далеко за пределы вокальной интонации и поэтому будет специально рассмотрена в другом разделе. Важно только подчеркнуть роль музыки, претворяющей песенные интонации, пусть порой в очень сложной, опосредствованной форме.

[1] Текст в примере: Охотник из Пфальца ехал однажды сквозь зеленый лес! Халли, халло! *(нем.)*.

Подлинной стихией оперы Берга стало не чисто песенное начало, а различные проявления музыкальной речи, того рода пения, где находит точное, адекватное воплощение речевая мелодия.

Идея воплощения средствами вокальной интонации выразительности человеческой речи так же стара, как сама опера. Именно она вдохновила первооткрывателей нового жанра, а гибкое и тонкое отражение в пластике мелодии характера персонажа, вплоть до его манеры высказывания, можно найти уже в операх первого великого классика этого жанра — Монтеверди. В прошлом столетии этот вопрос приобрел особую остроту, поскольку великие реформаторы уже не могли удовлетвориться канонами традиционной «номерной» оперы и с большей или меньшей степенью последовательности стремились отойти от закостенелости оперных форм, превращавших ее в собрание арий, ансамблей, хоров, танцев, нанизанных на живую нитку условного сюжета. Это движение, с которым связывается обычно идея «жизненной правды», конечно, ни в коей мере не могло поколебать природу оперной условности как таковой. Взамен старой, оно лишь создавало новую условность, взамен старых оперных форм — новые, способные лучше и точнее ответить требованиям времени.

Борьбу двух тенденций в оперном творчестве часто трактуют как столкновение приверженцев речитативной оперы и оперы «номерной». Такое понимание сильно упрощает действительное положение вещей. Дело в том, что в подлинно художественных оперных сочинениях XIX столетия такого резкого противопоставления никогда не было. Лучшие сочинения Верди или Бизе также глубоко претворили интонации речевой выразительности. С другой стороны, музыкальные драмы Вагнера или Мусоргского никак нельзя причислить к категории «речитативных» опер, поскольку традиционного интонационно-нейтрального речитатива — «соединительной ткани», связывающей закругленные оперные номера, — там нет в помине.

Поэтому не случайно Берг, следовавший в этом отношении вагнеровским принципам музыкальной речи, подчеркнул, что в его опере почти не найти речитатива (5, с. 317). Вероятно, он имел в виду речитатив secco традиционной оперы, с его бесконечными репетициями на одном тоне. Такой речитатив отжил свой век и не удовлетворял даже тех, кто почитал себя верным традициям. Причислить к категории речитатива музыкальную декламацию Вагнера было бы грубым упрощением, поскольку она не была тематически нейтральна. Вагнеровский лейтмотив, как основное конструктивное звено его музыкальной драматургии, определял и построение вокальной мелодии, где задача отражения «интонационной кривой» речи не стала доминирующей, как, например, это происходит в «Каменном госте» Даргомыжского. От непосредственного следования за текстом литературного первоисточника отошел и Мусоргский в зрелых операх, где найден органичный синтез песенного и декламационного начала.

Отправным пунктом для Берга была, конечно, вагнеровская тра-

диция, развитая и трансформированная Рихардом Штраусом и Шенбергом. От них — внимание к тончайшим изгибам речевой выразительности, стремление найти ей не просто точный музыкальный эквивалент, но и передать речевую интонацию как бы сквозь увеличительное стекло. Однако музыкальную речь Берга нельзя причислить к категории речитатива по двум причинам. Во-первых, как и у Вагнера, она наряду с оркестром — носитель ведущего тематического содержания, в ней также звучат важнейшие темы или мотивы оперы. Во-вторых, — и это самое главное — она является полноценной вокальной мелодией, по выражению Берга, тем чисто кантабильным, что также может быть покорено искусством красивого пения. Эта мелодия не песенная, не ариозная, не чисто декламационная — она представляет синтез этих компонентов, в итоге дающий вокальную мелодию нового типа, тесно связанную со словом, хотя и обладающую самостоятельным музыкальным значением. В ней нет закругленности в старом понимании; из этого не следует, что в ней не возникают оформленные и законченные музыкальные мысли, рождающиеся по законам музыки и повинующиеся им.

Музыкальная речь Берга пользуется многообразными средствами для достижения определенных целей. Средства эти, в сущности, те же, какие находились и находятся в распоряжении любого композитора, решившегося писать для голоса. Это приемы построения графического рисунка вокальной линии, ее тембро-колористической окраски и временно́й, ритмической структуры.

Смена направления линии, где сочетание подъемов и спусков создает некий профиль, — это лишь одна сторона графического рисунка. Другая связана с качеством первичных клеточек, спаянных в длинную цепь, то есть с качеством интервальной структуры. И здесь важную роль играет соотношение интервалов широких и узких, сочетание плавного и скачкообразного движения.

Если обратиться к звуковысотному (графическому) рисунку вокальных линий Берга, то прежде всего речь должна идти о его поразительной свободе. Широко используются крайние тона вокального диапазона, легко достигаемые и столь же непринужденно покидаемые. Причем не всегда это связано с достижением крайней степени эмоционального напряжения. Столь же свободно пользуется Берг и скачками, порой напоминающими гигантские шаги великана. В его музыке преодолен принцип обязательного сопряжения скачка и поступенного заполнения, и диапазон может быть плавно заполнен серией скачков. Но из этого не следует, что как переходы к крайним тонам регистра, так и характер интервальной структуры не влияют на выразительность мелодии. Напротив, здесь возникает тесная связь, но менее прямолинейная.

Другая группа средств — это тембровая окраска мелодии, которая проявляется не только в том, какому голосу она принадлежит: мужскому или женскому, высокому или низкому. Своеобразие вокальной мелодии сказалось в тонком распределении тембровых красок внутри

отдельной фразы. Точно взвешиваются не только динамические оттенки, но и порой окраска отдельных тонов: какой из них следует произнести фальцетом, какой приемом Kopfstimme[1], где надо дать мощный полнозвучный верх (или низ), а где взять высокий (или низкий) звук на тончайшем pianissimo. Наконец, учитывается и фиксируется в ремарках даже то, что до сих пор было в «области свободной фантазии» исполнителей. Указано, какие фразы надо произнести мягко, какие строго и твердо, где надо придать оттенок иронии, а где — искреннего воодушевления. А ведь это означает управление прежде всего тембровым качеством вокальной линии, контроль над ним.

Наконец, трудно переоценить роль ритмической структуры вокальной партии, ее бóльшую или мéньшую расчлененность, степень насыщенности акцентами, соотношением и количеством долгих и коротких тонов. И этим кругом средств Берг владеет в совершенстве, поскольку столь изощренной и гибкой ритмической структуры вокальной линии у его предшественников не найти.

Работу настоящего мастера от рядового композитора отличает степень учета и использования всех средств в их совместном действии. Это и позволяет мастеру добиться полноценной реализации целей, возникающих в процессе решения художественной «сверхзадачи». Если определить эти цели применительно к вокальной интонации, то это будет: а) отражение индивидуального человеческого характера; б) передача смысла его высказывания, будь то вопрос, разъяснение, приказ, простое сообщение, согласие или возражение; в) выявление эмоционального характера высказывания, спокойного или возбужденного, прямо отражающего настроение персонажа или передающего скрытый подтекст; г) и, наконец, зрительно-изобразительные ассоциации.

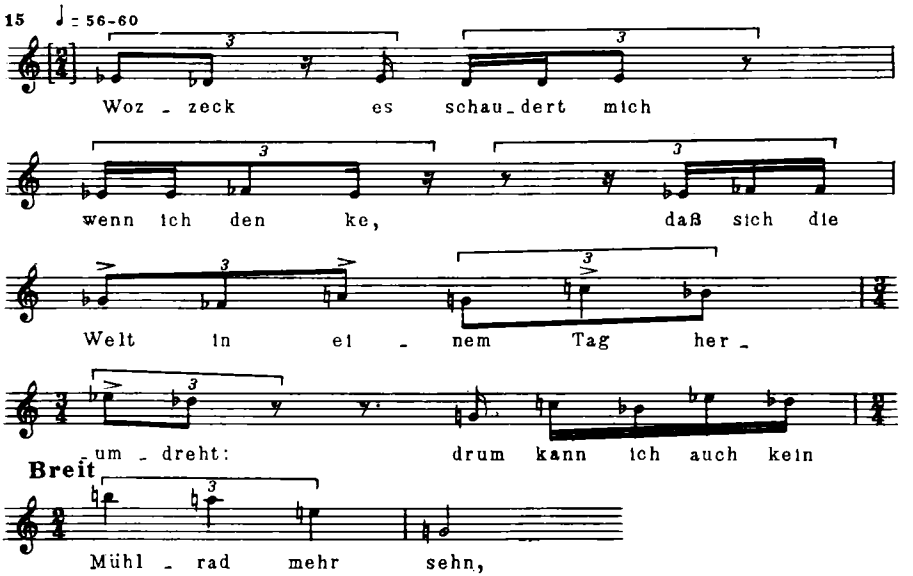
Настоящий мастер всегда ищет музыкальный эквивалент всем этим компонентам, он не станет уповать на текст или на мастерство актера. Ведь в любом случае достаточно предложить певцу нечто подобное ритмически и интонационно нейтральным формулам старого речитатива, и он даже на такой скудной основе сможет создать что-то похожее на образ, придать произносимому некую выразительность. Но насколько возрастают возможности для исполнительского творчества, когда композитор находит точный эквивалент такому образу в гибкой вокальной интонации! И здесь чем более он регламентирует исполнителя, тем больше перспектив для творчества он открывает перед ним на самом деле. Ибо, по крайней мере в области исполнительства,

[1] Берг применяет специальные знаки, определяющие характер вокального интонирования. Одни из них ставятся у головки ноты, другие — на ее штиле. У головки ставятся: знак сильного акцента (>), знак слабого акцента типа portamento (—) и, наконец, знак звукоизвлечения фальцетом — Kopfstimme (o). Крестик на штиле обозначает манеру интонирования Sprechstimme, а черточка поперек штиля соответствует ремарке halb gesungen (наполовину пение). Волнистая линия, связывающая две ноты, обозначает вокальное глиссандо. В нотном тексте приводятся также многочисленные ремарки, указывающие на особенности интонирования (к примеру, ремарка «Wie ein Esel» — как осёл).

свобода есть познание необходимости соблюдения жестких предписаний, и здесь композитор должен уподобиться строгому хозяину, способному загнать слугу до седьмого пота. Это настоящему мастеру-исполнителю доставит только радость, какую испытывает альпинист, покоривший недосягаемую вершину.

Среди целей, которые может ставить перед собой композитор, говорилось, в частности, об отражении зрительно-пространственных ассоциаций. Начнем с этого вопроса, так как именно он может вызвать недоумение. Зрительный образ и вокальная интонация — что может быть здесь общего? Оказывается, для мастера все возможно, в чем легко убедиться даже на примерах творений Баха и старых мастеров.

Эффект вращения, причем все ускоряющегося в монологе не в меру болтливого Капитана (1-я сцена), где ему представляется мир, обращающийся в течение одного дня наподобие мельничного колеса, передан в восходящей «уступами» мелодии, образованной сцеплением кварт. Причем резкое торможение первоначально все учащавшегося ритма крупным планом выделяет конечный оборот (см. два последних такта примера), где передан ужас персонажа перед такой страшной перспективой, которую он себе вообразил, и вместе с тем тонкая авторская ирония[1]:



Круги, линии, фигуры в объяснениях Воццека, который безуспешно пытается рассказать Доктору о явившемся ему видении, воплощены

[1] Текст в примере: Воццек, меня пробирает дрожь, как подумаю, что земля наша за сутки делает один оборот, поэтому я не могу видеть мельничного колеса *(нем.)*.

в круге музыкальном, охватывающем целотонную гамму в прямом и обратном движении. Это придает словам героя и оттенок необычного, таинственного, в унисон с феноменами, о которых он повествует[1]:



Отражение зрительных образов, конечно, не может быть самоцелью, оно всегда связано с воплощением определенного настроения. Именно это можно сказать и о реплике героя, когда он наконец нашел окровавленное орудие убийства и швырнул его в пруд[2]:



Нисходящие шаги его фразы как будто воплощают в звуках погружение тяжелого предмета в глубину. Но они имеют и определенный эмоциональный подтекст. Исчезла страшная улика, и Воццек на мгновение ощущает некоторое облегчение, что отражается в плавном спуске мелодии, снимающем предшествующее напряжение.

Подлинной стихией вокальной интонации все же остается воплощение эмоционального тона высказывания, отражающего как то, что стремится вложить в него сам персонаж, так и его внутреннее состояние. К этому можно добавить еще один компонент — авторское отношение к персонажу, принимающее порой формы острого сарказма, порой — тонкой иронии. Диапазон эмоций, находящих в вокальной интонации оперы Берга пластическое выражение, трудно охватить даже простым перечислением. Это подлинная «человеческая комедия» переживаний, какие в состоянии испытать человек. Здесь и радостная приподнятость, порыв захватывающего увлечения, и тягостная подавленность, безграничная самоуверенность и агрессивность, мягкая печаль, страстное волнение и умиротворяющее успокоение, всепоглощающий страх и отчаянная решимость. Возмущение, припадки гнева сменяются горькой жалобой, страстной мольбой.

Из сказанного ясно, что опера Берга — это сочинение ярких эмоциональных контрастов. А это означает — и контрастов интонационных, поскольку все настроения послушно отражает гибкая вокальная мело-

[1] Текст в примере: Круги, линии, фигуры, кто бы их мог разгадать! *(нем.)*.
[2] Текст в примере: Так! туда его! Камнем ушел в темную воду *(нем.)*,

дня. Эффективность таких контрастов возрастает благодаря тому, что они, как правило, рождаются в непосредственном столкновении персонажей, в энергичных, проникнутых взрывчатым зарядом диалогах. Это главное и принципиальное свойство драматургии «Воццека», поднявшего диалог до недосягаемого в западной опере уровня. «Воццек» — это прежде всего опера диалогов, где возникают сложные противоречивые отношения между их участниками, далеко не похожие на то, к чему привык посетитель оперы в традиционных дуэтах[1].

В этом сказалась величайшая примета времени, для которого проблемы человеческого общения стали первостепенными. Дух спора, ожесточенного столкновения мнений не может быть чужд современному музыкальному театру. И здесь опыт Берга, и прежде всего его мастерство интонационного воплощения диалога, могут оказать неоценимую помощь. Конечно, и до Берга проблема диалога играла в опере важную роль — достаточно сослаться на имена Бизе, Вагнера, Мусоргского. Но ни одна прежняя опера не была насыщена диалогом (причем диалогом нового типа) до такой степени концентрации. Не ставя задачу освещения всех подробностей каждого из этих бесед-поединков, попытаемся показать их интонационное решение.

Острый интонационный конфликт обозначился уже в первом диалоге[2]:



[1] Острыми диалогами-поединками насыщена также опера С. Прокофьева «Игрок».

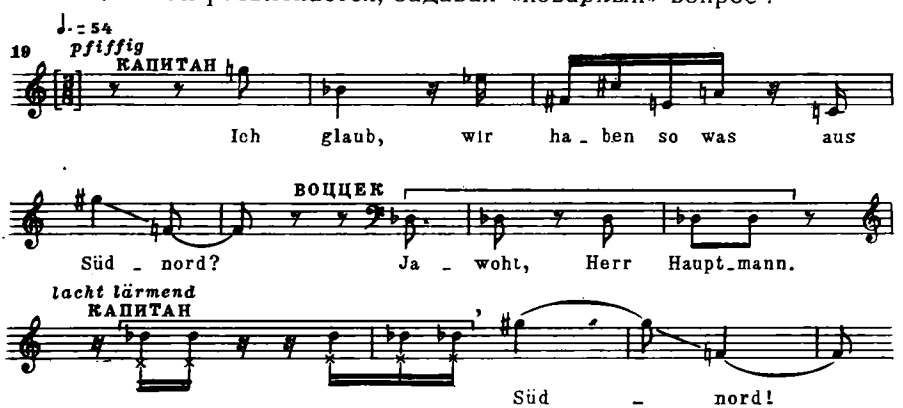
[2] Текст в примерах: а) Ты только подумай, Воццек: ведь тебе еще жить да жить, целых тридцать лет! Три десятка лет, значит триста шестьдесят месяцев. А сколько дней, часов, минут! К чему тебе такая уйма времени? Распредели его как следует, Воццек! б) Так точно, господин капитан! *(нем.)*.



Трудно найти что-либо более контрастное — беспокойной, сложной по ритмическому рисунку и мелодическому профилю партии Капитана противостоит речитация на одном тоне. Это создает резкое противопоставление крайней развязности, ведь Капитан не считает нужным себя сдерживать — он у себя дома, наедине с денщиком, которого стесняться нечего, — и предельной скованности, когда человек совершенно замыкается в себя. При этом мелодия Капитана отличается наступательностью, даже агрессивностью. С каким упорством она движется к вершине (тон *а* в такте 10 примера), словно каждый оборот подобен небольшому разбегу перед прыжком вверх. Так бывает, когда в беседе пристают, что называется с ножом к горлу, к человеку, который желает остаться при своем мнении.

Можно отметить и другое свойство интонационного облика Капитана — подчеркнутую хроматичность его мотивов. В них преобладают скольжения по полутонам, а среди скачков — ходы на тритон, «разбавляющие» более легко интонируемые интервалы (например, в возгласе «Dreissig Jahre»)[1]. Особую выразительность приобретают «верхушки» мотивов, выделяемые резкой атакой, с последующим понижением тона. Так в разговоре собеседник возбужденно пытается растолковать беспокоящую его мысль равнодушному партнеру. Но в этом есть и оттенок иронии, сказывающейся в тонких интонационных «преувеличениях» и уж в слишком выраженной суетливости.

Вот Капитан развлекается, задавая «коварный» вопрос[2]:

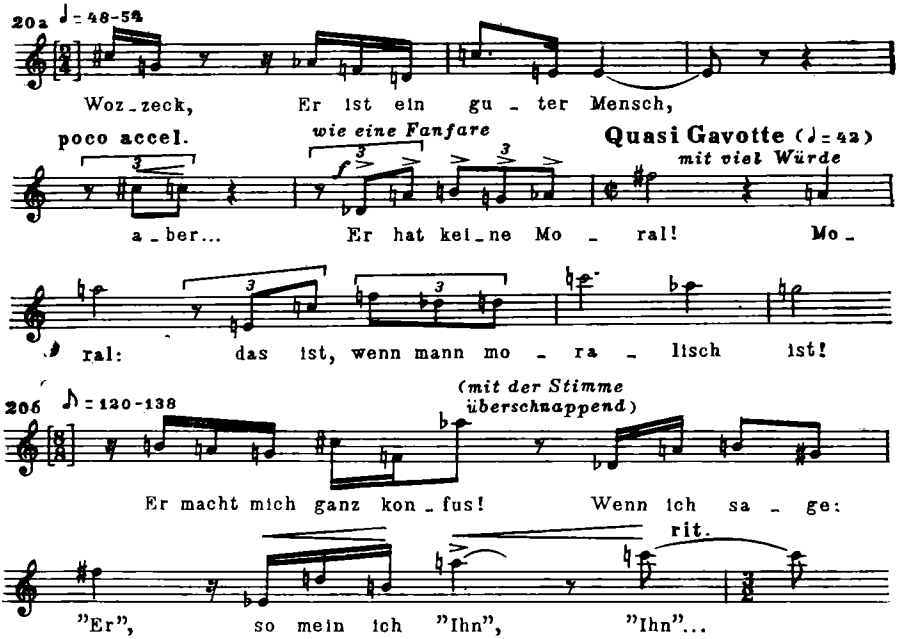


[1] Эти свойства интервалики связаны со структурой основной темы Капитана, о чем еще будет идти речь в разделе, посвященном тематизму оперы.

[2] Текст в примере: Мне кажется, что такой ветер с Юго-севера? — Так точно, господин капитан. — Северо-южный! *(нем.)*.

В сущности, и здесь та же резкая атака высокого начального тона с последующим понижением интонации. Но вместо полутоновых скольжений здесь гигантские шаги сначала по большим секстам, а затем на ключевом слове «Südnord» — на малую дециму. Это связано со значительно более высоким тонусом эмоционального возбуждения. И еще одна тонкость. Односложно отвечает Воццек, но развеселившийся Капитан как будто передразнивает незадачливого денщика — хохот его также представляет речитацию на одном тоне *des*, в ритме, воспроизводящем в уменьшении ритм ответа подчиненного (в примере отмечено скобками).

Одно из свойств характера Капитана — быстрая и легкая изменчивость настроений. Вот две его фразы, родственные тематически, но различные по эмоциональному «заряду»[1]:



В первой из них (20 а) Капитан спокоен, он с искренним расположением журит подчиненного. И мелодия приобретает некоторую округлость. В ней также выделены верха, но теперь им предшествует плавный подход, готовящий широкий скачок к тонам, «крупным планом» подающим слог «ral» в ключевых словах этой фразы. В этом

[1] Текст в примерах: а) Хороший ты человек, Воццек, но... нет в тебе никакой морали. Мораль — это когда ведешь себя морально! б) Ты меня совсем сконфузил! Когда я говорю «Он», я имею в виду «тебя», «тебя»... *(нем.)*.

ощущается какое-то почти суеверное почтение к слову, которое Берг к тому же еще и утрирует (об этом говорит размер скачка к вершине, широта разбега к ней и ее подчеркнутое ритмическое выделение). Так, «гиперболизируя» реальную интонацию речи, композитор придает ей оттенок тонкой иронии, обращенной к ее носителю.

Совершенно иначе воспринимаются сходные обороты во втором отрывке (20 б). Теперь в них ощущается визгливая нота раздраженного возмущения, что сказывается в резком ритмическом сжатии «подхода» к «верхушке», выделенной еще к тому же тембром фальцета. Еще бы, Капитан возмущен поведением денщика, осмелившегося ему возражать.

Итак, в первой сцене можно было бы вычертить некую «интонационную кривую», отражающую причудливую, полную неожиданностей смену настроений Капитана. Но где же другая сторона интонационного конфликта? Первое робкое вступление Воццека было резко пресечено возмущенной реакцией Капитана. Иная судьба у его второго монолога[1]:

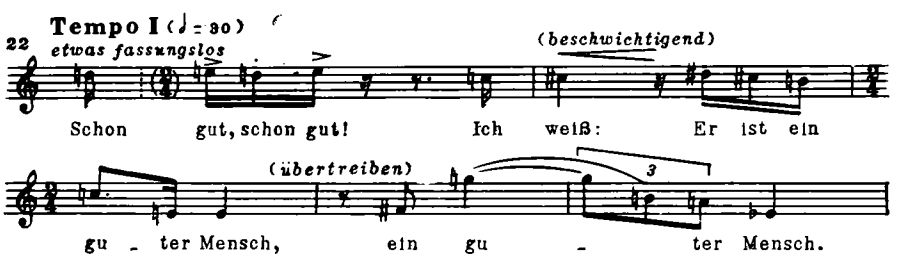


[1] Текст в примерах: а) Мы люди бедные! Сами понимаете, господин капитан: деньги, деньги! А у кого денег нет — пусть попробует, произведет на свет себе подобного по всем правилам морали! б) Я думаю, попади мы на небо, нас поставят там подсоблять производить гром! *(нем.)*.

Как резко контрастирует сдержанное высказывание героя с суетливыми разглагольствованиями его начальника. О роли необыкновенно рельефного мотива на словах «Wir arme Leut!» речь пойдет особо. Пока отметим характерное последовательное раздвижение диапазона, где упорно завоевывается каждый новый тон как его верхней, так и его нижней границы. Это как будто отражает все крепнущую убежденность героя в своей правоте. Ощущается и оттенок нескрываемой горечи, что сказывается в роли «никнущих» интонаций, где скачок предваряет интонацию «вздоха» (отмечено скобками). Особенно примечателен оборот на словах «Wer kein Geld hat!». Ведь это, как мы увидим, ключевая интонация темы жалобы Мари. Присмотревшись внимательней, можно уловить в оборотах монолога и какое-то отражение тематизма Капитана (сходство особенно заметно в тактах 4—5 примера 21а на словах «auf die moralische»). Здесь проявилось другое свойство интонационной сферы, обволакивающей заглавного героя, — ее способность впитывать интонации соприкасающихся с ней персонажей, придавая им новое освещение.

Но об этом далее, а пока проследим до конца судьбу интонационного поединка первой сцены. Нарастающая убежденность речи, наконец, доходит до одержимости отчаяния. Какая внутренняя сила ощущается в конечной фразе монолога (пример 21 б), где упорное вращение в диапазоне малой терции (*fis*, *gis*, *a*) накопляет огромную энергию, которая разряжается в резком подъеме к повторяемой дважды интонации *f*, *ges*, в которую герой словно вкладывает всю полноту чувств!

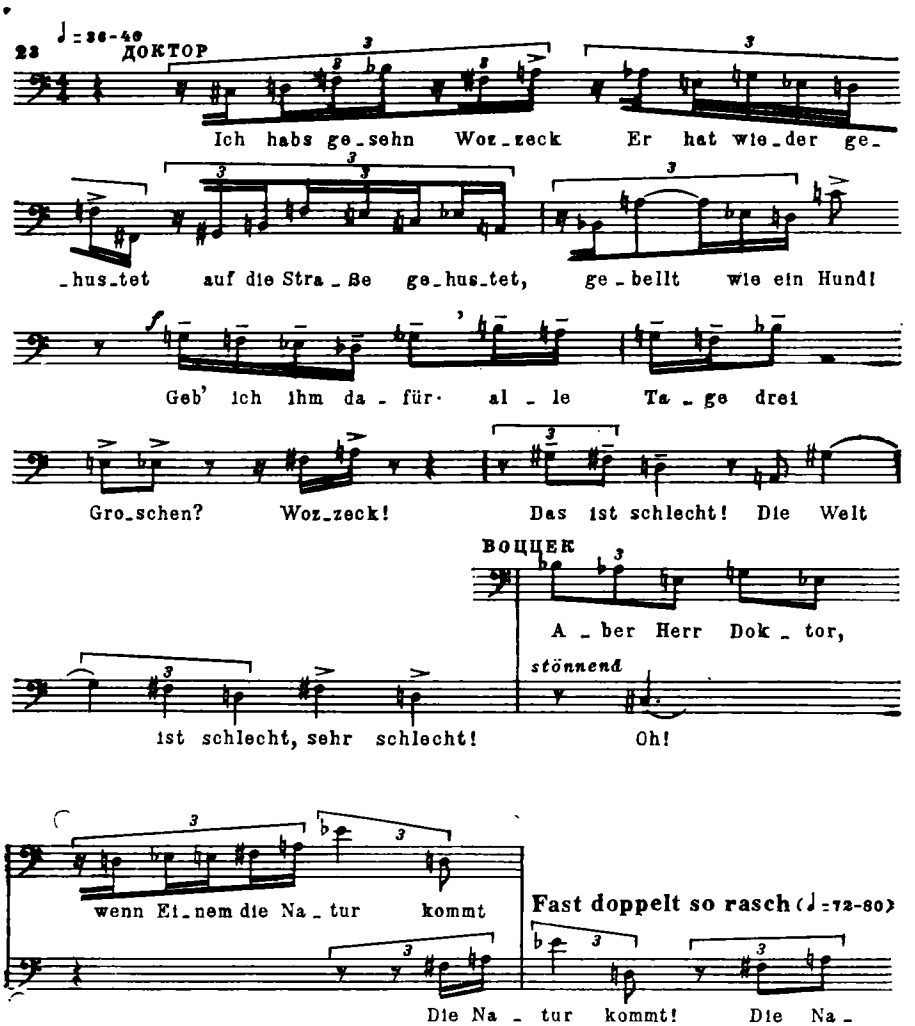
После такого «удара» Капитан повержен и даже как будто немного оправдывается[1]:



Его любимая фраза «Ein guter Mensch» (особенно при повторении) звучит преувеличенно жалобно, даже немного плаксиво, что подчеркнуто расширением скачка к вершине мотива.

[1] Текст в примере: Хорошо, хорошо! Я ведь знаю: ты хороший человек, хороший человек *(нем.)*.

Совершенно иные формы интонационный конфликт принимает в сцене Воццека с Доктором. С первым появлением подопытного объекта достойный деятель науки обрушивает на него град упреков[1]:



[1] Текст в примере: Доктор: Я видел, Воццек, ты опять кашлял, на улице кашлял, лаял как пес! А ведь каждый день получаешь от меня по три гроша? Воццек! Это плохо! Мир плох, очень плох! Воццек: Но как же быть, господин доктор, если природа требует? Доктор: Природа требует! Природа требует! Суеверие, отвратительное суеверие! Разве я не доказал, что диафрагма покоряется воле? *(нем.)*.



Как разительно отличается интонационный облик речи служителя Эскулапа от развязной болтовни Капитана. В ней как будто та же подчеркнутая хроматичность, те же «гигантские шаги», стремительно достигающие крайних точек диапазона. Но все меняет ритм, а также принципиально иной профиль звуковысотного рисунка. Преувеличенную, утрированную патетику сменяет деловитая суета. Доктор тоже непоседлив, он тоже легко возбудим и способен молниеносно менять свое настроение. Но у него это происходит в таком невероятно стремительном темпе, что он даже не дает возможности собеседнику вставить слово.

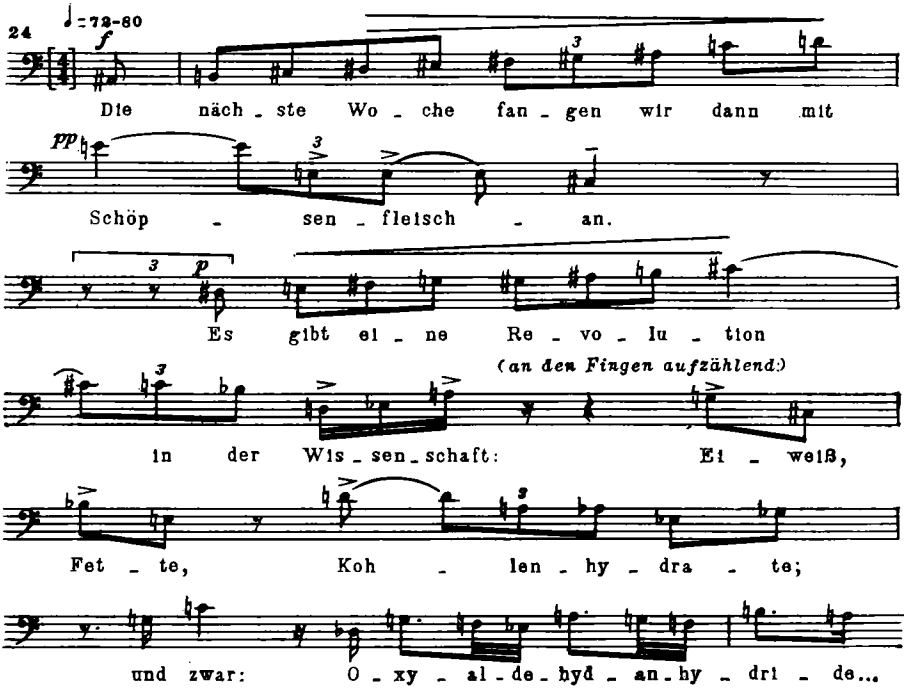
Робко и беспомощно попытался возразить ему Воццек, и тут же Доктор подхватил ключевую интонацию его фразы («Die Natur kommt»), дважды повторив, чтобы выявить ее полную нелепость, в чем он непоколебимо убежден. И это закрепляется в энергичном скандировании фразы-резюме, что отражает нудную долбежку педанта, поучающего людей, которые ему кажутся полнейшими невеждами. Но у Доктора за этим скрывается внутренняя одержимость той его «fixe Idee», которая пока еще от нас скрыта. Отсюда такая ритмическая импульсивность его скороговорки, насыщенность мелодического рельефа острыми углами (в отличие от большей округлости интонаций Капитана). Доктор оперы Берга является достойным наследником дона Базилио, да и, пожалуй, всей великолепной традиции итальянской оперы-буфф.

Удивительно метко схвачены и свойственные подобным персонажам стереотипы речи, например, резкое «кинжальное» обращение «Wozzeck» на звуках *fis* и a^1. Из других деталей, имеющих, впрочем, немаловажное значение, отметим частую повторяемость тритонов и ходов по тонам уменьшенного трезвучия. Но это уже связано с особенностями построения пассакалии, где все тематические и гармонические обороты, в чем можно будет далее убедиться, восходят к 12-тоновой теме (ее

[1] Пожалуй, будь фамилия героя расшифрована сразу — этой находки не было бы. Двойное «зет» придает слову особенную ударную броскость.

концовка как раз и представляет оборот, построенный на тонах обращения уменьшенного трезвучия)[1].

Доктор непоколебимо убежден в своей правоте, и это находит точное отражение в построении его интонаций[2]:



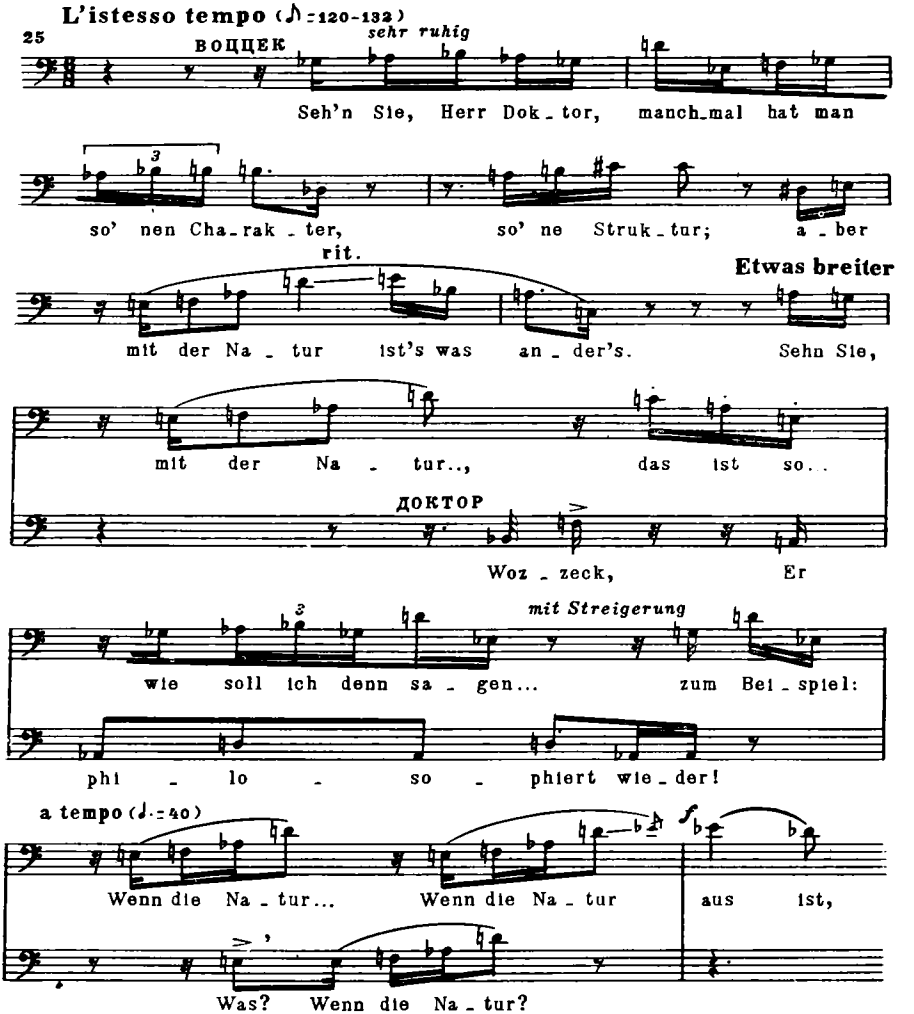
Какая прямолинейная устремленность ощущается в последовательных гаммобразных подъемах к вершинам фраз, также выделяющим ключевое слово. И здесь возникает линия уступами, но как не похожа она на интонационную «кривую» партии Капитана. Острая отточенность рисунка, точность ритма сменяет широкие закругленные контуры и ритмическую несобранность речи чувствительного солдафона.

Столь резко выраженная агрессивность высказываний, напоминающая уколы тонкой иглой, вызывает у другого участника диалога совсем иную реакцию. Правда, здесь следует учесть различие природы «непонимания» в каждом диалоге. В первом из них герой задет за живое до глубины души, здесь же слова Доктора скользят мимо его сознания. Напротив, Доктор реагирует на малейшее замечание, на

[1] Об особенностях строения I акта в форме сюиты из пяти характерных пьес и о структуре отдельных сцен будет речь дальше.

[2] Текст в примере: Следующую неделю мы начнем с баранины. В науке происходит революция: белки, жиры, углеводы, а именно оксальдегидангидриды... *(нем.)*.

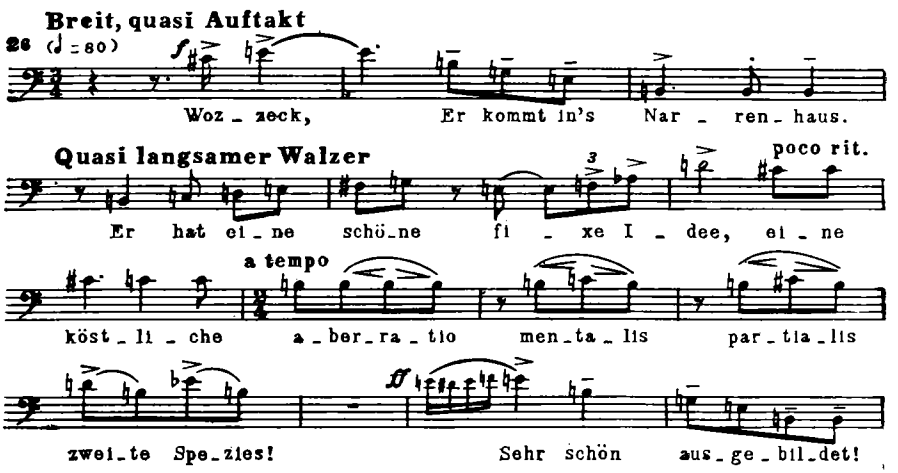
каждое движение объекта его наблюдений, тут же находя исчерпывающее, законченное объяснение, увы, столь же далекое от истины, как до звезды небесной. Удивительно точно и метко нашла отражение в интонации сбивчивость речей героя, вяло пытающегося подыскать объяснение в смутных для него отвлеченных понятиях[1]:



[1] Текст в примере: Воццек. Видите ли, господин доктор, у людей бывает такой характер, такая структура: но природа — тут все по-другому. Видите ли, с природой обстоит так... ну, как бы это выразить... к примеру: Доктор. Воццек, ты опять философствуешь! Воццек. Если природе... Доктор. Что «Если природе»? Воццек. Если природе пришел конец *(нем.)*.

Неуверенность речи подчеркнута постоянными возвратами одних и тех же оборотов, среди которых особенно заметна интонация уменьшенного секстаккорда на слове «mit der Natur». Словно мысль героя вращается вхолостую, не в силах сдвинуться с места. И снова отметим важную особенность: этот оборот воспроизводит одну из ключевых интонаций самого Доктора (она, как уже отмечалось, заложена в теме пассакалии). И здесь (даже еще ярче, чем ранее) сказалось свойство Воццека впитывать все с ним соприкасающееся, придавая ему новый смысл. Ведь как остро, энергично звучал этот оборот в устах Доктора и как он поблек, увял в объяснениях Воццека. О том, что это отнюдь не случайно, свидетельствует высказывание самого Берга: «...речь идет все-таки об одной и той же теме, о той же fixe Idee врача, которая находит свое отражение ведь также и там, где берет слово Воццек, истязаемый им и этой навязчивой идеей» (5, с. 319). Поэтому не случайно и то, что в партии Воццека можно найти и другие мотивы, восходящие к теме пассакалии (например, ее исходный оборот, построенный на увеличенном трезвучии — *es*, *h*, *g*).

Нарастающее возбуждение Доктора, натолкнувшегося на уникальный случай аберрации, также отражается в его интонациях[1]:



Убежденность, сочетаемая с нескрываемым восхищением, ощущается в прямолинейном спуске начальной фразы, завершаемой «утверждающей» концовкой на тоне *h*. И даже дань привычке педанта все определять и классифицировать, сказавшаяся в колебаниях вокруг

[1] Текст в примере: Воццек, ты попадешь в дом умалишенных. У тебя великолепная fixe Idee, у тебя ценная аберрация mentalis partialis вид второй! Очень четко все выражено! *(нем.)*.

тона *h* (такты 8—11), словно имитирующих подсчет на пальцах, не заслоняет этой безграничной радости, вновь утверждаемой в конечной фразе-резюме.

Но как далеко ей до восклицаний апофеоза сцены[1]:



Куда исчезла суетливость, деловитая собранность персонажа. Теперь он полон безграничного упоения предвкушаемой славы, которая даст ему место в Пантеоне великих жрецов науки. Излишне пояснять, какое отражение это нашло в звуковысотном и ритмическом профиле мелодии,— достаточно взглянуть на приведенный фрагмент.

При определении интонационного облика двух гротесковых персонажей оперы были отмечены существенные различия при кажущемся сходстве. Гораздо яснее и нагляднее заметны эти различия в той сцене, где приятели сталкиваются вплотную. Показательны уже их начальные фразы[2]:



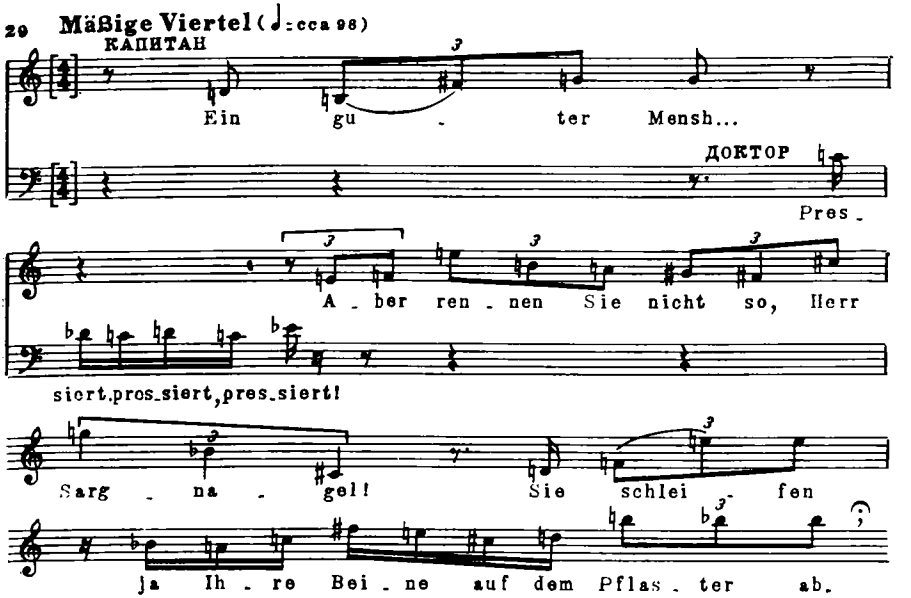
[1] Текст в примере: О! Моя теория! О моя слава! Я стану бессмертен! *(нем.)*.

[2] Текст в примере: Капитан. Куда так спешите, уважаемый господин Зарг-нагель? Доктор. Куда так медленно, уважаемый господин Экзерцицэнгель? *(нем.)*.



Обращение Капитана строится на его теме, где особенно выделено утрированно-патетичное восклицание на слове «Herr Sargnagel». Ответный вопрос имитирует звуковысотный рисунок фразы Капитана, словно Доктор передразнивает его. Но вслушаемся, как меняются в его устах знакомые обороты, приобретающие ритмическую остроту и подчеркнутую угловатость.

Этот контраст далее возрастает[1]:



Отрывистой скороговорке Доктора, торопящегося скорее отделаться от назойливого собеседника, противостоят возбужденные, прерывистые реплики Капитана, приобретающие еще бóльшую утрированность. Сравним восклицание «Herr Sargnagel!» с аналогичным в ранее приведенной фразе — теперь она достигает объема уменьшенной дуодецимы.

[1] Текст в примере: Капитан. Хороший человек... Доктор. Спешу, спешу! Капитан. Да не неситесь же так, господин Заргнагель! Ведь вы можете совершенно обить свои ноги о мостовую *(нем.)*.

Но в беспокойном мозгу Доктора вспыхнула новая идея, восхищение открывающейся перед ним великолепной перспективой прославить свое имя сменило прежнюю торопливость. Это сразу отразилось на структуре вокальной интонации — в ней даже появились обороты, близкие восклицаниям Капитана[1]:



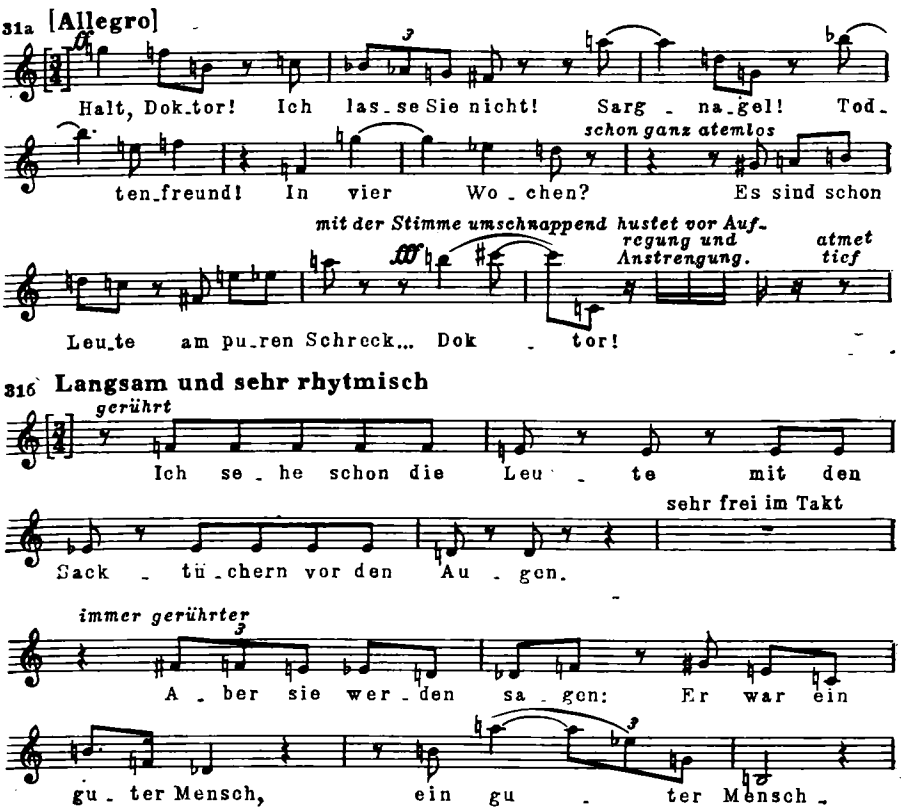
Конечно, в устах Доктора характерные «гигантские шаги» от верхнего звука диапазона звучат далеко не так патетично и округло, срываясь порой даже в ослиный крик (см., например, характерную ремарку «wie ein Esel»[2] на последнем слоге слова «apoplexia»). Нарастающий восторг подчеркнут в угловатых колебаниях вокальной

[1] Текст в примерах: а) Да, господин капитан, у вас есть шанс получить apoplexia cerebri (кровоизлияние в мозг). б) Впрочем, могу вас заверить, что вы представите собой один из интереснейших случаев, и если богу будет угодно и речь отнимется у вас лишь частично, то мы проведем бессмертные эксперименты *(нем.)*.

[2] Как осел *(нем.)*.

линии, где крайние тона захватываются широкими бросками, вплоть до завершающей фразы резюме (см. 4 последних такта примера 30б) с ее стремительными прямолинейными проходами диапазона.

В фразах потрясенного Капитана тоже происходит непрерывное раздвижение диапазона[1]:



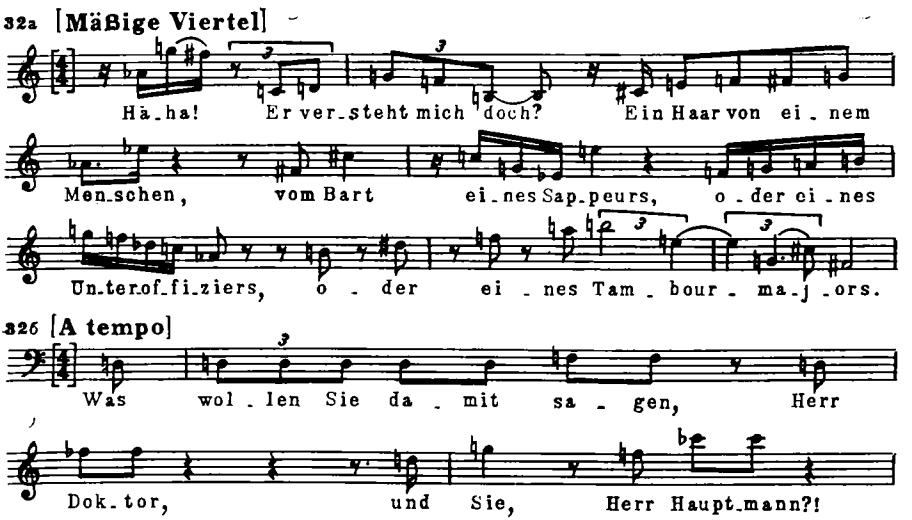
Но не восторг и уверенность ощущаются в ответной реакции собеседника. Капитан потерял дыхание, он в состоянии произносить лишь отрывочные восклицания, и его нарастающий ужас разряжается в отчаянном срывающем голос крике, переходящем в судорожный кашель, после чего ему нужно некоторое время, чтобы отдышаться и прийти

[1] Текст и ремарки в примерах: а) Стойте, доктор! Я вас не отпущу! Заргнагель! Друг мертвецов! Через четыре недели? *(совершенно задыхаясь)* Ведь бывали же случаи *(прерывающимся голосом)*, когда люди только от одного испуга... *(кашляет от возбуждения и усилия, глубоко дышит.)* б) *(растроганно)* Я уже вижу людей, утирающих слезы платками *(все более растроганно)*, но они скажут: это был хороший человек, хороший человек *(нем.)*.

в себя. Теперь им овладевает меланхолия, и он полон невыразимой жалости к самому себе (31б). Как печально звучит его любимое «ein guter Mensch», хотя и здесь те же широкие шаги, связывающие крайние точки диапазона.

В этом проявилась принципиальная разница трактовки широких скачков и крайних тонов диапазона мелодии, отличающая вокальный стиль Берга от его предшественников. Даже у Рихарда Штрауса введение широких скачков в вокальную партию и включение крайних тонов диапазона было связано с наивысшей степенью эмоционального возбуждения персонажа, как это, например, можно наблюдать в партии суеверного Ирода. Берг вовсе не исключает возможность именно такой трактовки скачкообразной вокальной линии, и у него введение крайних тонов диапазона часто отражает нарастающее внутреннее волнение героя. Однако он использует подобные приемы (чаще всего путем их особенной ритмической подачи) и в совершенно иной роли.

Вот и в этой сцене, встретив Воццека, Капитан обращается к нему с речью, где можно услышать все те же широкие шаги [1]:

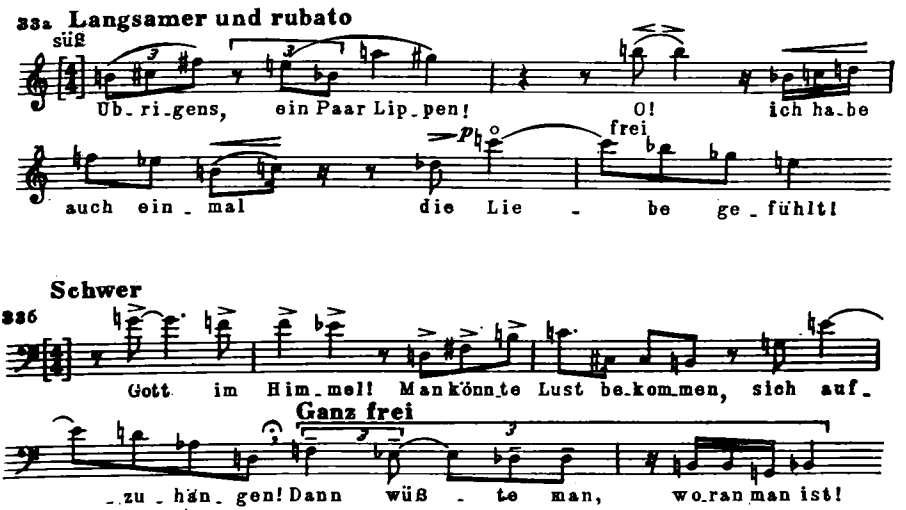


Теперь они звучат подчеркнуто иронично, отражая стремление сердобольного начальника растолковать недогадливому болвану, что его водят за нос. Сколько издевательского сарказма заложено в концовке фразы, где, наконец, сочтя, что подготовка уже закончена, Капитан ставит точку над *i* и поясняет, о чьей бороде идет речь.

[1] Текст в примерах: а) Ха-ха! Ну, ты меня понял? Человеческий волос из бороды — ну, скажем, — сапера или унтер-офицера, или тамбурмайора. б) Что вы хотите этим сказать, господин доктор, и вы, господин капитан? *(нем.)*.

Ответная реакция Воццека (32б) отражает не только ошеломление человека, до которого еще не вполне дошел смысл страшного сообщения (это проявляется в подчеркнутой разорванности фразы, разбитой на отдельные слова). В ней ощущается также нарастающее волнение, что сказывается в прогрессирующем повышении тона с каждым произносимым словом (ср. верхушки мотивов — *f*, *as*, *h*, *es*).

Новый интонационный конфликт стремительно развивается. В то время как Капитан испытывает прилив нежной чувствительности, Воццек приходит в полное смятение[1]:

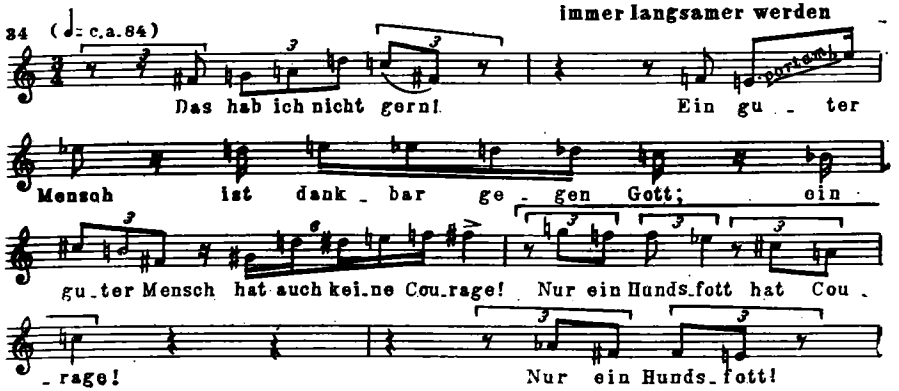


Легко узнать здесь обороты темы Капитана, которые приобретают приторную сладость. Особенно пошло в его устах звучит слово die Liebe, выделенное тонким и тихим фальцетом (снова пример разнообразной трактовки верхов диапазона). Напротив, верха партии Воццека (33б) трактованы в их исконной функции — его полное отчаяния восклицание «Gott im Himmel» становится «вершиной-источником» последующего течения линии, завершаемой полной горечи фразой, где звучит одна из его ведущих тем (отмечена скобкой).

Недоумение и возмущение Капитана отражаются в его оценке поведения Воццека[2]:

[1] Текст в примерах: а) Впрочем, пара губок! О! Я и сам испытал однажды *(сладко)* любовь! (б) *(тяжело)* Боже на небесах! Может появиться желание повеситься! Тогда, по крайней мере, знал бы, где находишься! *(нем.)*.

[2] Текст в примере: Этого я не люблю! Хороший человек должен благодарить бога; хороший человек не заносчив! Только негодяй заносчив! Только негодяй! *(нем.)*.



Снова слышны знакомые обороты партии Капитана вместе с его набившим оскомину «ein guter Mensch». Теперь они приобретают оттенок «шокинга» («ein Hundsfott hat Courage!»). И музыка расшифровывает, кого именно имеет в виду рассерженный начальник, так как в этот момент в его партию вплетается тема Воццека (отмечено скобкой).

Но о сложной системе тематических связей и ассоциаций еще будет речь впереди. Пока же, заканчивая обзор интонационного облика комедийно-гротесковых персонажей оперы, стоит еще упомянуть о шутливом диалоге двух подмастерьев[1]:



[1] Текст в примерах: Моя душа, моя бессмертная душа пропахла водкой! Она воняет, и я не знаю почему? Почему в мире так печально? Даже деньги и те идут прахом! б) Не забудь обо мне! Братец! Дружище! Почему мир так прекрасен! *(нем.)*.



Оба этих персонажа создают народно-бытовой фон драмы, они неотделимы от народа и как бы представляют его. Поэтому интонации их речей «выплывают» из сферы бытового тематизма. Нетрудно узнать в восклицаниях пьяного бурша (35а) интонации лендлера, которые даны здесь в комедийном преломлении. Чего стоит хотя бы фраза «Warum ist die Welt so traurig» (такты 7—8 примера 35а). Здесь сконцентрированы приемы тембровой характерности — и комический фальцет, и широкие скачки форшлагов, как будто имитирующие пьяную икоту, и унылое понижение тона. Именно подобная утрированность и придает меланхолическим излияниям пьяницы такую комичность. Те же самые «лендлерообразные» интонации в устах другого пьяницы, которому море по колено, вдруг загораются бурным восторгом (35б).

До сих пор речь шла преимущественно об интонационном облике персонажей, преломленных сквозь призму гротесково-пародийной характеристики. В сценах с их участием проявилась порой скупыми, порой более заметными штрихами также полярная интонационная сфера, связанная с образом заглавного героя. Но судить о строе его интонаций по таким штрихам нелегко, поскольку он не раскрывает глубоко свою внутреннюю природу. Теперь настало время углубиться в анализ интонационного строя ведущих героев оперы, представляющих ее позитивное начало. Если сопоставить вокальные партии Воццека и Мари с партиями персонажей другой стороны интонационного конфликта, то в первую очередь можно обратить внимание на относительную простоту их звуковысотного и ритмического рисунка. Их высказывания, конечно, включают и широкие, напряженные скачки, и энергичные переходы к крайним регистрам. Но в них нет той изощренности, крайней детализации, которые отличают речь Капитана или суетливую скороговорку Доктора. Реплики Воццека и Мари точны, просты, предельно лаконичны, как и фразы бюхнеровского текста, которые они произносят. Словно композитор стремился к ограничению минимально необходимым, проводя строгий интонационный отбор, подобно тому, как поэт добывает нужное, «стреляющее» слово из тысячи тонн словесной руды.

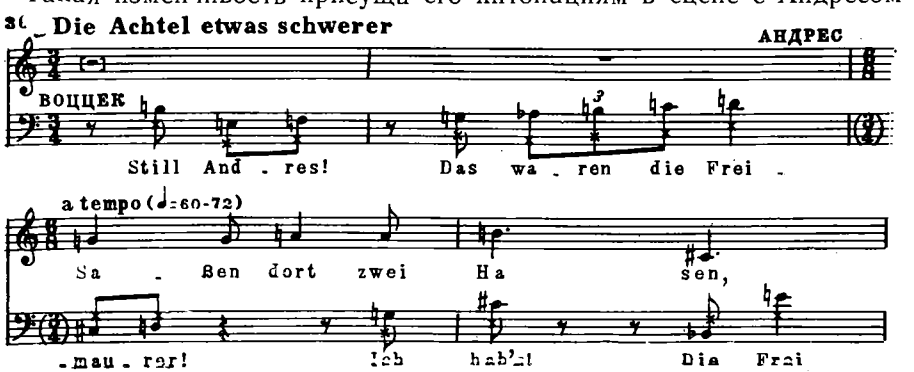
В этом сказалась и другая особенность. Герои, представляющие народ, вышедшие из его толщи, отмечены печатью своего происхождения. Поэтому их речь пересыпана не только словами, но также интонациями народно-песенного склада. Опера Берга может служить прекрас-

ной иллюстрацией положений Асафьева о роли бытующих интонаций, как связанных с фольклором, так и почерпнутых из сокровищницы бытового музицирования, в становлении языка серьезной музыки. Эти обороты переинтонированы, им придана неповторимая индивидуальность, но в этом-то и проявляется природа художественного творчества, которое предполагает не простое усвоение истоков, а развитие на их основе индивидуального композиторского почерка!

Правда, не всегда эти истоки выявлены достаточно наглядно. Если в партии Мари приметы народного первоисточника порой раскрываются в первом приближении, то с партией Воццека дело обстоит много сложнее. Главный герой оперы действует в большинстве ее сцен и в отличие от Мари выдерживает интонационный поединок со всеми основными персонажами оперы. Это придает его партии особенную гибкость, изменчивость, способность приспособляться к разным ситуациям. Даже в сценах с Капитаном и Доктором в его высказываниях был заметен след речевой манеры собеседника. Да иначе и не бывает в диалоге, где его участники в какой-то мере должны «попасть друг другу в тон», схватывая не только мысли собеседника, но и их интонационный подтекст. И этой способностью Воццек обладает в самой сильной степени. Он как губка впитывает интонации наступающей на него агрессивной сферы (ведь единоборство интонаций предполагает и конечный исход, то есть подавление одних другими).

Однако, и это тоже уже отмечалось, в его устах чужеродные интонации как будто смягчаются, очеловечиваются. Такой интонационный взаимообмен и нужно постоянно иметь в виду, так как столкновение характеров в настоящей опере есть столкновение интонаций, предполагающее не только изолированное сосуществование, но и сложное взаимодействие. Вот почему Воццек в каждой картине иной, а его речь приобретает, подобно Протею, все новое и новое обличье.

Такая изменчивость присуща его интонациям в сцене с Андресом[1]:



[1] Текст в примере: Воццек. Тихо, Андрес! Не иначе это все франкмасоны! Я понял! Франкмасоны! Тихо! Андрес. Сидели там два зайца, съели зеленую траву *(нем.)*.



В то время как Андрес поет веселую охотничью песню, герой пытается оборвать его. По внешнему рисунку восклицания Воццека немного похожи на тирады Капитана, особенно на его любимое «ein guter Mensch» (см. такты 4—5 примера). Но все-таки какая поистине «дремучая» тяжесть ощущается в страхе, порожденном фантазиями героя. Словно таящаяся в глубине подсознания истинная природа вдруг показала свой уродливый лик.

Что же касается Андреса, то его роль здесь сугубо оттеняющая. Он сам неотделим от народа, и песня, которую он распевает во весь голос, поглощает его без остатка. Здесь ощущается примитивная душа простого парня, которому ничего не надо в жизни, кроме еды, спиртного и податливой подружки. Такие, как Воццек, для него определяются словом «Narr»[1], в его народном смысле, где есть и доля почтения к блаженному, через которого действует сила, не поддающаяся разумению.

Туманное воображение Воццека силится опознать в привидившемся козни тайного врага[2]:



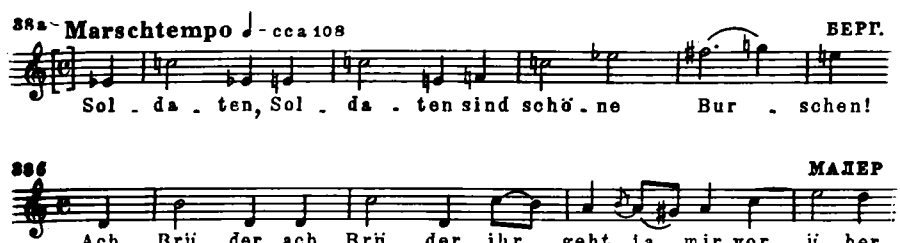
[1] Дурак *(нем.)*.

[2] Текст в примерах: а) Слышишь, что-то копошится под нами, там, внизу. Прочь, прочь! б) Огонь! Огонь! С земли стремится к небу, а сверху — словно трубный глас. Как гул приближается! *(нем.)*.



Ощущение зловещей поступи где-то внизу находит точное и сжатое выражение в шагах интонации (повторы тонов *a* и *g*). Тут же следует отчаянный вопль — молниеносный бросок к краю регистра, без всяких «подъездов» или «подходов» (37а). Состояние крайнего ужаса выражено короткими восклицаниями узкого диапазона, быстро сменяющимися столь же сжатыми возгласами нарастающей эмоциональной интенсивности вплоть до крика. И это отражается в стремительном раздвижении крайних границ диапазона, достигающих *Es* большой октавы внизу и *a* первой вверху (37б). Если речь Капитана можно уподобить округлым линиям, прочерченным жирным карандашом, речь Доктора — витиеватому рисунку острым пером, то восклицания Воццека оставляют глубокие впадины, как резец скульптора на гладкой и мягкой поверхности.

В ином облике предстает Мари. Она истинная дочь народа, и поэтому уже первая ее фраза раскрывает нам душу, открытую непритязательным радостям, будь это даже мишурный блеск побрякушек военного шествия[1]:



На сходство этой мелодии с мотивом из малеровского «Wunderhorn» указал Г. Редлих, из книги которого и заимствован пример (20, с. 112). Оборотам народной мелодии здесь придана подчеркнутая устремленность, эмоциональная приподнятость, ее интонационный строй

[1] Текст в примерах: а) Солдаты, солдаты — красавцы молодцы! б) Ах брат, ах брат, ведь вы прошли мимо меня *(нем.)*.

пропитан минорностью из-за гегемонии интервала малой терции. Это делает Мари прямой наследницей героини «Ожидания».

И, как в диалоге с Капитаном, подлинная сущность Воццека лишь едва приоткрылась, так и тут истинная Мари познается лишь тогда, когда она наедине с собой[1]:

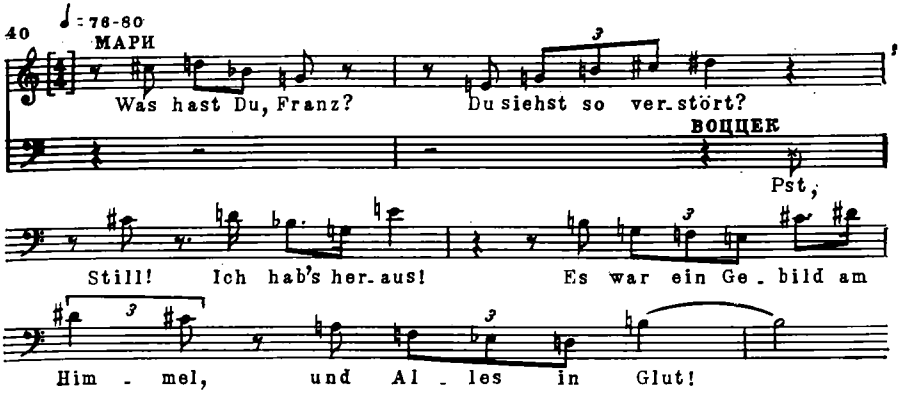


Ее главный мотив, мотив жалобы складывается из нисходящей малой (в некоторых вариантах большой) терции и малой секунды «вздохов». Другой связанный с Мари интервал предстает в ее колыбельной (39б). Это чистая кварта, сцепленная в этой мелодии все с той же малой терцией, которая определяет преобладание чистых интервалов в вокальной партии Мари. Отсюда идут и ее квинты «успокоения».

В противоположность хроматике полутонового скольжения, восходящих целотоновых гамм или гигантских шагов от одного края диапазона к другому — мелодика Мари насыщена диатоническими попевками, пронизана духом песенности. Конечно, ярче всего это сказывается в ее колыбельной — одном из высочайших художественных обобщений народно-песенного мелоса. Но это же можно почувствовать и в каждой реплике Мари[2]:

[1] Текст в примерах: а) Поди, мое дитя! Что только людям надо! б) Девушка, что теперь будешь делать! У тебя малое дитя и нет мужа! Эх, что об этом спрашивать, буду я петь всю ночь *(нем.)*.

[2] Текст в примере: Мари. Что с тобой, Франц? Ты такой испуганный? Воццек: Тс-с, тихо. Я понял! На небе явилось знамение, и все было в пламени! *(нем.)*.



Простой вопрос, даже с какой-то долей испуга,— но как мягко и плавно движется мелодия, отражающая женственность интонаций, а через нее и натуры самой Мари. И речь Воццека, как будто под ее влиянием, даже когда он повествует о волнующем до глубины души, приобретает мягкость и плавность. Стоит сравнить его фразу с обращением Мари, ведь она построена на тех же тонах, идущих почти в том же порядке вплоть до *dis* на первом слоге слова «Himmel». Правда, интонации Мари у Воццека ритмически обостряются, но мы уже привыкли к тому, что впитывая обороты соприкасающейся с ним сферы интонаций, он придает им свое освещение.

Характерная для Мари закругленность интонаций сохраняется даже в моменты крайнего возбуждения[1]:



Она полна страха и смятения. Но слова, повторяющие ключевую фразу Воццека («Wir armen Leut»), интонируются на ее мотиве (отмечен скобкой). Даже две последние фразы, из которых вторая достигает крайней точки диапазона, пронизаны интонациями, восходящими все к той же малой терции[2].

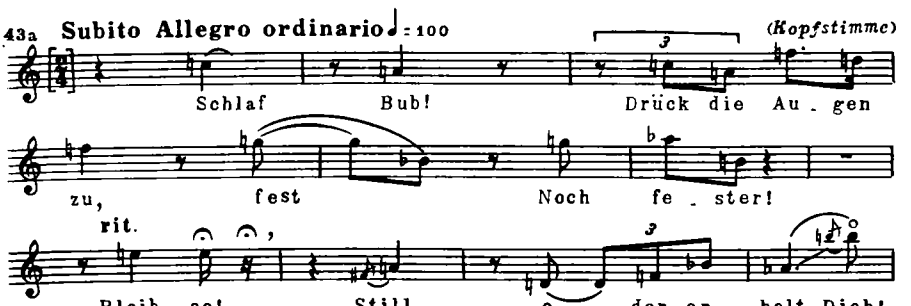
Распевны интонации Мари и в ее сцене с Тамбурмайором[3]:

[1] Текст в примере: Ах! Бедные мы люди. Я не вынесу этого... Мне страшно...
[2] Это — *b*, *cis*; тритон (сумма двух малых терций) — *h*, *f* и малая децима *g*, *e*.
[3] Текст в примерах: а) Другого такого не найти! Любая женщина мне позавидует! б) Принц всегда говорит: «Братец! Парень ты — что надо!» *(нем.)*.



Удивительно пластичная мелодия как будто воплощает в себе всю силу безграничного увлечения, на которое может быть способна женщина из народа. Исчез оттенок жалобы, глубокой тоски, и это тут же нашло отражение в интервалике с ее восходящими квартами (другой важный интервал, присущий интонационному облику Мари). Мелодия подобна широкой волне с плавным подъемом и крутым спуском. И как бледное ее отражение выглядит самодовольная фраза Тамбурмайора, построенная на тех же самых тонах. Как будто то же, да не то. Ведь у Тамбурмайора нет собственной индивидуальности, он не личность, а порождение толпы, массы, готовой идти напролом, сметая все на своем пути. Поэтому-то его мотив (сигнальная кварта) примитивен, как и он сам. Здесь же он самодовольно принимает поклонение и как бы вторит Мари, заимствуя ее интонации, но непоправимо упрощая их, изгоняя из них живую душу.

Даже полная беспокойства, пытающаяся заглушить голос нечистой совести, Мари сохраняет присущие ей интонации[1]:



[1] Текст в примерах: а) Спи, малыш! Закрой глазки покрепче! Еще крепче! Вот так! Тихо, а то бука тебя заберет! б) Девка, лавку закрывай, а то придет цыган, тебя за руку возьмет, уведет в свою страну *(нем.)*.



Но теперь они искажаются до неузнаваемости. Вот она хочет успокоить ребенка. В ее репликах преобладают все те же малотерцовые обороты (или включающие большую сексту). Ритмическая неустойчивость, расчлененность линии паузами создают повышенное нервное напряжение. Так же трансформирована и ее колыбельная (43б)[1]. Гладкую линию сменила разорванная кривая, где прежняя мелодия раздробилась на осколки. Особенно впечатляет энергичная концовка с низвержением к крайнему тону вокального диапазона.

И тут же забытье, когда Мари любуется собой в зеркале[2]:



[1] В этой сцене, написанной в сонатной форме, она занимает положение побочной партии.

[2] Текст в примерах: а) А все же рот у меня такой же алый, как у тех важных дам с ихними зеркалами от пола до потолка и благородными господами, что целуют им ручки. б) А что я — только нищая баба! *(нем.)*.

Ее мелодия приобретает округлые очертания, становится подобной вышитому узору, а в голосе даже ощущается некоторое лукавство. Но отрезвляющая концовка (44б) вновь вводит интонации, вырастающие из мотива плача. Причем уже здесь слышны никнущие сцепления его оборотов, которые так впечатляют в эпилоге оперы.

Внутреннее единство интонационного строя партии Мари не случайно. В отличие от Воццека ее характер развертывается не столько в диалогах, сколько в сравнительно развернутых монологах. Она раскрывается лишь наедине с собой. Диалоги же у нее не получаются. Ее первая беседа с Францем, в сущности, не представляла настоящего разговора двух людей. Стремительно появившись, герой тут же исчез, поведав Мари о своих видениях, чем лишь взволновал ее. Не приходится говорить о взаимном объяснении и в сцене с Тамбурмайором.

Наконец, львиную долю 1-й сцены II акта также представляет монолог героини, любующейся в зеркале подаренными ей сережками. Не только герой не может найти с ней подлинный контакт, но и она оказывается неспособной на это. К тому же теперь у нее есть причина опасаться слишком доверительного разговора, поскольку единственное, что ею владеет,— страстное желание сохранить тайну[1]:



[1] Текст в примере: Воццек. Что это у тебя? Мари. Ничего. Воццек. У тебя под пальцами что-то блестит. Мари. Сережка. Нашла. Воццек. Сроду со мной такого не бывало: найти, да еще две сразу. Мари. Что ж, я шлюха, что ли? Воццек. Ну ладно, ладно, Мари... *(нем.)*.



Проследим «эмоциональную кривую» этого разговора. Поспешный односложный ответ Мари, застигнутой врасплох, пробуждает смутные подозрения у Воццека, что тут же отражается на повышении тона его реплики. Это состояние усиливается после нелепого объяснения Мари, будто она нашла сережки. Она еще не овладела собой, и это сказывается в расчлененности ее реплики, торопливой отрывистости высказывания. Смутные подозрения Воццека нарастают. Теперь его высказывание (такты 5—8 примера) не лишено оттенка угрозы. Характерное повышение тона теперь происходит не прямолинейно, а уступами, что подчеркивает крепнущую силу каждого следующего ударного слога.

Овладев собой, Мари перехватывает инициативу. Теперь ее реплика звучит резко вызывающе, что подчеркнуто восхождением, устремленным к четко выделенной конечной вершине (стоит сравнить рельефное построение этой фразы с ее предшествующими, полными неуверенности репликами). Переходя в атаку, Мари одерживает молниеносную победу. Ответные реплики Воццека теряют оттенок угрозы, звучат успокаивающе, примирительно, что отражается в понижении тона высказывания.

Как можно было убедиться, поединок Мари и Воццека в решающей степени оказался поединком интонационным, где не столь важен смысл слов (явно нелепо с точки зрения здравого смысла объяснение Мари, как к ней попали две сережки сразу), сколько то, как они произносятся. Воццека убедил тон ответа Мари, как показалось ему, возмущенной упреками, и он сразу же устыдился собственных подозрений.

Последующее развитие сцены опять-таки превращается в монолог, на этот раз самого Воццека, склонившегося над спящим ребенком[1]:



[1] Текст в примерах: а) Ничего не суждено нам под солнцем, кроме работы, во сне и то потеем. Бедные мы люди! б) Мари. Ах! Что мир! Пошли все к чертям: мужики, бабы и дети! *(нем.)*.



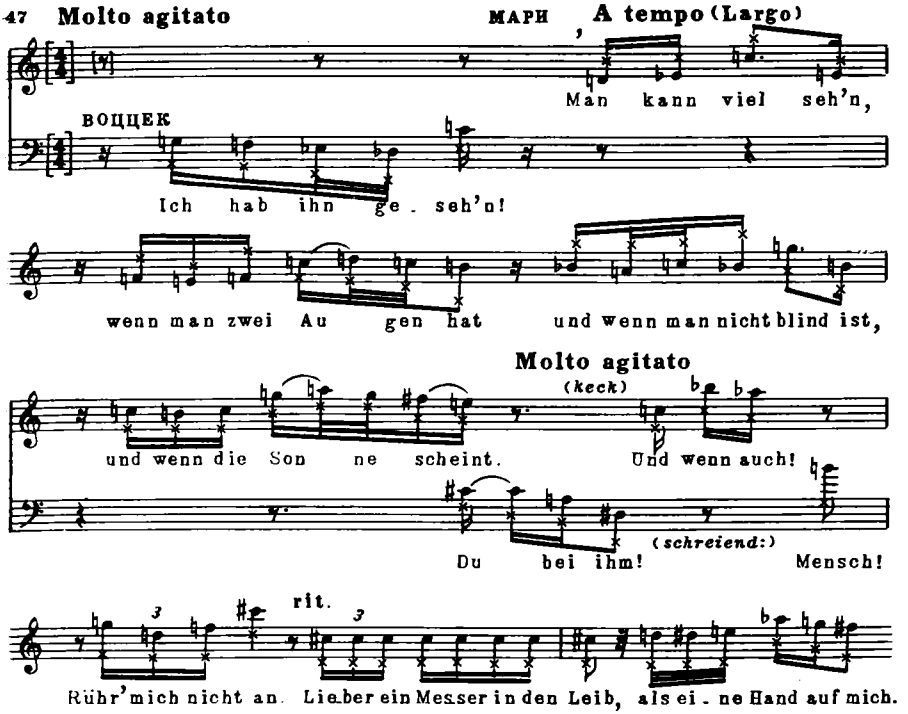
Вот где его подлинная интонационная природа! Спокойные, плавно ниспадающие обороты, полные невыразимой грусти, затем энергичное восхождение к ключевой фразе «Wir arme Leut» и представляют сокровенную сущность его интонационной природы. Вглядываясь в строение ключевого мотива, можно убедиться, что его основу составляют все те же терции, дающие в сумме большой минорный септаккорд[1]. Отметим также, что другой ключевой мотив героя (см. отмеченный скобкой конец примера 33б) представляет вариант этого оборота, о чем подробнее будет сказано в разделе о тематизме оперы.

Итак, в своей сущности, правда, глубоко запрятанной, Воццек близок Мари — он тоже тесно соприкасается с ее интонационной сферой, так как и он человек из народа, наделенный незаурядным умом, затемненным постоянным общением с истязателями. Подлинная душа Воццека не раскрыта так детально и обобщенно, как показана Мари. Да он никогда и не остается наедине с собой, а носится по жизни, по выражению Капитана, как открытая бритва. Его благородный интонационный облик проглядывает в диалоге с Капитаном, где он одерживает моральную победу, в репликах сцены с Доктором, где среди суетного пустословия его поглощают думы о близком человеке. Смутно ощущая свою вину перед Воццеком, Мари пытается заглушить ее, бросив отчаянный вызов. Ее настроения тут же находят отражение в широких, но плавных «бросках» к мелодическим вершинам, точно так, как человек, совершенно запутавшийся и потерявший надежду, в сердцах воскликнул бы: «Ах, будь что будет, пусть все пропадет пропадом!». Эта фраза (46б) свидетельствует о существенном видоизменении интонационного облика Мари, которое проявилось в искажении, замутнении чистого источника ее речи.

Развернувшийся конфликт обострил этот процесс, втянув в его сферу и главного героя[2]:

[1] Здесь *fis, a, cis (des), eis (f)*.

[2] Текст в примере: Воццек. Я его видел! Мари. Мало ли что увидишь, если есть два глаза, и если не слеп, и если солнышко светит. Воццек. Ты с ним была! Мари. А хоть бы и так! Воццек. Дрянь! Мари. Не тронь меня. Лучше вонзи мне нож в живот, а бить не смей *(нем.)*.



Реплики Воццека теперь приобретают подчеркнутую агрессивность. Снова можно убедиться в поразительном ощущении интонационной правды, присущем Бергу. Ведь человек, находящийся в крайней степени раздражения, бросая обвинения противной стороне, обычно выкрикивает лишь одно слово фразы — или первое или последнее, сводя остальные на нет. Попробуйте, представив себя на месте Воццека, воскликнуть по-русски: «Я его ви́дел!» и «Ты́ с ним!»[1]. Вне сомнения, в первом случае кульминация крика придется на последнее слово, а во втором на первое. И Берг подчеркивает это, в одном случае предваряя резко выделенный ударный слог понижением интонации, а в другом сразу начиная реплику с атаки высокого тона. Оказывается, интонацию крика не так-то просто передать средствами музыки, и она вовсе не относится к области грубых натуралистических эффектов, исключающих возможность тонкой работы над интонацией.

Не менее интересен интонационный профиль партии Мари. Первоначально она сдерживает себя, давая объяснения в нарочито спокой-

[1] «Du bei ihm» — точнее перевести «Ты с ним была», но тогда ударение попадет, как в первой фразе, на последнее слово.

ном тоне. Но вслушаемся в мелодию ее фразы — ведь это же обороты военного марша, отразившиеся в ее первоначальной фразе (см. пример 38а). Интонация разоблачает Мари, вступая в противоречие со смыслом ее слов. Наконец, она срывается (этого, как отмечалось, нет у Бюхнера), бросая дерзкий вызов и переходя в крик. Новое грубое оскорбление Воццека — «Mensch!»[1]. Но и состязание крика выигрывает Мари — в ее ответной фразе, отвратительного хрипло-визгливого тона, который впору вздорной бабе, хладнокровно разыгрывающей скандалы, не узнать прежнюю Мари. Куда девалась плавная округленность линий, вместо которой теперь сухая речитация на одном тоне. Такую Мари Воццек, быть может, увидел впервые, и ему, привыкшему уступать и подчиняться силе, нечего было сказать ей в ответ.

С этого момента начинается процесс и разрушения личности героя, и одновременно распада присущего ему интонационного строя. Ни благородной сдержанности, ни внутреннего достоинства в унижении теперь уже мы не ощутим. Вспышки возбуждения чередуются в нем с мрачной подавленностью, что сказывается на строении интонаций. Однако он сохранил способность усваивать интонации многоголосного хора жизни, как слсвесные, так и бессловесные. Вот он слышит восклицания упоенной танцем Мари[2]:



И это оставит прочный след в его сознании. Все, что он воспринимает, теперь окрашивается в сумрачные тона, резко деформируется[3]:



[1] В применении к женщине это слово в немецком языке при соответствующей интонации означает — дрянь.

[2] Текст в примере: Шибче! шибче! *(нем.)*.

[3] Текст в примере: Мне тут хорошо сидеть. Немало людей недалеко от двери и не знают об этом, пока их не вынесут в дверь ногами вперед! *(нем.)*.

Мрачные размышления Воццека о неизбежном для каждого человека, что-то напоминают. Но лишь внимательно вслушавшись, можно узнать в них интонации лендлера (см. такты 3—4), искаженные почти до неузнаваемости[1]. Подавленность героя, полного бессильной ревности, лишь внешне кажется вялой — в ней скрыта огромная взрывчатая сила, находящая разрядку в финальном эпизоде сцены в саду гостиницы[2]:

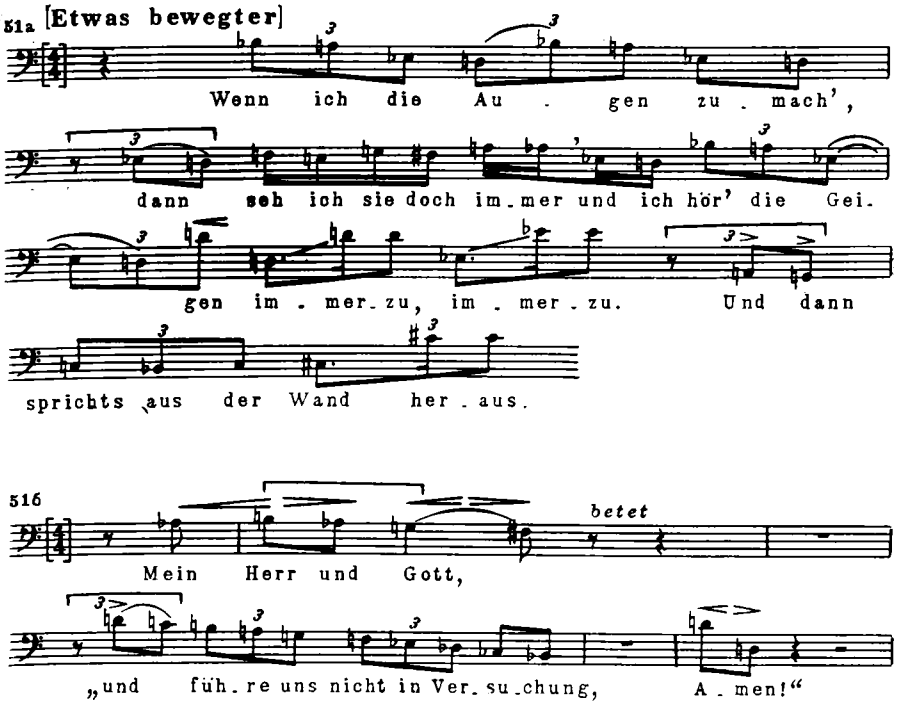


Слова Дурака, чующего кровь, пробуждают в суеверной душе Воццека вспышку огромной интенсивности. Потрясающее впечатление производит контраст тихого, тончайшего фальцета Дурака и раздувающегося до колоссального fortissimo возгласа героя, повторяющего это слово, страшный смысл которого, наконец, доходит до его сознания. Следующая далее фраза-резюме, с ее настойчивым вращением вокруг тона

[1] Характерна «раскачка» на повторяющемся обороте начала лендлера *(es, d, b, a)*.

[2] Текст в примерах: а) Дурак. Но пахнет. Воццек. Дурак, что тебе надо? Дурак. Я чую, я чую кровь. Воццек. Кровь? Кровь, кровь! б) Все стало красным у меня перед глазами. Мне чудится, будто все кружатся, вальсируя, друг через друга *(нем.)*.

d, выражает состояние человека, которого подавляет громада мира, закружившегося в стремительном движении. Жуткие видения не оставляют Воццека даже во сне[1]:



Снова пример отражения в музыкальной интонации зрительно-пространственных представлений. Герою чудятся звуки скрипок и вид танцующей пары. И это отражается не только в звучании оборотов лендлера, но и в «кружении» самой мелодии, где упорно возвращается все тот же кругообразный оборот. Даже кажущееся отступление в начале такта 2 также подобно вращению, поскольку здесь возникает цепочка коротких ячеек, поднимающихся уступами (подобный прием использован в партии Капитана, которому представляется движущееся мельничное колесо). Нетрудно узнать и восходящие октавы оборота на слове «Immer zu».

Но Воццек отгоняет от себя мысль о мести, которая втайне беспокоит его. Еще раз напомним, что у Бюхнера герой одержим жаждой

[1] Текст в примерах: а) Как я закрою глаза, я снова вижу их и слышу, как скрипки играют, все шибче, все шибче. А потом из стены раздается голос. б) Господи боже мой, «и не введи нас во искушение, аминь!» *(нем.)*.

мести, явной навязчивой идеей убийства, с чем он пытается всеми силами бороться, внутренне восставая против искушения. Воццек Берга по природе лишен мстительности, его озлобление значительно смягчено, и для него мысль об убийстве — это т а й н о е побуждение, в котором он боится признаться даже себе самому. То, что у Бюхнера выражено с предельной ясностью, у Берга стало глубоко скрытым течением. Поэтому и здесь обращение к богу не случайно строится на теме жалобы Мари (отмечено скобкой в примере 51б), ведь именно о ней он думает в этот момент. И мелодия молитвы как будто вырастает из этого мотива, продолжая плавное нисхождение, подчеркивающее временное успокоение героя.

Резким контрастом с умиротворяющим звучанием фразы Воццека и следующего за ней хора спящих солдат становятся реплики пьяного Тамбурмайора[1]:



Его интонации подчеркнуто агрессивны, прямолинейно устремлены к одному и тому же *f*, и лишь в концовке фразы вводится превышающее *g*. Резкое выделение ударного тона хвастливого возгласа (расположен ближе к концу восклицания с последующим легким понижением тона) столь же натурально, как и победный крик петуха, строящийся по той же схеме. Еще ярче «петушиное» звучание ощущается в последнем возгласе (52б). Здесь к радостному «Ку-ка-ре-ку» примешались еще обороты военной фанфары в виде цепочки кварт (отмечены в примере скобками).

Победному кличу победителя отвечает мрачная реплика поверженного, стремительному взлету — роковые шаги по ступеням лестницы, конец которой теряется в бездонной глубине[2]:

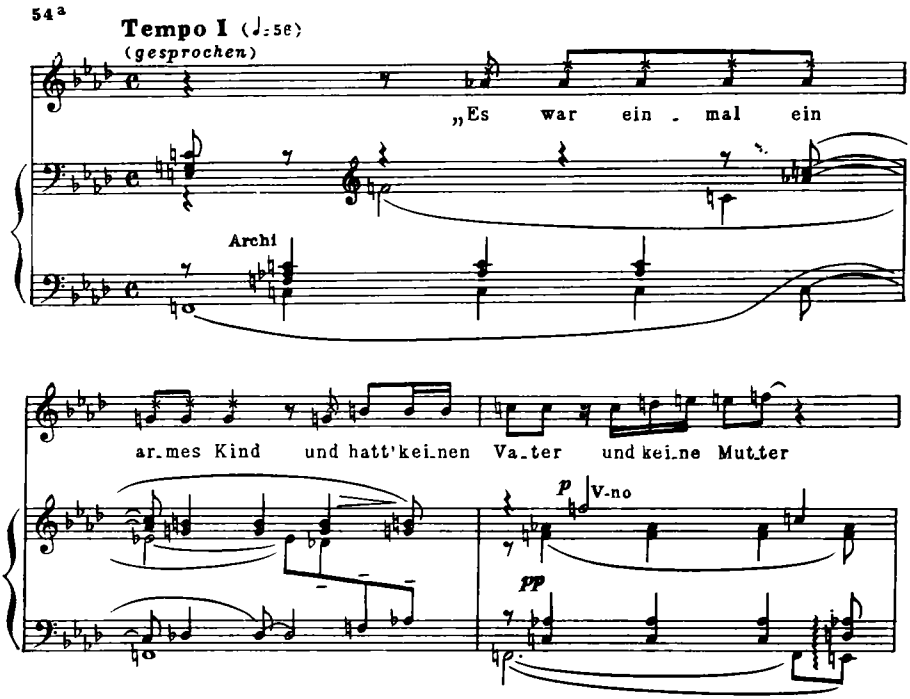
[1] Текст в примерах: а) Я мужчина хоть куда! У меня есть баба, говорю вам, баба! Для разведения тамбурмайоров! б) Ну что я за мужчина!

[2] Текст в примере: Одно к одному! *(нем.)*.



Но у этого колодца есть дно! Это еле слышное, словно доносящееся из глубины *h* — то самое *h*, которое будет доминировать в сцене убийства. Здесь оно олицетворяет зарождение мысли, еще прячущейся в тайниках сознания, но уже принявшей явные очертания. То, что герой старательно отгонял от себя, теперь созрело в его душе.

На время покинем героя. Следующее появление Мари — снова ее монолог и, пожалуй, нигде ее интонационная сущность, которая ею тщательно скрывалась, не проявилась с такой силой и полнотою. Словно все, бывшее до сих пор, ушло куда-то далеко, оказалось наносным[1]:

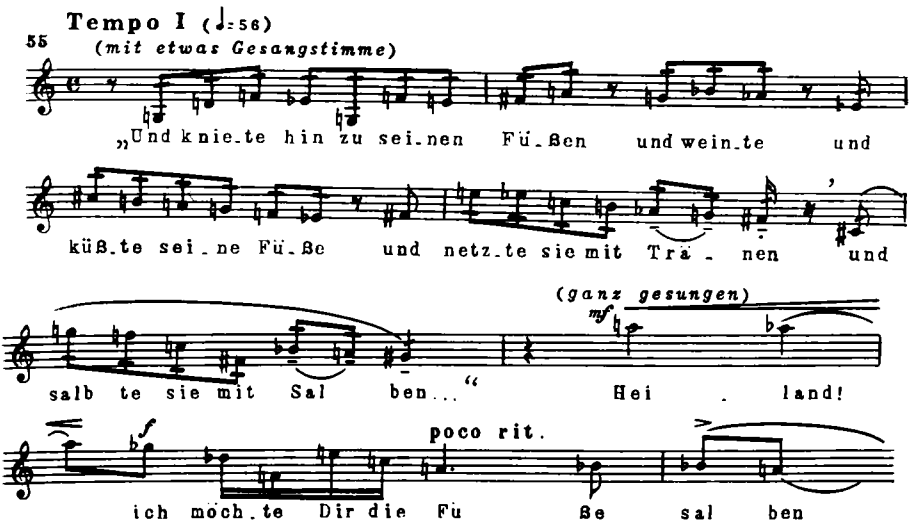


[1] Текст в примерах: а) «Жило-было бедное дитя, ни отца у него, ни матери». б) «И так никого на всем свете у него не осталось...» Франц не пришел, ни вчера, ни сегодня *(нем.)*.



Если приглядеться к вокальной партии, представляющей в первом отрывке монотонное чтение, то даже в ней проступает все та же минорная основа (из опорных тонов *as, c, f* складывается секстаккорд f-moll).

И это еще яснее подчеркивается в гармонии, где проявилась именно эта тональность. То же знакомое нам сочетание кварты и малой терции возникает и в основном тематическом ядре этой сцены (инвенция на тему)[1]. Подлинный интонационный облик Мари возродился и приобрел благородство обновления, очищения. Поразительно по своей пластичности окончание рассказа (54б) — спуск, начинающийся с основных интонаций (малая терция, кварта), уравновешивается плавным подъемом по целым тонам, замыкающим мелодию на тонике. Рассказ Мари резко обрывается преследующей ее мыслью о Франце. Но и в этой возбужденной, полной тревоги реплике все та же интонационная основа — малая терция (большая секста) и кварта. Обретенная цельность особенно проявилась в обращении Мари к богу[2]:

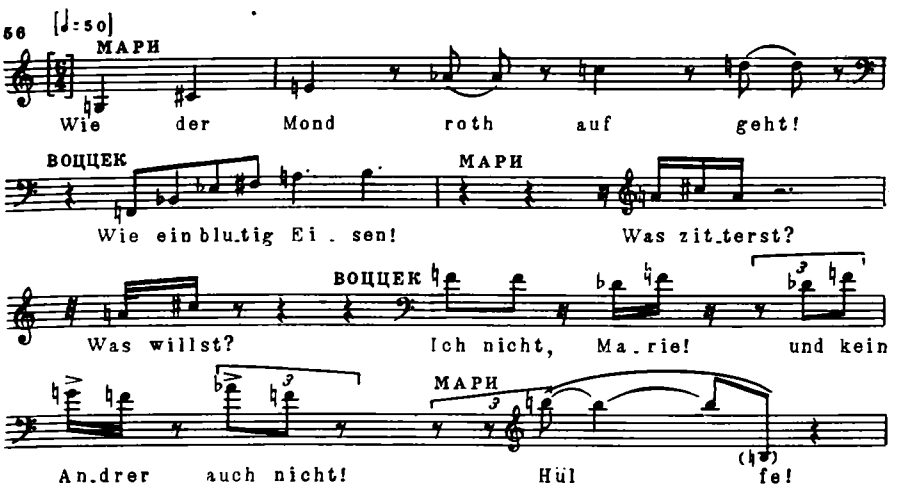


[1] Последование тонов ядра следующее: *f, c* (кварта) и *c, es* (малая терция).

[2] Текст в примере: «И пала к ногам его, и плакала, и целовала ноги его, и омывала их слезами, и помазала их благовониями...» Спаситель! Я хотела бы помазать ноги твои благовониями! *(нем.)*.

Уже в спокойном, полном сдержанности начале легко узнать исходную тему сцены, «развернутую» в прямом движении (оборот *g*, *d*, *f*, *es*, где исходная кварта превратилась в квинту). В каждую новую фразу героиня как будто вкладывает все более и более чувства. Это отражается в последовательном расширении исходного скачка, выделяющего глаголы (weinte, küsste, netzte, salbte), которые в тексте занимают ключевые позиции. Увеличивается и широта плавного «умоляющего» спуска — скромная интонация «вздоха» на слове «weinte» (такт 2) превращается в рельефную мелодическую фразу (на словах «und salbte sie mit Salben», такт 5). Все это было лишь подготовкой главного мелодического образа — непосредственного обращения к Спасителю, где, наконец, речевое произнесение мелодии окончательно уступает место полнокровному пению. Благодаря этому короткая мелодия, представляющая сама по себе одно из величайших интонационных обобщений мировой музыки, вдруг засверкала красками, приобрела колоссальную силу воздействия[1].

Полнота выражения лирического чувства совершенно исчезает в сцене убийства, где оба героя не в силах найти слов для объяснения и ограничиваются короткими репликами. Неотвратимость предстоящего события парализовала их волю, сковала их внутренне[2]:



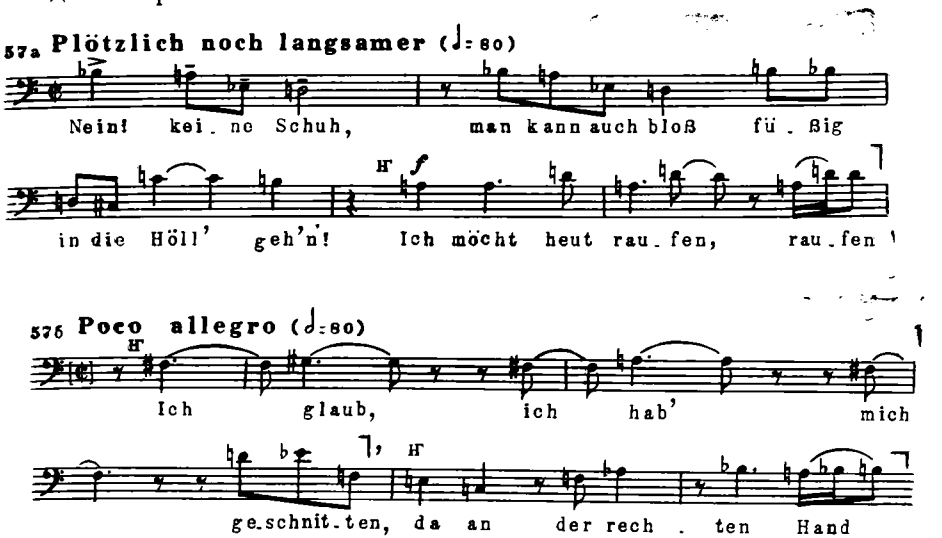
С какой отрешенностью звучат слова Мари, где каждый тон как будто отделен от соседнего и взвешен в пространстве. «Выплывающие»

[1] Не хочется подвергать ее подробному анализу. Отметим, что в ней слышны все те же сочетания интервалов, а в целом сцепляется ges-moll'ный оборот с a-moll'ным, где особенно впечатляет «молящая» секунда — *b*, *a*.

[2] Текст в примере: Мари. Месяц-то какой багровый всходит! Воццек. Словно меч в крови! Мари. Что ты дрожишь? Что ты задумал? Воццек. Я ничего, Мари! И никто другой также ничего! Мари. На помощь! *(нем.)*.

из глубины звуки создают впечатление медленно выступающей из темноты кроваво-красной луны. И фраза Воццека звучит столь же отрешенно, хотя в ней есть оттенок угрозы, которую сразу же почувствовала Мари, очнувшись от забытья. Молниеносная вспышка отчаяния, в порыве которого совершает убийство Воццек, отражается лишь в его коротких восклицаниях и предсмертном крике жертвы. И сразу же наступает прежняя тишина, будто ничего не произошло. Но это уже другая тишина, готовая обрушиться на убийцу.

Следующие далее сцены, показывающие агонию Воццека, представляют окончательный распад и его интонационного облика. Вот как выглядят его реплики в кабаке[1]:



Нетрудно узнать в них интонации лендлера, но теперь они еще более разорваны, обрывочны, чем в сцене ночных видений[2]. Образы, рождающиеся в его возбужденном сознании, меняются резкими скачками. Вот он восклицает: «Ich möcht raufen, raufen, raufen!». И музыка с ее сигнальными квартами раскрывает, с кем именно он хочет сегодня бороться (см. такты 4—5 примера 57а). Думается, что теперь бравый вояка несдобровал бы перед лицом такой безумной, отчаянной смелости.

В этих резких скачках настроения господствует, доминирует и даже подавляет одна-единственная мысль, олицетворенная в этой сцене ритмом, пронизывающим ее с первого до последнего такта. Точно так

[1] Текст в примерах: а) Нет! Зачем башмаки, в ад можно и босиком! Я хотел бы сегодня бороться, бороться. б) Наверное порезался, вот тут, на правой ладони *(нем.)*.

[2] О том, какую форму принимает здесь основной интонационный комплекс Воццека, в следующем разделе.

же, как оправдывающуюся Мари уличила музыка, так и героя, поспешно выпалившего нелепую версию о порезанной правой руке, обвиняет все тот же нервный, беспокойный, но роковой в неизменности ритм (57б). Здесь еще к тому же начало фразы, подобное неуверенной раскачке, оттеняет судорожные усилия смертельно раненного сознания что-либо придумать, а резкое учащение концовки (на слове «geschnitten») подчеркивает неожиданность пришедшей ему в голову выдумки.

Последовательный и неуклонный распад личности героя, превратившегося в преследуемого убийцу, завершается в сцене его гибели[1]:



Теперь в его отрывочных судорожных восклицаниях нет даже подобия оборотов осмысленной мелодии. Это прямое, непосредственное выражение боли, подобное воплям смертельно раненного, загнанного зверя. Неустойчива и манера произнесения реплик — то это отрывистый говорок, то громкий шепот, то отчаянный крик. Появившееся у Берга восклицание: «Mörder! Mörder!», которое отсутствует у Бюхнера, расширило амплитуду интонационных колебаний, подчеркнуло молниеносную резкость смен настроений героя. Как можно было убедиться не раз, немногие исправления текста первоисточника определились не литературным замыслом, а интонационной концепцией оперы.

И, наконец, последние реплики[2]:

[1] Текст в примере: Нож? Где нож? Помню, я его тут обронил. Ближе, еще ближе. Мне жутко. Там что-то шевелится. Тихо! Все тихо и мертво. Убийца! Убийца! Что это! Там кто-то зовет. Нет, это я сам *(нем.)*.

[2] Текст в примере: Но мне надо отмыться. Я окровавлен. Вот пятно, а вот и еще. О! О! Я моюсь в крови, вода — кровь!.. Кровь... *(нем.)*.



В предсмертных рыданиях герой обретает приметы человеческого облика. Его вопли подобны широкой волне, где возникают «плывущие», качающиеся колебания интонации, как это свойственно плачу, завыванию. Крупно выделена цепочка малых терций, приходящихся на слово «Blut» (последняя терция — *f* — *d* «захлебывается» в прямом смысле слова).

Суммировав эти терции, можно услышать интонацию жалобы Мари (эта возможность реализована в эпилоге)[1]. Подобно тому как в предсмертную минуту в сознании Мари промелькнули видения ее прежней жизни, так и здесь образ Мари, взывавшей о сострадании, осветил последние мгновения жизни героя, завершившего свой крестный путь.

В этом исход его трагедии. Если для Мари душевное очищение предварило ее физическую гибель, то для Воццека оно наступает с гибелью. Едва ли стоит сейчас повторять все то, что было сказано ранее о драматургической роли реквиема, позитивного итога оперы. К сказанному стоит лишь добавить, что он явился возрождением истинного интонационного облика героя, утверждением основных, присущих ему интонаций. То очищение интонаций, проявление их истинной сущности, которое для Мари наступило в ее монологе, здесь происходит в оркестре, представляющем в опере самостоятельное действующее лицо.

4. ТЕМАТИЗМ ОПЕРЫ

Функция оркестра сложна и многопланова. Он используется и в обычной роли, освященной традицией, то есть создает настроение действия, оттеняя повороты его течения, все его неожиданные метаморфозы. Иными словами, оркестр поддерживает вокальную

[1] Возникает такое последование тонов: *des, b, a, fis, f, (d)*. Представив его как сцепление группы из трех звуков, получим мотив жалобы Мари: *des, b, a*, и *a, fis, f*.

интонацию, дополняет, окрашивает ее, помогает солисту донести до зрителя поющееся слово. Его участие придает интонационному процессу особенную плавность протекания, поскольку оркестр в отличие от солиста-певца не может ни на минуту отойти в тень, собраться с мыслями перед тем, как они получат выражение в интонируемом слове. Чувствительность оркестра Берга к изгибам интонации подобна тонкому прибору, регистрирующему недоступное невооруженному глазу. Малейшее колебание эмоции находит не просто точный эквивалент, но подается в сильном увеличении, подобно тому, как предстает объект, рассматриваемый через увеличительное стекло.

Иными словами — оркестр выступает сам как выразитель живой интонации, он не просто поддерживает певца, но выполняет и нечто большее, создавая интонационную атмосферу действия. Он же становится и выразителем интонационного подтекста, передавая не только видимую, непосредственную реакцию персонажа, но и скрытые мотивы, порой обусловленные импульсами подсознания. Чтобы музыка могла выразить и лежащее на поверхности, доступное обозрению, и тщательно замаскированные подводные течения, недостаточно одной силы непосредственного эмоционального внушения. Так мы подходим к другой ее функции — логически-смысловой, то есть к ее способности проникнуть и в сферу человеческой мысли, той области, где, казалось бы, нет места бессловесному.

Здесь придется сделать небольшое «лирическое отступление». В этом и последующих разделах (как, впрочем, и в предыдущих), речь идет порой о таких тонкостях, которые проясняются лишь после детального анализа, погружения в «атомные структуры» звучащей материи. Но ведь главное, коренное свойство музыки, как, впрочем, и любого искусства, — непосредственность воздействия. И если дойти до его подлинного смысла возможно лишь в результате огромных усилий, связанных со значительной затратой времени, не противоречит ли это истинной природе художественного творчества, как живого, обращенного к каждому человеку средства общения, которое должно быть в идеале понятно с полуслова?

Вопрос этот не так уж прост, как иной раз он решается на практике сторонниками общедоступности языка музыки или ревнителями эзотерической ее изоляции. Конечно, мертво сочинение, не обладающее силой внушения, не подчиняющее слушателя своему диктату. Но самый гибкий и выразительный художественный язык будет казаться абракадаброй, если человек им не владеет. Набором бессмысленных звуков представится прекраснейшая поэма, прочитанная на непонятном языке.

В искусстве есть и еще одна сложность. Точно так же, как жизнь неисчерпаемо богата, насыщена противоречиями, не может не быть сложна и ее модель. В некоторых музыкальных сочинениях все лежит на поверхности, и анализ может лишь подтвердить, что за внешностью скрывается пустота. Такие сочинения могут даже нравиться, но пройдет время, и от них не останется ничего. Так и в науке быстро отбрасыва-

ются упрощенные, неглубокие объяснения с обманчивой привлекательностью, которой часто обладают категоричные суждения, претендующие на ясность и простоту. Настоящее искусство, как и глубокая научная теория, обладает лишь кажущейся простотой, которая скрывает за своей блестящей на солнце поверхностью темные, глубинные слои, незримые подводные течения. И даже не подозревающий об истинной природе этих глубин ощутит их скрытое присутствие.

Да у слушателя и нет особой необходимости в глубоком познании (в этом одно из существенных отличий искусства). Слушая классическую музыку, посетитель концерта едва ли станет, например, следить за всеми изгибами гармонического развития или вникать в детали комбинаций тем полифонического сочинения. Обычно он ориентируется по ведущим синтетическим элементам структуры, где многое хотя и остается за порогом осознанного восприятия, но скрыто воздействует на него. Поэтому он внутренне ощутит логику гармонического движения, целесообразность и продуманность конструкции, хотя техника сочинения останется для него закрытой надежными затворами, а тем самым будет покрыто завесой тайны и многое в его содержании. Именно это ощущение неразгаданной до конца глубины во многом и придает настоящему искусству огромную силу воздействия, возрастающую тем более, чем тщательнее, искуснее замаскирован от взоров непосвященных технический аппарат художественного сочинения (вспоминается ставший тривиальностью афоризм — «хороша та техника, которая незаметна»).

Тогда музыка становится не просто средством приятного развлечения или организованным шумом, помогающим во время работы отключить тот орган чувств, на который она призвана воздействовать (пусть не подумает читатель, что в этих словах есть какая-либо тень отрицания роли прикладного звукотворчества). Она превращается в подлинную модель того, что служит источником духовного движения человечества, который всегда готов питать пытливое сознание, но не дает исчерпать себя до конца.

Если слушателю вполне достаточно ощутить глубокий внутренний смысл музыкального сочинения, не «докапываясь» до его скрытой первопричины, то положение исследователя совершенно иное. Он обязан вскрыть механизм воздействия музыки, принимая в расчет и замаскированное, мало очевидное, вывести прячущееся, ускользающее на солнечный свет. В том числе обратить внимание и на то, что хотя и остается для слушателя книгой за семью печатями, но тем не менее оказывает на него глубокое воздействие.

Такой скрытой пружиной, определяющей непосредственное воздействие музыки «Воццека», становится сложная система смысловых связей и ассоциаций, заключенных в музыкальной материи. Для того чтобы создать такие связи, что особенно трудно в искусстве, не оперирующем словесными определениями, есть только одно средство — взаимодействие сравнительно устойчивых, узнаваемых при повторении,

осмысленных тематических построений. Тематизм музыки и есть тот язык, посредством которого она перестает быть только неким женским началом, как будто не способным к выражению мысли без оплодотворяющей силы слова. Этот язык специфичен, труден для понимания в силу многозначности его «лексем», во много раз превосходящей смысловую вариантность обычного слова, но он существует и развивается, обогащаясь новыми завоеваниями.

И, конечно, кардинальным этапом его утверждения стала лейтмотивная система Вагнера. Да, снова Вагнер! Его лейтмотивная система свидетельствовала о чем угодно, только не о желании сделать музыку послушной рабой слова. Напротив, музыка вступила в единоборство с остальными компонентами драмы, утверждая свои права как носительницы внутреннего смысла синтеза, где только ей принадлежит решающее слово. Столь упорное введение Вагнером соответствующего лейтмотива при возникновении связанной с ним ситуации или даже при упоминании закрепленного за ним персонажа, а то и просто отдельного слова было необходимо ему для того, чтобы «вдолбить» в сознание слушателя понятийное значение основных синтетических единиц его музыкальной речи (а таковыми и были лейтмотивы для Вагнера). Это открывало перед ним возможность осмысленной беседы со слушателем на языке музыки, создания сложных смысловых связей, несущих в себе не только абсолютно музыкальную, но и «внемузыкальную» конкретность.

Как бы Вагнер ни превозносил роль слова в своих теоретических работах (к сожалению, порой лишь затемняющих суть его великого дела), он внутренне не мог согласиться с разделением «сфер влияния» в оперном синтезе, где музыка молчаливо отходила в тень, признавая превосходство слова там, где требовалось пробудить интеллектуальные способности воспринимающего сознания. Смысл, не осознанный, не претворенный в самой звуковой материи как таковой, не нашедший отражения в музыкальном процессе, а оставшийся лишь внешне приложенным к музыке (подобно популярному мотиву, способному легко менять свои словесные одежды, столь же усердно обслуживая как революционное, так и контрреволюционное содержание),— такой смысл вагнеровская драма целиком и полностью отвергла.

О том, какая судьба ожидала вагнеровский лейтмотив, уже говорилось в разделе, посвященном «Ожиданию» Шёнберга. Подчеркнем лишь, что Шёнберг не отринул стремление придать музыкальной речи понятийную конкретность. Он только пошел дальше, наделив смысловым значением элементарные клеточки музыкальной структуры, превратив содержимое заполняемых музыкой форм в крепкий, концентрированный раствор. Подобно тому как вагнеровский лейтмотив стал в то же время и главной строительной единицей всего музыкального сооружения, так же и в сочинениях Шёнберга логика конструкции, ее внутренний смысл определяется сцеплением первичных атомов и молекул музыки.

Подобное решение для Берга оказалось невозможным. Большая, «полнометражная» опера, богатая конфликтами, столкновениями характеров, не могла опираться лишь на микроэлементы музыки, каким бы глубоким смыслом они ни были наделены. Поэтому Берг как будто делает шаг назад, сохраняя систему лейтмотивов почти в ее вагнеровском понимании. И в его опере, как мы вскоре увидим, есть темы, прикрепленные к определенным персонажам или ситуациям, вступающие в сложные отношения.

Но уроки «Ожидания» не пропали даром! Принцип единства в разнообразии и разнообразия в единстве, утвержденный главой нововенской школы, нашел в «Воццеке» совершенное выражение. Склонный, подобно герою оперы, все впитывать, придавая усвоенному оттенок своей индивидуальности, композитор нашел место и шенберговскому принципу конструктивной роли интервалов, выстроенных в иерархическую последовательность. В «Воццеке» это стало лишь одним из компонентов сложной системы, где новое слилось со старым в органическом синтезе. Без «Ожидания» такая система, однако, была бы невозможной.

В основных чертах лейтмотивная система «Воццека» сводится к следующему: в нем есть главные лейтмотивы — мотивы-напоминания («Erinnerungsmotive»), которые приобретают тотальное значение, проходя через все сочинение. Все такие мотивы сконцентрированы в реквиеме, где, подобно некоему резюме, наглядно представлена их констелляция, расположение, сложившееся в развертывании музыкально-драматического действия. Соотношения этих главных мотивов — предмет особого разговора. Пока лишь отметим, что они не представляют автономных, независимых единиц, а содержат возможность легкого взаимного перехода.

Как большинство планет имеет обращающиеся вокруг них сателлиты, так и ведущие темы окружены непрерывно рождающимися на их основе побочными темами локального действия. Иногда такие образования сравнительно устойчивы, что позволяет признать их темами-спутниками.

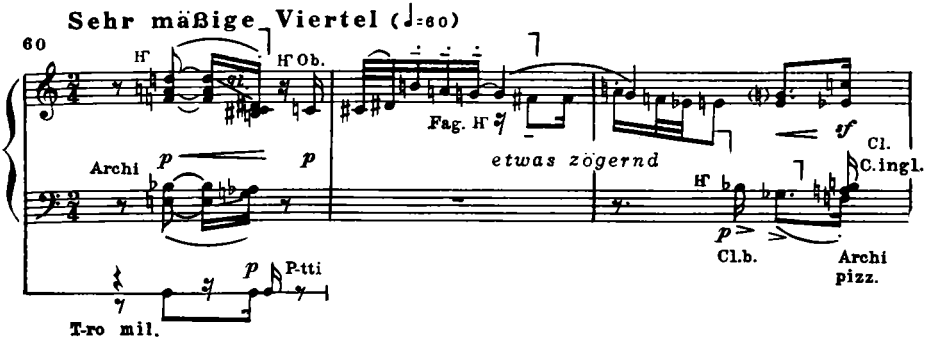
Чаще же из одного и того же комплекса интонаций непрерывно рождаются новые тематические образования, чтобы, раз прозвучав, больше никогда не вернуться в том же виде. Вот где нашел свое место шенберговский принцип непрерывных вариаций, столь совершенно и последовательно воплощенный им в «Ожидании». Если там господствует одна-единственная, тотальная интонационная сфера, то в «Воццеке» такая сфера окружает, обволакивает каждый персонаж. Более того, такие сферы не сосуществуют в замкнутой изоляции как некие данности, а проникают друг в друга.

Что же оказывается устойчивым в непрерывном «прорастании» тематических вариантов? Прежде всего основные атомы и молекулы тематизма, которые непрерывно перегруппировываются, складываясь в новые соединения так же, как меняются узоры при вращении калейдо-

скопа. Да и сами главные темы не столь часто воспроизводятся в законченном виде. Обычно напоминается их ключевой оборот, содержащий небольшое число звуков. Иными словами — устойчивостью обладает не тема, а мотив, как наименьшая конструктивная единица музыкальной речи, способная к повторению.

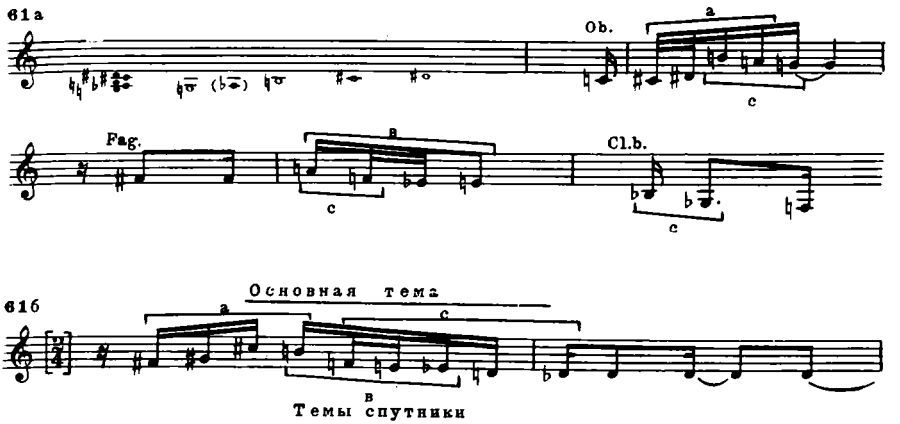
И еще одно замечание, прежде чем приступить к анализу тематизма оперы. Подобно тому как в ней есть стабильные персонажи, раскрывающие свою сущность при первом знакомстве с ними, и персонажи мобильные, меняющие свое лицо под воздействием перипетий драмы, точно так же возникают стабильные тематические системы и системы мобильные, претерпевающие трансформацию. Разбор тематизма оперы целесообразнее начать с устойчивых систем, так как на их примере легче показать природу сложных манипуляций с музыкальным материалом оперы.

Как уже отмечалось, место традиционного «Vorspiel» здесь заняло лаконичное вступление:



Пара коротких аккордов, связанных плавным скольжением, отрывочные, «перебивающие» друг друга мотивы, «обрубаемые» конечным созвучием — вот, в сущности, все. Словно, прежде чем нарисовать картину, композитор наносит на «холст звукового пространства» короткие штрихи, смысл которых ясен пока лишь ему одному. Будь подобный эпизод в любом ином месте оперной партитуры, он остался бы незамеченным. Но это первые звуки сочинения, задающие тон просто в силу своего положения и, как все первое, они воспринимаются воображением, готовым к свежим впечатлениям, тем самым оставляя в нем неизгладимый след.

Все то, что в первой сцене происходит далее, опирается на мотивы вступления, которые становятся источником бесчисленных производных тематических образований. Такова первая основная («тотальная») тема, представляющая лейтмотив Капитана, исчерпывающе обрисованного в начальной сцене оперы:



До того, как перейти к самой теме, несколько слов о мотивах вступления. Уже в них проявилось то качество тематизма оперы, которое связано с новым, открытым Шенбергом принципом координации вертикали и горизонтали. Тематическое построение не является чем-то в корне отличным от гармонии, и она в свою очередь не становится подобной раскраске рисунка, выполненного карандашом. Гармония конденсирует звуковой материал в интонационные сгустки, напротив, тема представляет ту же гармонию, развернутую в горизонтальном измерении. Одно становится вертикальной мелодией, где возникает интервальная констелляция тонов, соответственно распределенных в звуковом пространстве, другое — горизонтальной гармонией, где сочетание тонов мыслится как некий, внутренне единый комплекс. Одно порождает другое.

Так, второй вступительный аккорд кажется просто терпким звуковым пятном. Но именно из его тонов вырастает мотив, развертывающий созвучие на горизонтали. Правда, этот мотив включает также и новые тона, но они не занимают в нем ответственного положения (это форшлагообразное затактовое *c* и проходящее *a*)[1]. Мы, впрочем, скоро увидим, что вариантность *a* и *as* вообще свойственна образованиям, «выведенным» из этого мотива. Отметим и то, что созвучию, предваряющему звуковой материал мотива гобоя, также свойственны секундовые связи тонов.

Вместе с тем мотив гобоя выявляет и новые интервальные отношения; так, в нем отчетливо слышна большая терция, которая включена уже в «незаполненном» виде в остальные мотивы[2]. Главное все же не

[1] Интересно, что в репризе прелюдии (такт 153) в этом аккорде стоит не *as*, а *a*. Введение *as*, возможно, объясняется желанием получить последование десяти неповторяющихся тонов.

[2] Заполнение большой терции тоном *a* придает мотиву оттенок целотоновости (до полной гаммы не хватает лишь *f*).

это. Горизонтальное развертывание в силу самой своей природы создает графический (линеарный) и ритмический профиль, которые, как легко убедиться, находят отражение и в последующих мотивах.

Теперь о главной теме Капитана (61б). В ней можно найти параллели с наиболее важными оборотами ранее прозвучавших мотивов. Но, и это самое главное, они не включены в нее буквально. Так, исходные четыре тона напоминают оборот мотива гобоя (отмечен буквой *а*). Но, во-первых, в нем сужен размер скачка (кварта вместо малой сексты), а во-вторых, выровнен ритм. Зато оборот мотива фагота (обозначен буквой *b*) воспроизведен с его характерным «хромающим» ритмом, в то время как звуковысотный рисунок (при сохранении его нисходящей направленности) видоизменился[1]. Наконец, можно найти в теме Капитана и большую терцию, заполненную теперь движением по полутонам.

Все эти обороты, интервалы, ритмические ячейки, гармонические комплексы для композитора равносильны фонемам и лексемам словесной речи. Его мысли облекаются в плоть музыкальных структур, и он беседует со слушателем на языке, не допускающем вполне адекватного перевода на общепринятый, который можно лишь соотнести с ним. Поэтому положение музыковеда, желающего проникнуть в смысл такого языка, научиться читать его, много сложнее, чем его собрата, имеющего дело с художественным словом. Он вынужден оперировать системой технологических категорий, выработанных тысячелетней практикой теории музыки. И чем сложнее, изощренней становится техника композитора, тем более точным и отточенным должен быть аналитический инструмент.

Возвращаясь к основной теме 1-й сцены, отметим, что на ее примере можно выявить некоторые принципы становления тематических новообразований в опере Берга: каждая новая тема рождается на основе прежних оборотов, данных в ином сочетании. Они не повторены буквально, а с каким-либо изменением, будь то расширением или сужением характерного интервала, изменением ритмического рисунка, перестановкой тонов. Тем не менее такой оборот сохраняет сходство с ранее прозвучавшим и может быть распознан. И, наконец, самое главное—при всех этих связях в конечном итоге складывается не вариант прежнего, а самостоятельная тема.

Такова и главная тема 1-й сцены (61б). Она выделяется на фоне предшествующих мотивов именно потому, что обладает значительно большей конструктивной законченностью (об этом говорит, например, «микрокаданс» на тоне *des*). Тема вобрала в себя прежние «разбросанные» интонации, спаяв их в осмысленный мелодический образ. В этом еще одно отличие «Воццека» от «Ожидания». Среди потока непрерывно сменяющих друг друга тематических вариантов, рождаю-

[1] Так, например, переставлены тона *es* и *e*.

щихся на единой интонационной основе, выделяются устойчивые, твердые («feste», по выражению Берга) образования, которые, благодаря внутренне им присущей замкнутости, обладают большой силой сопротивляемости среде рыхлого («locker» по терминологии, принятой нововенцами), в которой они «взвешены»[1]. Так и в 1-й сцене основная тема появляется лишь изредка в ключевых моментах развития сцены (на грани ее разделов).

Основой музыкального развития в каждой отдельной пьесе старинной сюиты, возникающей в 1-й сцене оперы, становятся локальные темы-спутники:



На примере тем паваны и жиги можно ознакомиться с виртуозной техникой введения тематических новообразований. Так, исходный мотив паваны точно воспроизводит последование тонов хорошо знакомого нам мотива гобоя, захватывая даже первый тон (*fis*, равный *ges*) по-

[1] Проблема соотношения твердых и рыхлых элементов формы, имеющая решающее значение для понимания природы композиционных структур «Воццека», рассмотрена в последнем разделе первой части.

следующего. Отрывистую скороговорку сменяет плавное течение восьмых триолями. Второе построение паваны подхватывает ранее прозвучавшее, внося в него существенные изменения, точно так же, как это происходит во втором предложении периода классической музыки. Правда, с одной существенной разницей — резким сжатием классического восьмитакта. И это — типичное явление для музыки нововенской школы, где малые масштабные единицы концентрируют в себе процессы, ранее требовавшие построений большей протяженности. Отсюда возникает сравнительная сжатость и масштаба крупных форм.

Как можно убедиться по приведенному примеру (62б), тема жиги вырастает из первого вступительного аккорда, развернутого в горизонтальном измерении[1].

Однако первый вариант становится лишь отправным для рождающейся на его основе главной темы пьесы, со свойственными ей сцеплениями малых секст. Подхватив звуковысотный рисунок мелодии, возникшей путем развертывания первого аккорда, она трансформировала ее интервальное строение. Другая важная тема жиги построена на основе второго аккорда, отразив также намеченную во вступлении вариантность тонов *a* и *as*. Ничто не пропадает, все находит свое место в этом сочинении.

Более трудно объяснить происхождение темы гавота:



В основу мелодии положены три вступительных мотива, данные в том же последовании. Однако степень вариантности здесь оказалась более высокой. Не говоря уже о значительном ритмическом увеличении длительностей, обусловленном природой жанра, весьма серьезными оказались и высотные изменения рисунка. Из них отметим наиболее

[1] В мелодию включены два «чужеродных» тона, придающие ей характерный ступенчатый профиль.

важные. Возросла роль перестановки тонов — так, в первом такте тона, образующие звуковой остов вступительного мотива гобоя, даны в ином порядке, хотя характерный широкий скачок и сохранен. В действие введен принцип взаимозаменяемости интервала его обращением—так, малая терция *fis, a* (основной интервал вступительного мотива фагота) во втором такте заменена большой сексто́й, а в обороте *f, es, e*, два последних тона сдвинуты на большую секунду (*f, des, d*)[1]. Наконец, в дело пущен и прием транспозиции — концовка темы переносит вступительный мотив бас-кларнета на новую высоту, сильно видоизменяя его ритмически.

Вторая тема гавота[2], кажется, имеет мало общего с первой, но, присмотревшись внимательней, можно убедиться, что она не что иное, как ее вариант, у которого откинут затакт. В обороте *g—b* узнается обращенное *fis—a*. Подъем представляет расширенную версию аналогичного места первой темы (см. *e, c, f*, отмеченные скобкой). Опеванию тона *e* (*es, fis, e*) соответствует опевание тона *d* (*f, des, d*) с обращением рисунка. Наконец, концовка темы строится на тех же тонах (*c, g, as*), которые в ином порядке завершали первую тему.

До сих пор речь шла об основных темах-спутниках сюиты, обладающих сравнительной конструктивной законченностью, хотя при повторениях и они воспроизводятся не точно, но с известными отступлениями. Им сопутствуют более рыхлые тематические образования, разрабатывающие их интонации. Иногда они принимают форму неких «субтем», сравнимых с основными по протяженности, но чаще это лишь короткие тематические элементы, построенные на какой-либо одной характерной интонации. Их количество не поддается учету, так как они пронизывают ткань во всех ее измерениях, создавая тотальную тематичность структуры, окружая ведущую линию (Hauptstimme) своего рода тематическим облаком, в котором взвешены важнейшие интонации.

Интонационная атмосфера тематизма сюиты пронизывает и партию главного персонажа данной сцены. Вернемся к некоторым примерам, ранее рассмотренным с иных позиций. Понятно, откуда берутся нисходящие хроматические ходы в партии Капитана (пример 18) — ведь это отражение концовки его основной темы (62б). Оттуда же взяты и скачки на тритон с последующим «скольжением» (см., например, возглас: «Teil' Er sich ein Wozzeck»[3]). О том, как трансформирована тема гавота и чем это было вызвано, уже говорилось (см. характеристику примера 20б).

[1] Помимо этого, вставлены два новых тона *c* и *e* с целью придать мотиву сходство с началом гавота, поскольку здесь этот мотив выполняет роль второго предложения периода из пяти тактов.

[2] Обе темы складываются в форму, которую можно соотнести с двухчастной песней («zweiteilige Lied», по немецкому учению о формах), после чего следует обычный для гавотов старинной сюиты дубль.

[3] Распредели его как следует, Воццек (*нем.*).

Тотальное интонационное единство тематизма Капитана было вызвано не только тяготением к органичности музыкального материала, проявляющего в многообразии вариантов одну и ту же основу. В этом есть и более конкретный смысл. Берг как будто настойчиво стремится доказать — смотрите, вот перед вами персонаж, для которого любая тема — повод, чтобы еще раз поразглагольствовать о самом себе и заслужить восхищенное одобрение слушателя. И эта идея, лишь намеченная в тексте, растолковывается средствами музыки. Совершенно необязательно для слушателя улавливать все тонкости интонационного процесса, о которых идет речь. Он внутренне ощутит, что и в том случае, когда Капитан говорит о вечности и когда он поучает Воццека правилам морали, интонация его речей, многократно усиленная оркестром, словно кричит — смотрите, какой я хороший, умный, чувствительный, как я сострадаю ближнему. И слушатель, чуткий к музыке, почувствует это и без погружения в тонкости того, каким путем такое ощущение достигается [1].

Так же внутренне стабилен и образ Доктора, несмотря на все скачки его мыслей и настроений. И в его сцене с Воццеком возникает тотальное интонационное единство тематизма. Осуществлено оно, однако, во многом иными средствами, обусловленными специфичностью главной темы сцены, построенной в форме пассакалии:



[1] При характеристике тематизма сюиты намеренно опущена Ария, так как она связана с интонационным комплексом Воццека, о котором речь впереди.

Иногда можно слышать жалобы, что в последующих вариациях связь с этой темой вообще уловить нельзя, да и само их течение будто бы заметно только глазу. Последнее будет предметом особого разговора, когда наше повествование подойдет к вопросам формы (заметим лишь, что Берга никак нельзя причислить к композиторам, сочинявшим «Augenmusik»[1]). Сейчас ответим на первое.

Упрек в невозможности услышать тему в большинстве вариаций проистекает из неверного подхода к 12-тоновому ряду пассакалии именно как к теме гомофонного сочинения в традиционном значении слова. Между тем здесь использована форма полифоническая, где исходная тема обычно бывает тщательно запрятана и трудно уловима (чему немало примеров в добаховской музыке). Это подчеркнул в докладе и сам композитор, указавший, что «вариационная обработка этой темы не осуществляется механично или исходя только из чисто музыкального начала» (5). Она, по его словам, стоит в тесной связи с драматическим действием. Завуалировано в оживленном рубато виолончелей даже ее первое появление, и лишь в отдельных моментах она достигает отчетливости. Но как же тогда может осуществлять «руководство» эта, по выражению Берга, скрытая басовая тема?

Теперь от отдаленного прошлого наведем мост в уже довольно близкое ко времени создания «Воццека» будущее. 12-тоновая тема не является темой в привычном смысле слова (точнее, не всегда выступает именно в качестве темы — то есть законченного конструктивно оформленного образования). Это в то же время — 12-тоновый ряд, представляющий интонационную основу многочисленных тематических образований, рождающихся из него. Построение ряда продумано и сделано с учетом предоставляемых им возможностей.

Рассмотрим, какие же возможности заключены в этом 12-тоновом ряду (см. пример 64а). Первые четыре тона образуют целотоновое последование с увеличенным трезвучием в его начале (*es*, *h*, *g*). С остальным отрезком ряда исходную группу тонов связывает часто повторяющийся интервал тритона. Характерна также концовка, где последние три тона ряда складываются в секстаккорд уменьшенного трезвучия. Как можно убедиться, ряд пассакалии построен принципиально антидиатонично (так же, как и тематизм Капитана). В нем есть и целотоновые ходы, увеличенное и уменьшенное трезвучия, а «музыкальный дьявол», тритон, представлен целой четверкой. Из остальных интервалов отметим лишь две сиротливые терции (образованы 9-м, 10-м и 11-м тонами), которые будут играть немаловажную роль.

Если взглянуть на партию Доктора, звучащую на фоне темы (см. пример 64б)[2], то она может показаться как будто ничем с нею не связанной. Между тем она насквозь пропитана ее интонациями. Так, в первом отрывке сцеплены короткие группы, включающие не более трех

[1] Музыка для глаз *(нем.)*.

[2] Последний отрывок приведен с текстом в примере 23.

соседних тонов. Среди них особенно выделяется концовка, где звучат те самые три тона, которые складываются в секстаккорд уменьшенного трезвучия. Этот оборот положен в основу коротких реплик, особенно там, где упоминаются слова «fixe Idee» (там к этой тройке в начале еще прибавлено *e*)[1]. Подчеркнем, что речь идет о группах соседних, близко расположенных тонов, которые могут допускать и некоторые перестановки. Сочетание же тонов, далеких по положению, практически означает введение *нового* интонационного материала. Здесь — именно интонации самого ряда или их близкие, легко распознаваемые слухом родственники.

В репликах Доктора проявился и другой метод интонационного «прорастания»[2] (см. пример 64в). За основу мелодического оборота берутся первые четыре тона ряда, дополненные проходящими звуками до полной целотонной гаммы. Но «чистая» целотоновость Бергу претит (видимо, он не желал слишком походить на Дебюсси). Поэтому целотоновое последование «разбавлено» тонами из другого участка ряда (6-й, 7-й и 8-й тона). Так, несмотря на кажущуюся прихотливость, партия Доктора отличается внутренним интонационным единством, подобно тому как в речи любого человека присутствуют некие интонационные стереотипы. Берг закрепляет эти особенности в фиксированной звуковысотной интонации. Так повторяемость слов и реплик сочетается у него с повторяемостью интонационной (например, короткое обращение к Воццеку на той самой единственной малой терции или «кинжальные» реплики на концовке темы). Это и придает речи персонажа интонационную индивидуальность.

Просматривая ранее приведенные образцы высказываний Доктора, можно заметить наших старых знакомых. Вот достойный служитель науки перечисляет биохимические компоненты, познание которых произвело революцию в науке (пример 24) —тут же мы можем убедиться, что не от бога эти новомодные идеи, — «музыкальным дьяволом» мелодия здесь более насыщена, чем даже сама тема. А в первом восклицании, где речь идет о более привлекательной для вкуса баранине, бравый костоправ бодро двинулся по ступеням целотонной шкалы (конечно, как всегда у Берга, с «изъянами», не мешающими, однако, взбираться по ней не спотыкаясь).

Откуда же в партии Доктора оказалось трезвучие e-moll, по которому он с такой же легкостью шагает, прыгая через ступеньки, как раньше молниеносно взлетал по целотонной шкале? Разве и этот аккорд — символ печали — тоже выведен из ряда? Этот «коварный» вопрос, вероятно, уже вертится на языке читателя, обратившего свое пытливое внимание на пример 26. Такому читателю хотелось бы посоветовать одно — не торопиться, тем более, что ждать придется не очень долго. А пока остановимся на судьбе темы в отдельных вариациях.

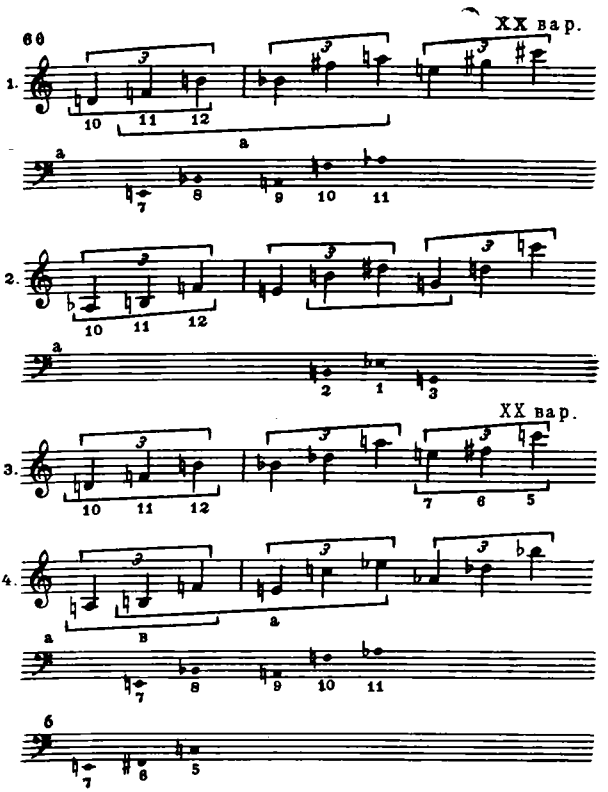
[1] Редлих называет этот вариант мотивом «fixen Idee» Доктора (20, с. 143).
[2] Термин В. Протопопова.

О том, что 12-тоновый ряд — не тема гомофонного сочинения, можно судить по следующему фрагменту:



В то время как начальные тона темы звучат в верхнем голосе, «дьявольская тройка» ее хвоста, стремительно взобравшись на гору, плавно заскользила по отлогому склону.

Не обязательно, чтобы тематические образования непременно выводились из ряда, совпадая с ним до последней ноты. В III вариации появляется, например, восходящая 9-тоновая тема (она становится своего рода темой-спутником), которая еще раз прозвучит в предпоследней вариации, символизируя триумф великого открытия:



Все четыре варианта представляют одну и ту же тему, наглядно демонстрируя принцип вариантной повторности. Но последование интер-

валов включает изменения с целью преодолеть механичность точной повторности, которую новая венская школа решительно отвергала[1]. Так, в первом варианте воспроизводится последование тонов темы, начиная от 2-го звука, — с 7-го по 11-й (вначале слышен уже знакомый уменьшенный секстаккорд). При повторении темы, транспонированной на тритон, 5-й звук смещен на полтона с тем, чтобы разнообразить интервалы. Однако теперь тон *h* в сочетании с *dis* и далее *g* образовал увеличенное трезвучие, с которого, как известно, начинается тема. В третьем варианте — новые замены, которые выявили новую группу, образованную 7-м, 6-м и 5-м тонами темы. Наконец, четвертый вариант (особенно хорошо слышный, поскольку он поручен трубе) как будто повторяет второй, но вместо *as* в нем введено *a*. Это приводит к «проявлению» новой группы тонов (7-го, 6-го и 5-го). Подчеркнем, что здесь отмечены лишь те обороты, которые образуют группы соседних тонов, связь которых с темой отчетливо уловима. Слух узнает их даже в том случае, когда на это особо не обращают внимание. В то же время разбираемый способ построения звеньев допускает появление номинально отличных от центрального темообразований.

В этом можно убедиться на примере VII вариации, логически связанной с ее сменяющей[2]:



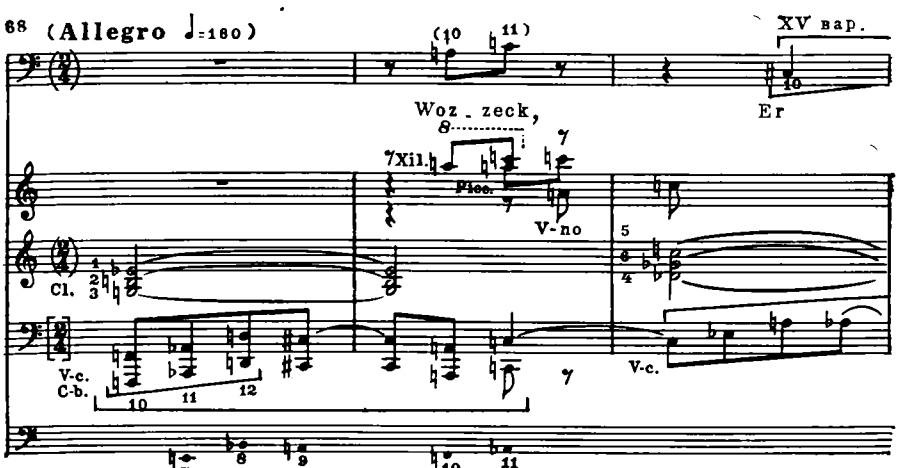
[1] Напомню о ведущем принципе разнообразия в единстве с тем, чтобы каждый новый этап развертывания представлял то же самое, но иначе выраженное.

[2] Текст в примере: Ах, ах, Мари, если все темно...

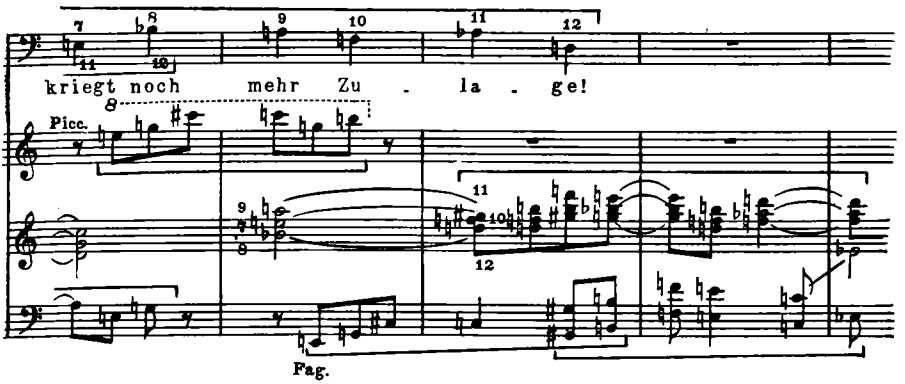
В то время как 9-й и 10-й тона ряда образуют гармонию, создаваемую тремоло виолончелей, остальные складываются в двузвучия, сменяющие друг друга в строгом порядке в прямом и ракоходном движении. Здесь возникает то, что в современных западных теоретических работах принято называть «вертикализацией». Почему именно 10-й и 9-й тона удостоились чести Атланта — держать на своих плечах опоры некоего свода — куполообразной конструкции, созданной движением интервалов? Дело в том, что именно эти тона образуют «чужеродную» терцию (как, конечно, и первая, увеличенная квинта *es—h*), устранение которой дало возможность создать движение тритонов. Тем самым последование приобретает еще и дополнительное структурное единство.

Но посмотрим на партию заглавного героя, который ведь именно здесь забывает о своем истязателе, охваченный думой о Мари. Оставаясь под господством идеи, терзающей его, не давая передышки, Воццек в вокальной партии отступает от строгого последования тонов, вводя непрошенный *as*. И происходит чудо — в недра «дьявольской» темы вторгается живая человеческая интонация — мотив жалобы Мари с ее малой терцией и выразительным «вздохом». Вот каким путем происходит взаимодействие полярных, исключающих друг друга тематических сфер.

Но все-таки тема пассакалии остается безусловным гегемоном, осуществляющим, по выражению самого композитора, руководство и допускающим «оппозицию» лишь в строгих рамках, определяемых ею самой[1]:



[1] Текст в примере: Воццек, ты получишь прибавку! *(нем.)*.



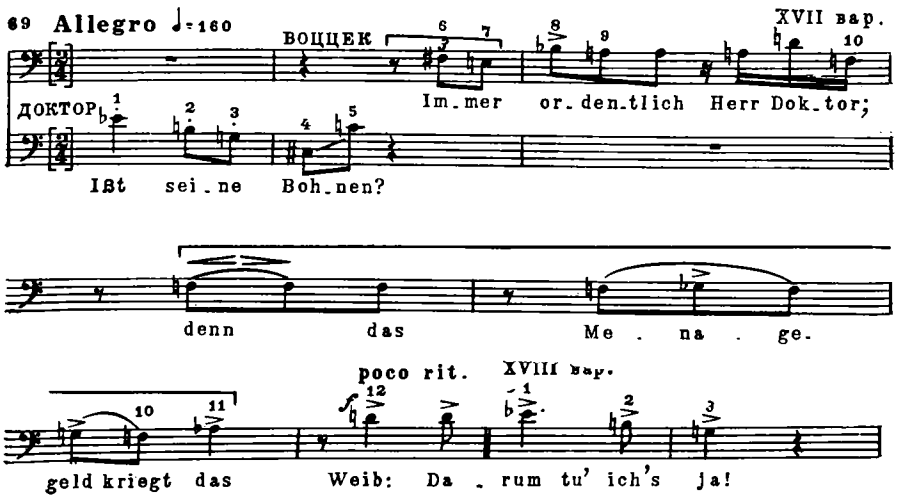
В XV вариации тоже применена вертикализация, но группировка тонов в созвучия произведена другим путем. Три кларнета начинают восхождение с увеличенного трезвучия (первая тройка ряда), затем вводится созвучие, складывающееся из тонов второй тройки (получается шёнберговский аккорд, где сочетаются чистая кварта и тритон). Следующая тройка представляет тот же аккорд с перестановкой порядка интервалов (тритон — чистая кварта). Наконец (в такте 6) появляется и последняя тройка, которая, приняв далее обычный вид уменьшенного секстаккорда, приводится в движение.

Не только гармоническая основа, но и тематическое построение также являются порождениями ряда. Так, короткий двухтактовый мотив, впервые представляемый басами, начинается все с той же, ко времени вступления этой вариации прочно засевшей в сознании, концовки темы. Далее оказывается, что уже со второго звука мотива (здесь это *as*) повторено последование тонов с 7-го по 11-й (см. проекцию этих тонов на их исходные позиции), что оказывается возможным благодаря энгармонизму тритонов, которыми тема насыщена в изобилии. Возникшее новообразование оказывается устойчивым: оно проводится несколько раз, подвергаясь транспозиции (отмечено скобками).

Вернемся вновь к двум последним тактам — оказывается, и там пришедшие в движение кларнеты прочерчивают контуры все того же мотива. Причем оборот, открываемый ходом по тонам уменьшенного секстаккорда, обрисовывает тот же секстаккорд, движущийся параллельно. Так проявляется тотальное единство звуковой материи, безраздельное господство невидимого дирижера.

Остается добавить, что восклицание Доктора, обещающего прибавку испытуемому, строится на том же мотиве в увеличении, который царит в окружении ему подчиненных. Стоит еще отметить также уже достаточно приевшееся обращение на малой терции (такт 2), отбрасывающее от себя звуковые брызги и, кстати, «отрезающее» хвост двухтактового мотива в басу.

Впрочем, тема пассакалии не всегда обнаруживает наклонность к абсолютной власти. Лишь иногда она считает нужным сказать во всеуслышание, кто хозяин[1]:



Поклонник фасолевой диеты наступает на испытуемого, начиная проведение темы с врезающегося, подобно клинку, увеличенного трезвучия. Потребитель бобов покорно отвечает, продолжая тему дальше. Но в его устах тема не просто теряет тот несокрушимый напор, с которым она победно вступила, дабы обозреть свои владения. Она обмякла, стала спотыкаться и застряла на 10-м тоне *f*, сдвинуться с которого ей помогла лишь некоторая раскачка (см. такты 5—6 примера). И тут-то пришедшие ей на помощь тона (*ges* и *g*), которые как будто лишь слегка нарушили строгий порядок построения всей команды (к тому же они ведь помогли плавно добраться до *as*), сыграли роль вражеских лазутчиков. Таким путем вдруг незаметно проступила одна из тем чужеродного для темы пассакалии комплекса (отмечена скобкой в примере), комплекса интонаций Воццека. На словах он покорен, что подтверждает фраза, утверждающая как ответ на вопрос Доктора ту же самую интонацию увеличенного трезвучия, которая открывает новое проведение темы пассакалии, а вместе с ней и новую, XVIII вариацию.

Какого же эффекта достигает композитор, добившийся тотального единства музыкальной материи, где слабые попытки противостоять гегемонии 12-тонового ряда, решительно и бескомпромиссно пресекаются. Господство одной тщательно скрываемой темы, которая все же

[1] Текст в примере: Доктор. Ешь свои бобы? Воццек. Аккуратнейшим образом, господин доктор, ведь деньги на довольствие получает жена: потому я и делаю все это! *(нем.)*.

в конце концов не удовлетворяется ролью безвестного дирижера и раскрывает свое инкогнито, отражает и господство другой большой темы, чьим олицетворением она является. Как отмечает Берг: «речь идет все-таки об одной и той же теме, о той самой «fixe Idee» врача, которая находит свое отражение ведь также и там, где берет слово Воццек, истязаемый им и этой навязчивой идеей» (5). Доктор тоже скрывает свою идею и решается обнаружить ее лишь в момент наивысшего эмоционального возбуждения, зная, как и Капитан, что стесняться Воццека нечего, так как он не сможет поведать лицам его круга о сжигающем его непомерном честолюбии, которое, в отличие от скромности, как-то не принято выставлять напоказ. Разумеется, и здесь музыка не предъявляет непременного требования к воспринимающему сознанию проникнуть во все ее тонкости. Она должна лишь создать впечатление одержимости навязчивой мыслью, подавляющей все и вся в сфере ее действия как самого носителя, так и невинную жертву. И такое впечатление постоянно действующей скрытой силы, к которой все неизменно возвращается, создано средствами музыки, вновь усилившей, гиперболизировавшей то, что в драме было лишь угадываемой тенденцией. Ведь в бюхнеровском тексте нет и в помине той бьющей через край энергии одержимости, эта сцена, скорее, решена в духе озорной (в раблезианском смысле) буффонады. Это колорит всепоглощающей, пожирающей идеи создало вовсе не введение лишнего повторения слов о бессмертии (оно явилось лишь следствием), а сама музыка, еще раз продемонстрировавшая способность быть носителем идейного начала.

Две гротесковые сцены, два персонажа, два разных способа достижения интонационного единства в музыке, не опирающейся (точнее, не опирающейся главным образом) на традиционную тональность. Но вот Капитан и Доктор встречаются. На этот раз композитор обращается к традиционным средствам построения полифонической композиции, определившей иное отношение к тематическому материалу.

Главные тематические построения этой сцены столь же устойчивы, как и темы баховской фуги. Они допускают вариантные изменения лишь в строгих, апробированных нормами полифонического стиля пределах. С названными персонажами здесь связаны две темы — третья принадлежит заглавному герою, и о ней разговор впереди. Одна из этих тем нам хорошо знакома — это первое конструктивно законченное построение оперы.

Сложнее обстоит дело с темой Доктора. Ее нельзя назвать абсолютно новой, так как она скрыто, в роли побочного голоса уже прозвучала в пассакалии, хотя ее появление прошло почти незамеченным. Тема воспринимается как нечто уже знакомое благодаря ее интонационному родству с темой пассакалии.

Первое проведение темы (у скрипок в XIII вариации пассакалии) начинается в тот момент, когда Доктор вдруг загорается своей идеей, столкнувшись с великолепным случаем аберрации:



Едва появившись, новая тема быстро растворяется в фигурационном движении[1]. Более удобно для анализа ее проведение у виолончелей в конце XIV вариации (70б). Без учета повторов первая тройка тонов (*g*, *a*, *e*) соответствует 7-му, 6-му и 4-му в теме пассакалии. Пропущен 5-й тон (здесь он был бы *es*). Этот пропуск своеобразно восполняется в концовке, где (если принять тон *e* за 7-й) строго выдержано ракоходное последование 7-го, 6-го и 5-го тонов. Словно тема взяла некий разбег, прежде чем смогла войти в общее русло.

Встреча Капитана и Доктора происходит не только на сцене — встречаются, обмениваясь символическими рукопожатиями, и их темы:



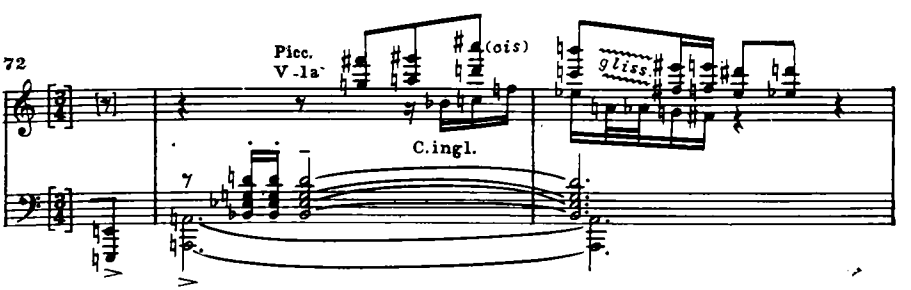
[1] Кстати, и эта фигурация не пропадает даром — она почти дословно цитируется во 2-й сцене следующего акта, где Доктора осеняет новая идея, на этот раз при созерцании особы чувствительного Капитана (70в). Снова тонкая, тщательно замаскированная ассоциация.



И это не просто остроумный куншток[1]. Соприкасаются две разные и в то же время, в сущности, глубоко родственные интонационные сферы. Разные — поскольку деловитым, уверенным шагам музыкального олицетворения Доктора противостоит подвижная, суетливо «припрыгивающая» тема его партнера. Родственные — так как их связывает и начало с большой секунды, сменяемой скачком вверх, и особенно обратный ход на тритон (отмечено скобкой с литерой *а*).

Последующее развитие сохраняет обе темы в неприкосновенности, они уже не выступают (как целостные построения) в различных вариантах, резко видоизменяющих их интервалику и ритмическую структуру. Но для Берга и такие жесткие ограничения — не помеха.

Вот как забавно он использует возможности полифонических комбинаций:



На фоне плотного аккорда звучит у малой флейты и альта тема Капитана, движущаяся параллельными большими септимами, а одновременно с ней у английского рожка та же тема проходит в уменьшении. Для чего, спрашивается, нужен такой фокус? Как и все в «Воцеке», он всецело вызван требованиями драмы. В этот момент расчувствовавшемуся служителю Марса, потрясенному напророченной ему близкой кончиной, привиделась сцена собственных похорон под звуки траурного марша. «Непрошенное» вторжение в крайне высоком регистре скользящих септим (подчеркнутое еще и приемом glissando) создает впечатление, будто оркестр вместо того, чтобы посочувствовать горю опекаемого им персонажа, вдруг показывает ему язык.

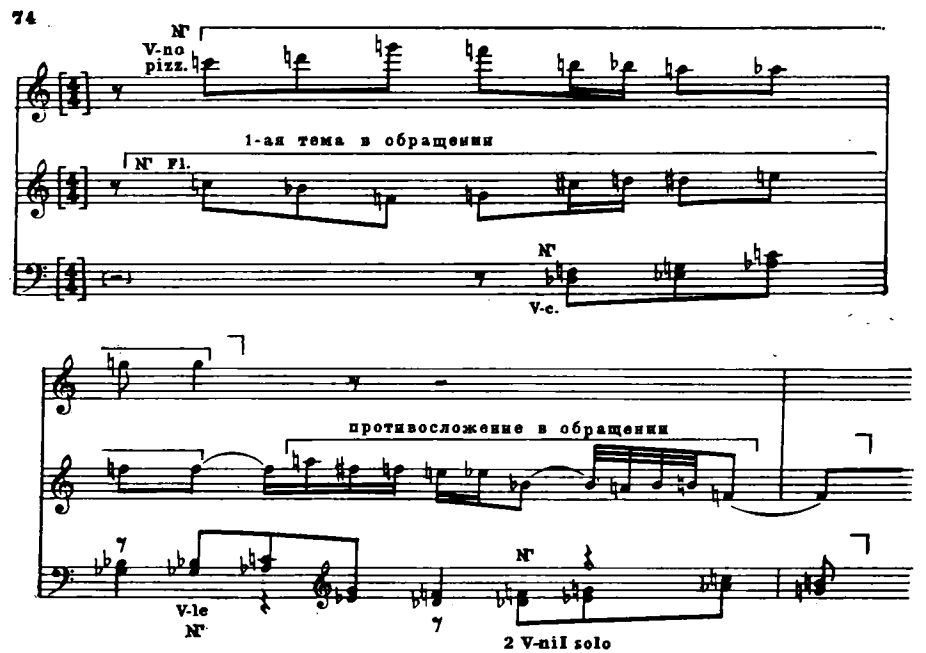
[1] Тема Доктора сначала идет в увеличении, создавая фон для темы Капитана, затем повторяется в уменьшении, в то время как мотив другого персонажа переходит в развивающее (как далее мы увидим) удержанное противосложение.

Постепенно, по мере развертывания сцены, Берг вводит все новые и новые комбинации:



В то время как туба важно движется половинными нотами, виолончели приемом pizzicato излагают ту же тему в уменьшении. Но и этого мало— в быстро проносящемся пассаже скрипок мелькает тема Капитана. Подобное соединение связано не только с задачей обеспечить постоянное разнообразие, достигаемое изобретением все новых и новых полифонических конструкций. Оно, вкупе с парадоксальностью тембровой комбинации, придает оттенок острого гротеска словам Доктора, подводящего солидную ученую базу под житейскую сплетню со ссылкой на Плиния.

Наконец, в действие вступают и приемы более радикального видоизменения тематического материала:



Тема Капитана теперь проводится вместе с примыкающим к ней противосложением в точном обращении (это можно проверить, сравнив с проведением в примере 71). Одновременно с ней звучит та же тема в обычном виде, а также имитации начального оборота в терцовом удвоении. Могут подумать, что построить такой контрапункт в «атональной» музыке не составляет никакого труда, — ведь диссонанс в ней полностью «эмансипирован», поэтому допустимы любые комбинации интервалов без ограничений. Суть в том, что эмансипация диссонансов вовсе не означает уничтожения всякого между ними различия и тем более отмены слухового контроля над вертикалью. Мнимая свобода их применения требует точного и строгого учета возможностей их взаимной координации. Обратим внимание на две верхние строчки примера — ведь в соотношении двух вариантов тщательно устранены малые секунды и большие септимы, а оставшиеся диссонансы смягчены резким тембровым разделением голосов. Еще более смягчающее действие оказывают большие терции нижней строчки, которые придают вертикали особую насыщенность и полноту. Причем и здесь, уже допуская большие септимы (звучащие, кстати, с изысканной мягкостью), Берг все же избегает малых секунд. При этом учтено и качество интервалов между соседними голосами, и их тембровая окраска, и регистровое положение. Помещение консонансов (терций) в басы придает ткани гармоническую опору, обеспечивая красивую, полнозвучную, богатую обертонами вертикаль.

Не только тема Капитана наделена зеркальным отражением. Как можно убедиться, обращается и тема Доктора, что, правда, в контексте данного места проходит незамеченным, так как действие сцены здесь стремительно движется к точке наивысшего напряжения, и в сочетании с тремя поющими голосами такая деталь неизбежно останется в тени:



Отметим определенную последовательность в развитии тематических преобразований — наиболее сильное изменение звуковысотного рисунка (обращение) вступает в действие лишь после того, как из основного варианта было «выжато» все, что возможно.

Теперь настало время другой стороны тематизма оперы, связанного с ее «мобильными» персонажами. Речь идет о народно-песенных истоках тематизма оперы.

Тематизму двух представителей «негативной» стороны конфликта присуща последовательная «антидемократичность», подобно тому как и те, кого этот тематизм обслуживает, чужды народу, противостоят ему. Достаточно напомнить о том, что интонационная основа, представленная как в теме Капитана, так и в 12-тоновом ряду пассакалии, организована так, чтобы по возможности исключить намеки на диатонику, что прежде всего сказывается в господстве тритона над чистыми квартами и квинтами. Сведена к минимуму и роль терций, сексст, без которых вообще обойтись было, конечно, нельзя. Имеющиеся терции сочетаются таким путем, чтобы не возникало даже намека на простые трезвучия и септаккорды (напомним об увеличенном и уменьшенном трезвучии в теме пассакалии).

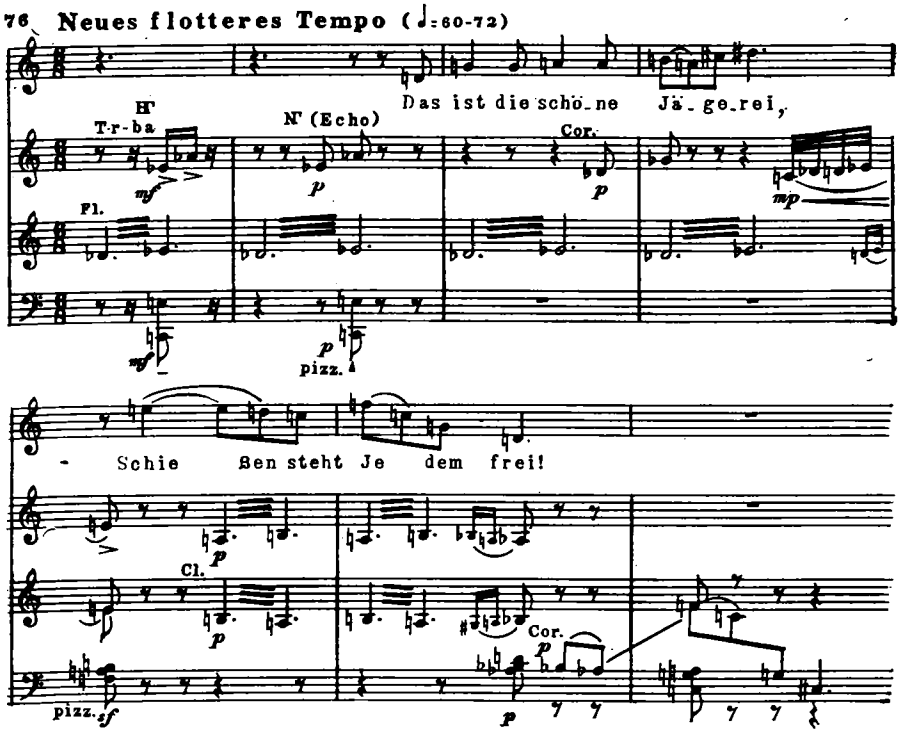
Совершенно иное положение складывается в полярной интонационной сфере оперы. Да иначе и быть не могло, ибо представляющие ее герои неотделимы от народа. Это определило и другое свойство их тематизма — он окружен более широкой сферой народно-бытового фона. Такой фон связан с главными героями оперы, гармонируя, а порой даже поглощая их интонации, но в то же время и от них отделен, им противопоставлен.

Необходимость ввести в оперу народно-песенное начало ясно осознавалась Бергом, как и задача «установить связь между художественной музыкой и музыкой народной» (5—20, с. 317). Берг понимал трудность такой задачи, неизмеримо возросшую в сочинении, порывающем с традиционной тональностью. Как может сочетаться ярко выраженная тональная основа народных жанров и свойственных им оборотов с «ультрахроматизмами» нововенской школы? Берг ответил на это так: «Я полагаю, мне это удалось благодаря тому, что все простирающееся в сфере народного я наполнил легко схватываемой примитивностью» (5—20, с. 317—318). Далее Берг отмечает применение симметричного строения периодов; терцовой, а особенно квартовой гармонии; мелодии, где большую роль играет целотоновая шкала и чистые кварты (в то время как, по его выражению, «в атональной музыке венской школы господствуют уменьшенные и увеличенные интервалы»). Указывает он и на «политональность» (беря это слово в кавычки) как средство гармонически примитивного музицирования.

В приведенных высказываниях надо различать две стороны. Во-первых, обращение к исконным народно-песенным элементам в их первозданной чистоте, что связано с насыщением мелодии натуральными оборотами, обильно напитанными чистыми интервалами (то есть чистыми квартами и квинтами). Это и есть то, в чем Берг усматривает примитивизацию и что на деле соответствует обращению к древнейшим истокам народного мелоса, угадать которые, как отмечалось ранее, в австрийском фольклоре было особенно трудно. Для Берга это не стало, как, например, для Бартока, основным творческим принципом, но он оказался не чужд фольклорной тенденции в музыке XX века.

Но в приведенных выше мыслях Берга есть и другая, не менее важная сторона, связанная с характером применения народно-песенных оборотов. Речь идет о том, что лучше было бы определить словом деформация. Оказалось, что исконные свойства народного мелоса, погребенные и замутненные веками развития австрийской культуры бытового музицирования, в условиях новой гармонии вдруг засияли яркими красками. Нечто подобное, кстати, произошло и в творчестве Бартока, для которого обращение к древним слоям народного творчества и современной «атональной» гармонии стало звеньями одной цепи.

Другое свойство сферы народного в опере — это ее многоликость. Здесь можно встретить не просто разные жанры, но и разное к ним отношение. Веселая охотничья песня Андреса начинается, как и множество бодрых народных мотивов, с активной кварты и столь же уверенно движется дальше в ясном G-dur. Но вдруг появившиеся звуки *cis* и *dis* придают непритязательному мотиву колорит целотоновости[1]:



[1] Текст в примере: Как прекрасна охота, стрелять может каждый свободно! *(нем.)*.

Ранее уже говорилось, что Берг стремился придать пению Андреса оттенок некоторой нестройности, которая возникает, когда популярную мелодию вздумает горланить во весь голос человек, лишенный музыкального слуха. Но глубоко заблуждается тот, кто думает, будто это означает грубое, преднамеренное искажение народного мотива.

В любом случае Берг остается музыкантом, обладающим поразительным ощущением внутреннего единства музыкальной материи и тонким слухом, оценивающим звучание малейших деталей структуры. Так и здесь, если сыграть мелодию вне сопровождения, то действительно можно будет подумать, что тона, разрушающие диатонический склад мелодии, бесцеремонно вторгаются подобно непрошенным гостям (особенно если сравнить мотив Берга с «естественным» его звучанием, где вместо *cis* и *dis* могли бы быть, например, *c* и *d*). Но теперь попытаемся спеть мелодию на фоне берговского сопровождения — ощущения неорганичности как не бывало. Оказывается, именно эти «чужеродные» тона непрерывно звучат в тремоло флейт, и когда певец попадает на них, то возникает ощущение полного согласования мелодии и гармонии, благодаря чему нарушения строя мелодии не ощущается. Скорее, напротив, кажется, что именно здесь певец нашел верный тон.

Тогда, быть может, неорганично само начало мелодии на фоне такого сопровождения? И это оказывается не так. Ведь созвучие сопровождения — это первый основной аккорд из трех, положенных в основу рапсодии, которую представляет 2-я сцена. Два верхних его тона как раз и образуют ту кварту, которую Андрес, несмотря на дирижерские указания солирующей трубы, подхватывает полтоном ниже, к концу фразы выравнивая строй [1]. Не менее тонко построен и второй мотив. Здесь появляется цепь «архаических» чистых кварт, исходное звено которых (тон *f*) также подготовлено в гармонии предшествующего такта (это третий основной аккорд рапсодии). В момент же концовки на доминанте (тон *d*) в аккорде появляются вновь чужеродные тона (*as*, *b*), с которых начинается у валторны имитирующий отыгрыш.

Никаких «варваризмов» и жесткости «неопримитивизма» у Берга нет и в помине. В его музыке тщательно избегается чрезмерно резкое, кричащее, вульгарное. Сила воздействия творений Берга менее всего связана с простым воспроизведением картин жизни, равно как и ее музыкальных проявлений, которые сами по себе, вне художественной обработки способны произвести нужный эффект. Подслушанное в музыкальном самовыражении людей преломляется сквозь призму его неповторимой индивидуальности. И это ощущается даже там, где сам замысел, казалось, полностью исключал ювелирную работу. Речь идет о том самом шумном и пышном военном марше, который сыграл в опере роковую роль:

[1] В том, что это так, можно убедиться, сыграв «белоклавишную» часть темы полутоном выше, — тогда получится «естественная» мелодия в As-dur. Правда, тон *g*, на который попадает певец, хорошо сочетается с басами *c*—*e*.



В отличие от многих «нематериальных» страниц оперы — это музыка, прочно стоящая на земле. При всей ее осязаемой «вещности», она тем не менее не звучит грубо и резко, а скорее плотно и насыщенно. Об этом говорит хотя бы такой чисто внешний признак, как почти полное исключение секунд между соседними тонами[1]. Вслушаемся далее. Ядро гармонии составляет терция *f* — *a*, которая, подобно высоким обертонам, отражается в фигурации малой флейты. Основной мотив труб и гобоев диатоничен, но его диатоника не обладает ярко выраженной мажорной или минорной ладовой окраской. Поэтому элемент нестройности, вносимый фальшивыми басами, значительно сглажен. К тому же основной тон этих басов — *cis* в сочетании с *f* — *a* образует

[1] Единственная из них *a*—*h* (см. вторую восьмую первого такта) помещена на слабой доле такта.

увеличенное трезвучие, придающее оттенок целотоновости (это частично поддержано и тонами основной темы, например, исходными *g* и *h*).

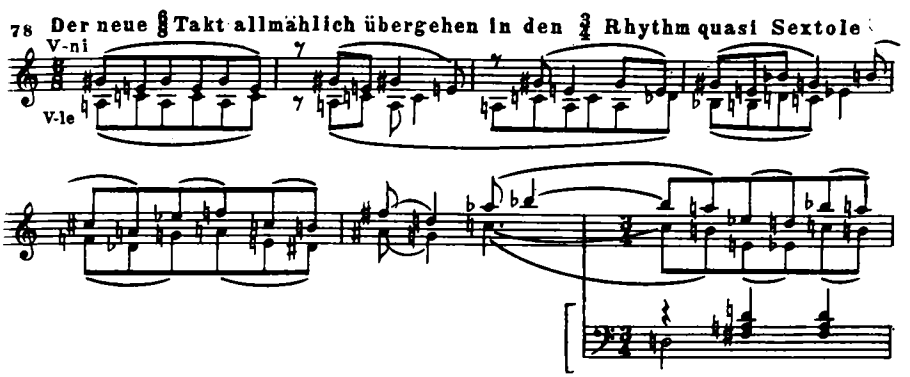
Поучительно сравнить следующую далее тему, напоминающую традиционное для военных маршей соло баритона, с ее отражением в партии Мари. Какую широту вокального распева приобретает мелодия, теряющая оттенок тупой и самодовольной парадности (77б). Поэтизация этого малорасполагающего к чему-либо подобному бытового жанра идет, конечно, от Малера, так же как и удивительно тонкое вплетение в ткань военных сигналов австрийской армии (77в)[1]. Прямолинейная фанфарность первого сглажена на фоне изысканных гармоний окружения, а второй представляет горизонтальную проекцию звукового фона.

Подлинной стихией народного все же является предпоследняя сцена II акта с ее бытовыми танцами. Словно ранее тщательно запрятанное, угадываемое вдруг зазвучало в полную силу. Дух народа, давшего миру великих музыкантов, поднявших искусство звуков на уровень высочайших достижений мировой культуры, кажущийся порой в опере Берга заслоненным ухищрениями современной техники, вырвался на свободу. И оказалось, что даже мнимо далекое от народного на самом деле коренится в его истоках.

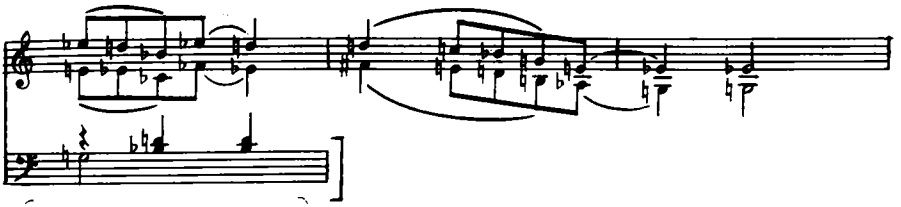
Глубоко символичен и переход в сферу народно-бытового. Только что прозвучало полное взвинченности объяснение Воццека, охваченного порывом ревности, и Мари, которой уже нечего скрывать.

Вновь появилось плавно покачивающееся, словно успокаивающее, убаюкивающее движение, уже знакомое по началу сцены.

Застывшая гармоническая фигурация постепенно приводится в движение: слегка сбивается ритмическая синхронность голосов, незаметно захватываются все более высокие тона, а сами голоса приобретают все большую интонационную выразительность, превращаясь в осмысленную мелодию:



[1] Первый из них — «Zum Gebet» («К молитве»), второй — «Abblassen» («Отбой») (20, с. 117).



Вуалируется и равномерность ритмической пульсации, где ровное движение на $\frac{6}{8}$ плавно перерастает в трехчетвертной метр венского лендлера. Но вот и его мелодия — она не вступила, не началась, а как-то незаметно проявилась, подобно скрытому изображению на негативе. Сопровождаемая, как тенью, своим неверным отражением во вторящем голосе (на фоне простых гармоний звучание параллельных септим приобретает особенную изысканность), она создает атмосферу тонкого очарования. Поэзия уходящей Вены, той Вены, которая уже не вернется, никогда не станет тем, чем она была, невольно ощущается в этой проникнутой неизъяснимой печалью мелодии. Сравним основной мотив лендлера с началом мелодии веберовского «Freischütz» (20, с. 110):



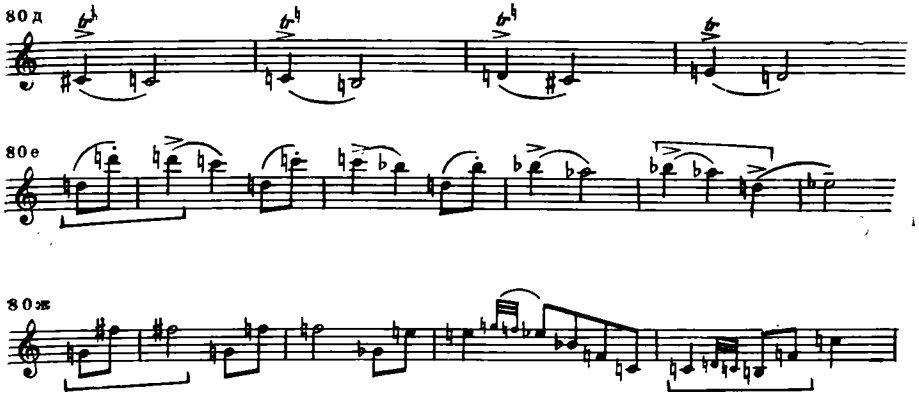
При внешней близости (быть может, веберовская мелодия была прототипом темы лендлера Берга) ощущаются и глубокие различия. Изящное, легкое кружение сменилось плавным, качающимся колебанием, на фоне которого крупным планом, подобно стону, подана интонация, которая уже не раз звучала в речах героев в те минуты, когда они отдавались невеселым думам. Еще одна деталь — мелодия сплошь диатонична, но самым характерным ее интервалом оказывается тритон, вносящий в нее оттенок напряженности, которая, однако, сглажена ходом на секунду (*es, d*).

Но и это не самое главное! «В этом лендлере и в остальной танцевальной музыке Вы найдете партии, которые, в другом смысле, нежели в чисто атональной музыке, могут показаться Вам диссонантными; диссонантными, подобно звучанию нескольких музыкальных пьес, играемых в различных тональностях, что хорошо знакомо по ярмаркам» (5—20, с. 322). Эти диссонансы, вытекающие, по выражению

композитора, из примитивной «политональности», выведены не только из литературных ситуаций, но также и из музыкальной логики. Трактирная капелла, участники которой основательно приложились к спиртному, играет формально как будто правильно, не расходясь в ритме, — слышны отдельные построения, составляющие форму, каденсы появляются там, где им и полагается быть. Но в то время как одни музыканты, например, кончают фразу на тонике главной тональности g-moll, другие модулируют в Es-dur (субдоминанту параллельной мажорной тональности).

Мы уже привыкли к тому, что нестройность, даже в тех случаях, когда она предусмотрена композитором, лишь к а ж у щ а я с я. Так оказывается и в лендлере. Подобная двойственность вытекает из природы его темы, на основе которой рождаются многочисленные варианты:





Особенность главного «покачивающегося» мотива проявляется не только в его звуковысотном профиле. Неустойчивость колебательного движения присуща и его ладотональной основе. Ведь, в сущности, этот мотив составлен из двух квинт (*es*, *b* и *d*, *a*), звуки которых берутся по очереди. Вот почему опорное значение может приобрести, в зависимости от его акцентировки, как *d*, так и *es*. Иными словами, народной мелодии придана ладовая переменность[1]. Это и делает возможным сочетать, например, в одновременности аккорды g-moll и Es-dur. Кстати, у них ведь два общих тона, а получившееся созвучие представляет мягко звучащее обращение большого мажорного септаккорда.

Возможности, представляемые основной темой лендлера, композитор использует с поразительной изобретательностью. Скромная мелодия как будто расцветает, обрастая побегами. Причем каждый новый росток подхватывает интонационные повороты прозвучавшего ранее, внося в него и что-то свое. Вот тона мотива развернуты в последование кварт, где оба звена, ранее данные вперемежку, обособляются (см. кварты *a*, *d* и *b*, *es*, отмеченные скобкой в примере 80б). Затем мелодия начинает двигаться параллельными квинтами с характерным «припрыгивающим» ритмом. Как будто тона темы лендлера даны в вертикальном измерении и ранее скрытая квинтовая основа вдруг отчетливо проявилась (см. квинты *d*, *a* и *es*, *b*, заключенные в скобки).

Следующий мотив (80 г) ритмически точно соответствует первоначальному[2], сохраняет направление его интервалов, но меняет их размер. Нетрудно узнать знакомую интонацию и в пятом мотиве (80д).

[1] Ведь здесь возникает симметричность, как и в «двойственных» ладовых системах, природа которых освещена Х. С. Кушнаревым.

[2] С позиций Шенберга это тот же самый мотив, так как решающую роль в определении сходства и различия мотивов играет их ритмическое строение. Поэтому мотивы тождественны, если тождествен их ритм, какие бы изменения ни вносились в их интервальную структуру.

Она же составляет основу шестого мотива (см. звуки, соединенные лигой в примере 80е), где возникает плавное нисходящее последование тонов. Но откуда взялся открывающий этот вариант октавный скачок — *d*—*d*, сменяемый далее скачками более узкого диапазона? Оказывается, он уже появился в концовке ранее прозвучавшей фразы (отмечен скобкой в примере 80г). Наконец, последнее построение (80ж) подхватывает рисунок предыдущего, внося ряд изменений. Так, поначалу исчезает интонация вздоха, вместо октавы звучит большая септима, прогрессирующее сужение происходит по хроматическим тонам (опорные звуки *fis, f, e, es*).

Оглянемся назад, сопоставив последний вариант с первоначальным. Трудно поверить, что он мог быть последовательно «выведен» из основного построения лендлера. И тем не менее это так. Впрочем, уйдя от исходной точки слишком далеко, Берг вводит необходимое напоминание (см. пробег по квартам такта 3 примера 80ж с последующей «вздыхающей» интонацией).

Данный анализ раскрывает особенности мотивно-интонационного прорастания, присущего народно-жанровому тематизму оперы. В нем присутствует тематическая основа, представленная главным мотивом лендлера. Исходя из него, рождаются многочисленные, далее не повторяемые варианты, похожие друг на друга, как дети одной матери.

Но Берг не ограничился тем, что создал цепь вариантов, развернутую в горизонтальном измерении. Он сочетает их и в одновременном звучании:



Первый из этих отрывков как раз и представляет основные линии той каденции, где часть музыкантов утверждает тонику g-moll, а другая спокойно переходит в Es-dur. Легко убедиться, что мотив, расположенный выше, — это упрощенный вариант основного, контуры которого распознаются и в нижележащем (см. отмеченные скобками

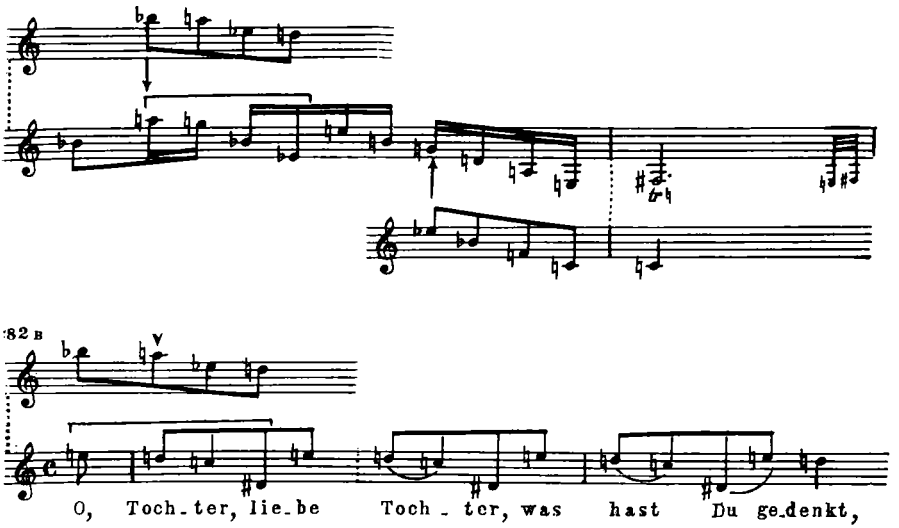
кварты *b*, *es* и *a*, *d*). И не будь *as*, заменившего *a*, не ощущалось бы даже тени несогласованности. Его введение (конечно, с помощью поддерживающего гармонического окружения) усиливает весомость *es*, но в сочетании с тоникой g-moll он все-таки звучит как мягкая секста.

В другом отрывке (81б) нет даже такого, еле заметного тонального расслоения, хотя сочетающиеся в одновременности линии также обладают чертами своеобразия. Проследим, как упрощается рисунок мотивов по мере приближения низкого регистра. Изящная, стремительно взлетающая фраза кларнета сменяется более строгим рисунком солиста певца и наконец полновесными, но удивительно легкими для такого «персонажа» шагами бомбардона. В этом есть что-то напоминающее русскую подголосочную полифонию с ее вариантными ответвлениями от основной мелодии. И эту древнюю гетерофонию сумел расслышать Берг сквозь толщу позднейших наслоений.

Тема лендлера становится основой почти всей последующей музыки сцены, в частности и вступающего позже вальса [1]:



[1] Текст в примере: О дочка, милая дочка, что ты задумала *(нем.)*.



В нем, как и во всяком настоящем вальсе, есть главный «ключевой» мотив, сжатый до трех тактов (82а). Прислушавшись внимательней, можно ощутить тесные связи вальса с темами лендлера. Хорошо знакома нам интонация тритона — наиболее характерного интервала лендлера *es*, *a* (отмечена скобкой). Не новость и «припрыгивающий» ритм с двумя шестнадцатыми (см. мотив, выписанный на первой строчке). Можно вспомнить и двухголосие, где втора — неточное отражение примы. Но чтобы не было никаких сомнений, Берг вводит в конце мотива «вздыхающую» интонацию (82а). Еще яснее связи с лендлером во вступающей далее мелодии кларнета, пропитанной его оборотами (соответствующие параллели указаны в схеме). Особенно заметно это в тот момент, когда, взяв разбег, кларнет вдруг задерживается в плавном колебании (такты 5—7 примера 82б), стремительно ринувшись затем вниз по квартам.

Даже озорную кучерскую песню Андреса тоже, оказывается, можно вывести из мотива лендлера (см. пример 82в). Их сходство сразу станет очевидным, если сыграть главный оборот лендлера (выписан строчкой выше), сделав акцент на втором тоне *a*. Можно напомнить еще и о партиях подвыпивших подмастерьев (см. пример 35), где также проявилась единая интонационная основа, представляющая сферу народности с присущей ей опорой на натуральные интервалы.

В каком же отношении с двумя ранее рассмотренными сферами интонаций находятся партии главных героев оперы? Ответить на этот вопрос поможет анализ их основных лейтмотивов. Четкие темы-харак-

теристики приданы двум персонажам, представляющим в произведении негативное начало,— каждый из них имеет по одной теме тотального значения[1].

Напротив, лица, вращающиеся в интонационной сфере народного, не имеют твердо закрепившихся лейтмотивов. Бесчисленные, постоянно рождающиеся и точно не повторяющиеся мотивы представляют воплощение множественности народа, а в то же время и его единства как многоликой массы. Эпизодические персонажи, так же как и отдельные музыкальные мотивы, на какое-то время показываются крупным планом, чтобы тотчас же раствориться в народной толще, слиться с ней в нерасторжимое целое.

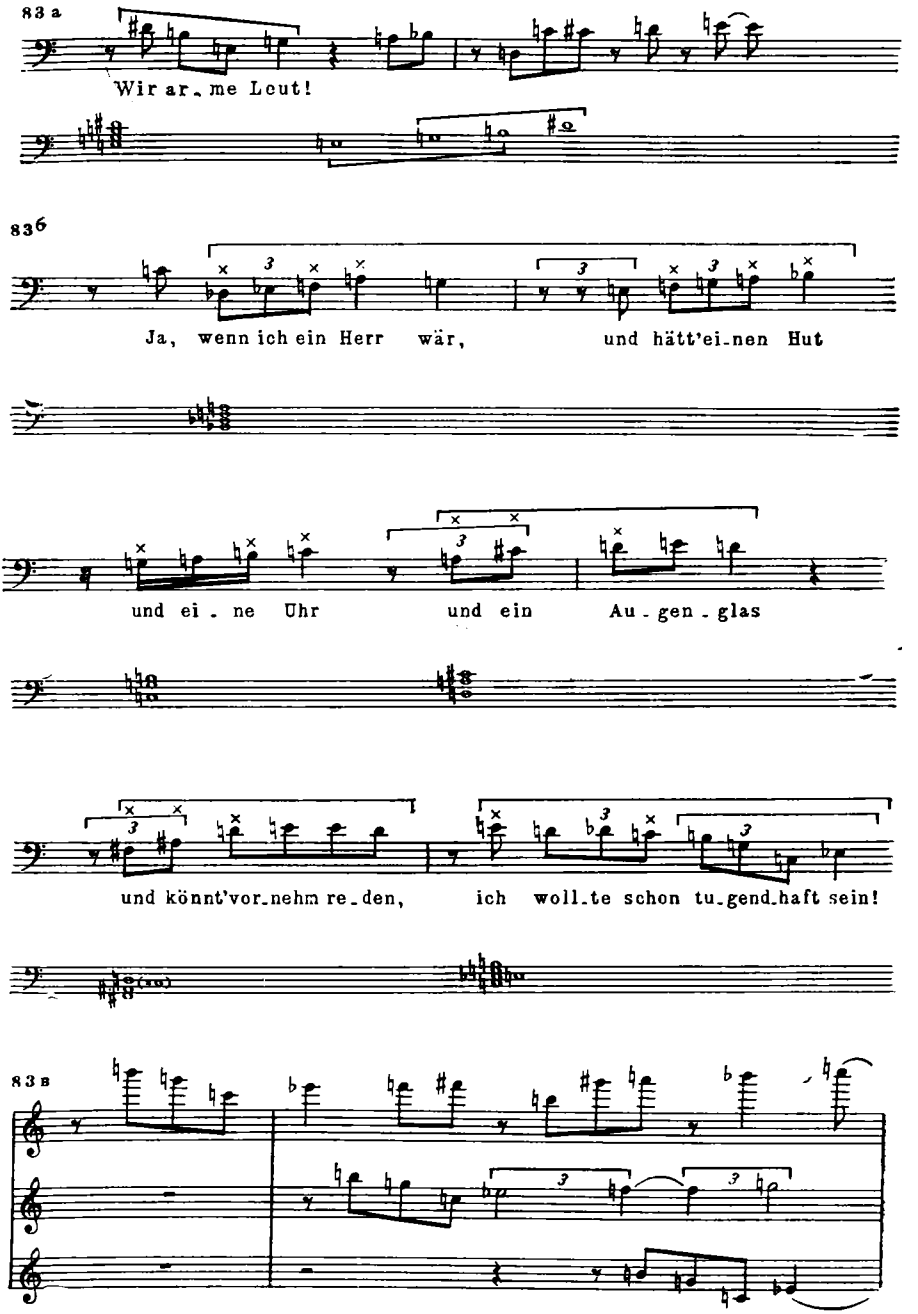
Главные герои оперы, в отличие от всего рассмотренного ранее, имеют группу устойчивых лейтмотивов. Но приданные им темы не статичны, а изменчивы. Помимо этого, последовательность их появления обусловлена перипетиями драмы, а сравнительная значимость определяется природой ситуации. То, что ранее играло решающую роль, в иной обстановке может быть отодвинуто на задний план, чтобы затем вновь отвоевать свои позиции. И это понятно, поскольку речь идет о развивающихся, «мобильных» персонажах. Поэтому в анализе тематической системы, представляющей главных героев, целесообразно отразить ее последовательное становление и претерпеваемые ею метаморфозы.

Вернемся к 1-й сцене оперы. Нам уже известно, что Воццек занимает в ней, особенно поначалу, более чем скромное положение. И это поставило перед композитором нелегкую проблему. Главный герой оперы, находящийся в центре ее событий, естественно, и носитель ведущего интонационного ее содержания. Как дать это понять слушателю сразу, с первым его появлением, чтобы возникло ощущение — вот это и есть самое важное? Естественный способ — показать приданный ему лейтмотив. Но оказывается, что этого еще недостаточно — надо суметь выгодно «подать» главную тему, поставить ее в такой контекст, чтобы она обратила бы на себя внимание. Тогда она не просто запомнится слушателю, а окажется накрепко связанной с определенным смысловым контекстом. О том, как главная тема подана в этой сцене, уже была речь.

О роли ее также уже говорилось. Теперь взглянем на нее с иных позиций[2]:

[1] Тема пассакалии не является темой-характеристикой Доктора — она интонационная основа сцены.

[2] Текст в примерах: а) Мы бедные люди. б) Да, будь я господином, при шляпе, при часах да при монокле, умей я разговор вести по-благородному, то уж, конечно, постарался бы быть добродетельным (*нем.*).


83a
Wir ar_me Leut!
83b
Ja, wenn ich ein Herr wär, und hätt'ei_nen Hut
und ei_ne Uhr und ein Au_gen_glas
und könnt'vor_nehm re_den, ich woll_te schon tu_gend_haft sein!
83c

Как и в ряде тем «Воццека», в ней выделяется главный оборот, состоящий из четырех нот (отмечен скобкой). Но это не просто яркий, запоминающийся мотив! Он представляет тематическое ядро всей оперы. Как дуб из жёлудя, из него вырастают не только важнейшие тематические построения ее двух основных героев. В нем также коренятся основные свойства ладогармонических структур сочинения Берга.

Что же выделяет этот мотив, почему он приобретает такую броскость и рельефность, словно создан не музыкантом, а ваятелем. Секрет заключен в гармонической (ладовой) индивидуальности мотива. Суммируем его тона в совместном звучании — ведь это не просто набор звуков, а гармония, обладающая выразительными возможностями. Главная ее черта — обостренная минорность. К трезвучию e-moll присоединена остродиссонирующая большая септима — *dis*, что в сумме дает большой минорный септаккорд.

Вслушаемся в его звучание — к темному колориту минорного лада словно добавлена напряженная, щемящая нота. В аккорде есть и другая возможность. Развернем теперь его звуки по горизонтали — возникает впечатление, как будто в одно целое спаяны минорное и увеличенное трезвучие. Даже шире — свойства диатоники и целотоновости.

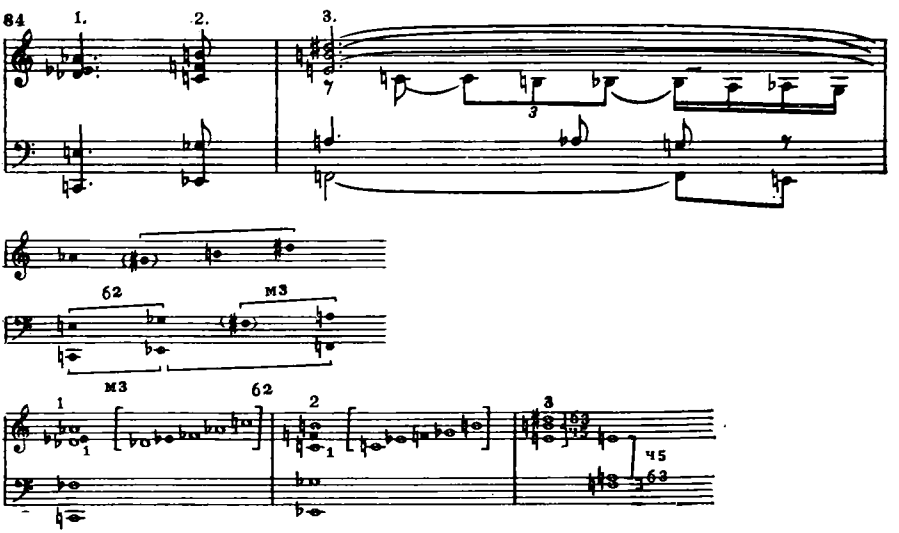
Итак, избранная Бергом комбинация из четырех тонов обладает определенными возможностями. Как они будут реализованы, станет ясно далее. Пока же задача Берга — подчеркнуть смысловое значение этого мотива, заставить слушателя запомнить его. С такой целью он не только насыщает речи Воццека восходящими к нему оборотами, но и вплетает его, где только возможно, целиком (см. пример 83б) [1]. Речь Воццека приобретает подчеркнутую убедительность, подкрепляемую не только ее интонацией, но и тонкими смысловыми связями. Так, в конце фразы «ich wollte schon tugendhaft sein» звучит транспозиция главного мотива (отмечено скобкой). В нашем сознании он уже неразрывно связан со словами «Wir arme Leut!». Кончая фразу знакомым оборотом, Воццек словно разъясняет интонацией, почему он не может быть добродетельным: он бедный человек. Вот типичный пример, когда слово значит больше своего прямого смысла. И не столь важно, сумеет ли слушатель уловить такую тонкость, — главное, что он ощутит убеждающую интонацию речи с характерными для нее частыми возвратами ключевой формулы.

Берг, однако, не удовлетворяется этим. Он прослаивает музыку Арии проведениями как темы полностью, так и ее ключевого мотива. В одном из проведений темы, с которым сочетаются ее имитации в других голосах, в итоге дающие трехкратное проведение тематического зерна (см. пример 83в), композитор словно обращается к слуша-

[1] Крестиками отмечены опорные тона, которые складываются в созвучие главного мотива или его составную часть (см. проекцию на нижележащей строчке).

телю с просьбой запомнить главную тему и ее основной мотив. И это происходит на протяжении всего лишь одного такта (с затактом), до того как тема успевает прийти к завершению. Так достигается предельное уплотнение музыкального времени, столь свойственное творчеству нововенской школы. Многократные проведения ведущего мотива оперы имеют еще и другую цель — они становятся в ткани Арии носителями тематически твердого в среде рыхлого, представляющего разработку интонаций, заключенных в теме.

Следующая важная тема, связанная с интонационным миром Воццека, — это три аккорда, положенные в основу рапсодии, которую представляет 2-я сцена оперы:



Кажется, что в этих аккордах нет ничего общего с ранее рассмотренным. Но это впечатление обманчиво! Верхние тона трех аккордов образуют минорное трезвучие, а последование трех терций составляет гармоническую базу созвучий. Хотя среди них лишь одна малая, но по горизонтали появляются еще две, усиливающие колорит минорности. Отметим также чередование секунды (здесь большой) и малой терции в последовании тонов отдельного голоса — и это, как мы увидим, далеко не случайно.

А теперь вслушаемся в звучание первой гармонии. Не кажется ли, что *c* не звучит как ее основной тон? Если тон *e* записать как *fes*, возникает обращение уже знакомой нам гармонии главного мотива (большой минорный секундаккорд), обостренное дополнительным *es*. В этом проявилось одно из важнейших свойств тематизма оперы. Ее лейтмотивные образования могут мыслиться и как лейтгармонии, выступать

как в горизонтальном, так и в вертикальном измерении. При этом лейттематические образования могут усложняться, обостряться дополнительными тонами, изменять свою структуру.

Такое видоизменение происходит во втором аккорде. Представив его как созвучие, расположенное по терциям, можно убедиться, что, помимо обостряющего *f*, в нем еще понижена квинта (*ges* вместо *g*), отчего острота и напряженность звучания заметно возрастают [1]. Сложнее построен третий аккорд — это пример комплексной гармонии, где сплавлены два составных элемента — два больших септаккорда, где один является зеркальным отражением второго (осью симметрии становится тон *e*). Так впервые появляется аккорд, построенный от тона *f*, включающий чистую квинту *a*—*e*. Он возникает как зеркальное отражение основного созвучия, представленного в верхнем слое комплекса. Это подтверждается последующим хроматическим сползанием голосов обращенного созвучия к тонам *e* и *g*, выявляющим структуру главного мотива (*e*, *g*, *h*, *dis*).

Итак, связь с ведущим мотивом, конечно, проступает, но она завуалирована. Если в Арии этот мотив был выставлен на всеобщее обозрение, то здесь он словно прячется, тщательно маскируется за своими кажущимися столь странными порождениями. Его незримое присутствие ощущается в этой сцене повсюду:



[1] Кстати, септаккорд, образованный сочетанием большой септимы с уменьшенным трезвучием, — любимая гармония Равеля.



В музыке сцены царят три аккорда, вступающие после каждого неожиданного поворота причудливого воображения Воццека, как предвестники грозной неизбежности, давящей именно своей неясностью, неразгаданностью. Если бы такая идея пришла в голову второразрядному композитору, то он, не мудрствуя лукаво, просто стал бы повторять счастливо найденную мысль, в конце концов усыпив слушателя такой монотонией. Иначе поступает Берг. С каждым появлением аккорды словно меняют свои одежды и, оставаясь теми же самыми, приобретают иной оттенок звучания. На их фоне развертывается плавно нисходящая мелодия — тема-спутник сцены (85а). И это не просто линия голосоведения. Выделив опорные тона мотива, получаем знакомое созвучие (акк. 3), где к тому же сочетаются два варианта терции (*as* и *a*).

Вспыхнуло пламя заката — и снова иной вариант. От аккордов остались лишь базовые терции, причем с третьей (*f*, *a*) сочетаются тона, взятые из первого созвучия (*des*, *es*, *as*). Результат — целотоновая гармония (ее основу составляет увеличенное трезвучие *f*, *a*, *des*) с обостряющим ее *as*.

Вот когда выявляется другая, как бы оборотная сторона тематического ядра оперы. Ведь его можно представить не только как усложненное минорное трезвучие, но и как увеличенное трезвучие (*g*, *h*, *dis*), где в роли усложняющего будет восприниматься тон *e*. Иными словами, в ядре заключено и другое свойство — обостренная целотоновость[1]. Сложным, окольным путем (ничего явного, прямолинейного Берг не признает) она вступает в свои права. Стоит обратить внимание на то, что получится при горизонтальном развертывании производного аккорда (почему оно дано в нисходящем направлении, выяснится позже). Так и хочется заполнить промежуток между *des* и *a* тоном *h*.

Происхождение целотоновости из основного ядра выявлено в начале интерлюдии, подводящей к военному маршу (85в). Плавно ниспадающая мелодия как будто заполняет верхнюю большую септиму исходного аккорда (*dis*, *e*). Суммировав опорные тона мелодии (то есть исходный и конечный, а также приходящиеся на смены гармоний), получим знакомый септаккорд — правда, с мажорной терцией. Но это

[1] Элемент целотоновости свойствен и ранее рассмотренному мотиву (см. пример 85а, отмечено скобкой).

близкий родственник основного ядра — его смягченный, «женский» вариант.

Как тщательно было подготовлено вступление в свои права круга интонаций заглавного героя, так же продуман интонационный дебют Мари. Ранее отмечалось, что первая ее фраза простирается в сфере оборотов военного марша, правда, значительно облагороженных. Но ведь и Воццек в своих первых репликах еще находился под давлением чужеродного интонационного окружения!

И снова для «подачи» ведущего тематизма Мари выбран выгодный момент, а его вступление как будто резко срывает покров, надежно прикрывающий истинную сущность героя. С этой целью Берг заставляет героиню в порыве отчаяния захлопнуть окно, что сразу обрывает военную музыку. После этого основной тематизм сцены захватывает безраздельное господство, оттесняя интонации марша не просто на задний план, а куда-то далеко за кулисы звукового пространства.

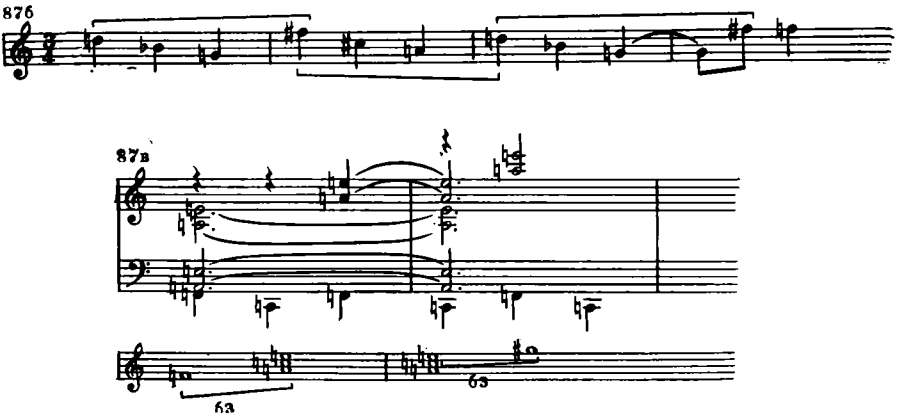
Об интонационном строе партии Мари уже много говорилось. Рассмотрим теперь ее тематическое содержание:



Уже первая реплика, где появляется мотив плача, выявляет родство ее тематизма с основным ядром. Суммируем звуки двух проведений темы плача в оркестре, сопровождающих обращение к ребенку (кстати, на том же мотиве из трех тонов). Получается обращение знакомого нам септаккорда, усложненного тоном *des*. Вновь возникает обостренная минорность, но качество ее иное. Мотив Мари, по сравнению с мотивом Воццека, звучит мягче, его контурам музыкальный ваятель придал округлость, словно он работал с мягким, податливым материалом, где не было необходимости в резце.

Сравним звучание интервала, образованного крайними тонами мотива — острую большую септиму сменила мягкая малая секста (*as, c*). А малые секунды, которыми «пропитан» этот мотив, в горизонтальной интерпретации приобрели свое исконное свойство мелодической связности, подчеркивая интонацию плача, жалобы. Сходная картина и в других темах Мари:





Мотив колыбельной, образованный сцеплением кварты и малой терции, включил в себя интонацию плача (отмечено скобкой). Он также вращается в сфере обостренной минорности, хотя формально его можно было бы трактовать и в B-dur. Но что только не «докажешь», не вслушиваясь в музыку! Даже если сыграть или спеть этот мотив без сопровождения, станет очевидной его минорная окраска, несмотря на *b*, поддержанный «активной» квартой, и на верхнее *d*, будто бы образующее фанфарный квартсекстаккорд.

Все меняет тон *h*, который фактически звучит как *ces*, благодаря чему терция *d*, *h* воспринимается как увеличенная секунда, что сразу же снимает колорит мажорности[1]. Еще яснее минорный колорит подчеркивается гармонией сопровождения (квартсекстаккорд d-moll), в контексте которой *b* звучит скорее как секста, чем как основной тон аккорда[2]. Отметим также, что и здесь крайние тона мотива образуют мягкий интервал большой сексты (напомним мысль Б. Асафьева о роли секстовости, как характерной черты лирической мелодики).

Итак, пусть завуалированно и не столь явно, но мотив колыбельной также связан с основным тематическим ядром оперы, представленным мотивом «Wir arme Leut!». Вскоре это наглядно проявляется в мелодии, занимающей положение второго раздела двухчастной песни (87б).

Правда, тона, составляющие знакомые септаккорды, движутся в ином порядке, яснее выявляя структуру трезвучий, что сильно смягчает скачок на большую септиму.

[1] В мелодии слышен элемент гармонического лада, скорее соотносимого с мажором, а тон *b* получает оттенок доминантовости.

[2] На вид столь простая гармония гораздо сложнее, чем это кажется на первый взгляд. Предваряя последующее изложение, лишь укажем, что в данном случае возникает симметричная комплексная гармония.

И, наконец, последний важный мотив, присущий Мари, — ее квинты успокоения, где основной комплекс проявился в своем «женском» наклонении. Расположив тона по терциям, в итоге получим большой мажорный септаккорд. Вслушаемся еще раз в звучание гармонии в том виде, как она дана Бергом, — тон *f* не воспринимается как основной. Настойчивое подчеркивание квинты придает опорное значение тону *a* и, значит, минорному трезвучию, входящему в состав аккорда, где *f* становится обостряющей звучание секстой. Этот штрих придает гармонии тот оттенок стремящегося в неопределенность ожидания, которое, по словам композитора, находит завершение лишь в смерти Мари (5—20, с. 318).

Вместе с тем он наглядно выявляет органическое родство интонационных сфер, обволакивающих двух главных героев оперы. В чем разница комплекса мотива «Wir arme Leut!» и квинт успокоения Мари? Их основу составляет минорное трезвучие. Но в одном случае к нему прибавлена большая терция сверху («мужской» вариант), в другом — та же терция снизу («женский» вариант). Образуется симметрия двух родственных тематических комплексов, сходных, но не тождественных! Причем их различие гораздо существеннее, чем это кажется на первый взгляд. Аккорд Мари представляет созвучие натуральной диатоники, тогда как аккорд Воццека невозможен в ее пределах: он представляет созвучие гармонического минора. Аккорд Мари включает две чистые квинты (соответственно кварты), что позволяет гораздо легче строить на его основе обороты, восходящие к интонациям народно-бытовых жанров. Это и было, например, в колыбельной, где тематическое ядро Мари представлено уже в первом аккорде (обращение большого септаккорда, построенного от *b*, где опорное значение приобретает d-moll). Через комплекс Мари выявляются и связи интонационного строя тематизма заглавного героя со сферой народного, которые в партии Воццека завуалированы по причинам, о которых уже шла речь. Именно в сценах с Мари интонации его речи смягчаются, теряют резкость, что обнаруживает их истинную природу.

Связь и различие тематизма Воццека и Мари выявилась, хоть и скрыто, еще до их первого соприкосновения. Но вот оно наконец происходит. Посмотрим же, в каком отношении друг к другу оказываются две родственные, но в то же время и несходные интонационные сферы.

Появление Воццека в комнате Мари предваряется новой темой («Hetzmotiv»[1], по определению Редлиха):



[1] К сожалению, адекватного перевода этого выражения на русский язык найти нельзя, так как die Hetze означает «травля» и одновременно «суета», «спешка».



Сравним два варианта мотива — основной и обращенный (с перестановкой компонентов), сопровождающих появление и уход Воццека. Суммировав опорные тона мотива, получаем хорошо знакомую гармонию. Вторжение мотива оформлено так, чтобы оно прозвучало возможно неожиданней. Только что Мари успокоилась, и лишь где-то в ее подсознании остался след от импозантного шествия, что нашло выражение в отдаленных отзвуках оборотов военного марша (такты 419—423). Постепенно в звучание аккорда вносится что-то необычное — в легком пассаже арфы (вначале удвоенной челестой), уходящем в низкий регистр, появляется тон *h*, который нарушает структуру аккорда. Он напоминается в басу и в момент, когда развитие как будто задерживается на протянутых наслаивающихся квинтах — *a, e* (такты 425—426). «Чужеродное» *h* придает музыке еле заметный оттенок тревоги, окрашивающий настроение неопределенного ожидания. Отрывистый «Hetzmotiv» Воццека словно разрушает состояние полного забытья. И не только благодаря резкому ритмическому контрасту долгого, тянущегося звучания и быстрых, «обрубленных» фигурок. Противостоит комплексу Мари строй вторгающейся темы — ее основу составляет трезвучие es-moll, отстоящее на тритон от основного тона квинты — *a*. Так внутренне родственное представлено на деле как чужеродное.

В следующем далее объяснении, где Воццек повествует о явившемся ему знамении, легко узнать тематизм сцены в открытом поле.

Появляются и три аккорда рапсодии (такты 445—446), на фоне которых плавно движется плавная тема-спутник, о которой уже была речь (пример 85а). Те же аккорды звучат и в момент, когда Воццек стремительно удаляется (88в). Но с рядом важных изменений, из которых наиболее интересно иное построение третьего аккорда[1]. При анализе этого созвучия уже отмечалось, что в нем заключен септаккорд, построенный от тона *f* и включающий чистую квинту *a*, *e*. Оказалось, что это далеко не случайно! Теперь из третьего аккорда рапсодии (с пропуском *dis*) извлекаются квинты Мари. Кстати, тон *h* — тоже ведь не новость: он заменил *c* в аккорде перед появлением Воццека. А это *h* занимает в произведении вообще особое положение, и оно еще сыграет роковую роль, да, в сущности, уже здесь оно себя к ней готовит.

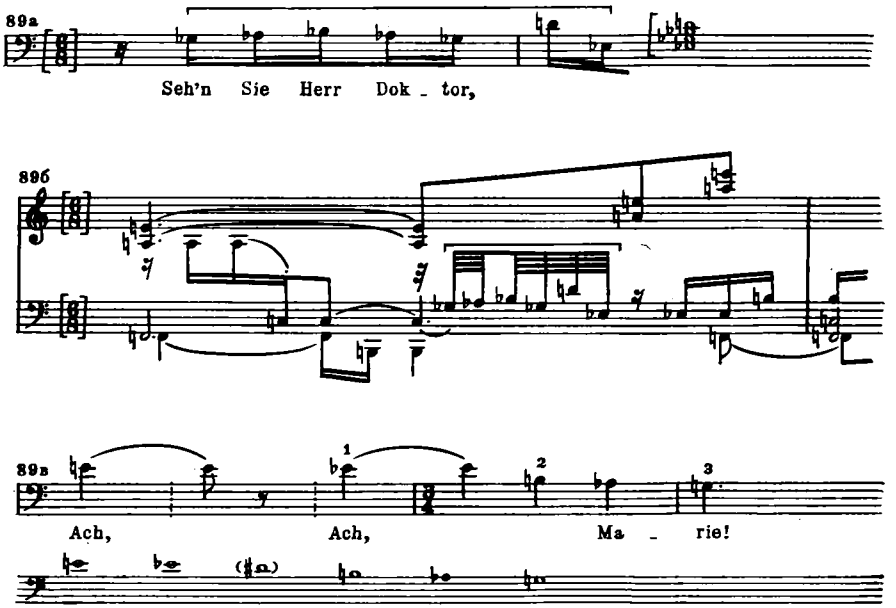
В конечном итоге возникает сложное совмещение функций[2]. Во-первых, выявляется происхождение комплекса Мари, скрыто содержащегося в третьем аккорде рапсодии, а тем самым делается наглядней и его связь с тематизмом Воццека, несмотря на их видимое, кажущееся противопоставление. В то же время как бы под влиянием бреда Воццека ее мотив искажается, приобретает оттенок затаенной тревоги (и это отчетливо ощущается слушателем!). Более того, уже здесь есть намек на то, что тревога Мари не напрасна. Безотчетный страх, охвативший ребенка, а затем передавшийся и матери, довершает процесс искажения ее тематического комплекса (88г). Так, в верхних (или нижних) тонах параллельных секунд легко узнать вариант мотива плача (с заменой малой терции на большую), который затем появится в сцене Воццека с Доктором. Но самое интересное, что «секунды страха» заключены в «рамку» большой септимы — последнего остатка от ее главного комплекса.

Когда речь шла о пассакалии, то возник вопрос — все ли в ней коренится в 12-тоновой теме? Откуда, например, вдруг в партии Доктора появилось трезвучие e-moll? Теперь ответ на этот «коварный» вопрос читателю, наверное, уже ясен без особых объяснений. Очевидно, что это произошло под воздействием основного тематического комплекса оперы, кстати, впервые представленного именно на базе e-moll. И понятно, почему это трезвучие попало в уста Доктора как раз в данный момент, — ведь тут он прямо обращается к носителю редкостной аберрации, соблазняя его великолепной перспективой попасть в дом умалишенных. Вот еще примеры воздействия главного тематизма оперы[3]:

[1] Второй аккорд также видоизменен — он транспонирован, смягчена и его диссонантность (чтобы получился прежний звуковой состав, в мелодии надо тон *e* заменить на *g*, переменив к тому же его регистровое положение с *fis*).

[2] Этот термин использован в трудах советских теоретиков (Ю. Тюлин, Л. Мазель, В. Бобровский).

[3] Текст в примере: Видите ли, господин доктор *(нем.)*.



Со смягченного варианта «Hetzmotiv» начинает Воццек свои робкие объяснения. Это подтверждается уже через два такта (89б), где знакомый мотив звучит на фоне квинт Мари[1]. Так музыка подчеркивает раздвоение мыслей героя, внутреннее, подводное течение в его сознании.

Понятно и то, почему в возгласе реминисценции темы плача (89в) первым тоном оказывается *e*, а не *es* — исходная точка пассакалии. Суммировав тона реплики, получим гармонию основного ядра с усложняющим *as*. Так «продирается» (другого не скажешь) главный тематизм оперы, подчиняя себе чужеродное. Начальный оборот пассакалии (*es — h — g*) оказывается «вписанным» в основное ядро, где, как уже отмечалось, тона *g, h, dis* образуют увеличенное трезвучие.

Едва завершилась экспозиция драмы, как выявились не только основные темы, но и их сложные и тонкие отношения, плавные взаимопереходы. Последнее особенно важно. Берг не просто вводит лейтмотив, когда движение сюжета допускает такую возможность. Он каждый раз выводит его из предшествующего течения музыки, подобно тому как композитор в области абсолютного инструментализма тща-

[1] Помимо этого, звучит тон *h* в басу и обороты вступления к военному маршу. Иными словами, группа мотивов дана в прежней, уже знакомой их констелляции. А это облегчает узнавание комплекса в целом, пусть даже не все подробности будут сразу распознаны.

тельно готовит вступление новой темы. Иными словами — музыка служит драме, оттеняя все ее повороты, но так, как будто она естественно развивается без посредства внемузыкального.

«Не говоря уже о желании писать хорошую музыку, музыкально воплотить духовное содержание бессмертной драмы Бюхнера, переложить его поэтическую речь в музыкальную; в тот момент, когда я решился писать оперу, мне не представлялось ничего другого (в том числе и композиторски-технически), как дать театру нечто театральное. А это, следовательно, означает так оформить музыку, чтобы она каждый момент ощущала в себе обязанности служить драме, даже более, чтобы все, что в этой драме требовало перевода в действительность подмостков, она вытягивала исключительно из самой себя, уже этим требуя от композитора всех существенных качеств, присущих идеальному режиссеру. Но все это без ущерба для абсолютного (чисто музыкального) права на существование такой музыки, без ущерба для ее собственной жизни, которой не препятствовало ничто внемузыкальное» (6 — см. 21, с. 60).

Картина еще усложняется, когда драма получает первый толчок, после которого она устремляется к трагической развязке. Прежние темы и обороты не исчезают — они трансформируются, приспосабливаются к новым условиям, рождаются новые темы, которые восходят все к тем же оборотам, составляющим тематическую основу произведения.

Начало этому процессу положено в завязке драмы — сцене соблазнения Мари Тамбурмайором:





С первого такта сцены, еще до того, как успевает подняться занавес, на слушателя обрушивается серия новых тематических образований, данных к тому же в особенной концентрации. Уже это заставляет ощутить, что предстоит важное, поворотное событие.

В непрерывно вращающемся калейдоскопе, фигуры которого создаются сложными переплетениями тем, с трудом можно расслышать знакомые элементы. Но они все-таки есть! На фоне трезвучия G-dur (основная тональная опора сцены), где терция отделена от квинты баса и помещена в высокий регистр, звучит словно вдвинутое внутрь последование трезвучных гармоний. Вот куда запрятались старые знакомые. Ведь если свести начальный секстаккорд a-moll с верхними тонами этого «внутригармонического» последования, то получится обращение все того же большого септаккорда, построенного от тона *f* (90а-1). Но он сочетается с трезвучием es-moll (тоже не новость!), где *ges* и *b* образуют с тоном *f* хорошо знакомый септаккорд Мари (90а-2). Связь с основным тематическим комплексом можно уловить и в изысканном мотиве малого кларнета — его опорные тона складываются в комплекс мотива «Wir arme Leut!» (90а-3). Знакомым оборотам придана необычная внешность, благодаря чему они становятся неузнаваемыми. Причем в роли «маскарадного костюма» и в роли его носителя выступают одни и те же темы по отношению к другим. Соче-

тание мотивов, где тематическая основа представлена в разных строях, затрудняет ее распознавание.

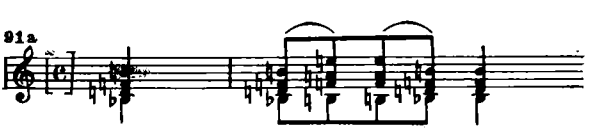
Тем не менее комбинация строев вовсе не произвольна! Звуковой комплекс, в конечном итоге складывающийся по вертикали, также восходит к характерному созвучию Мари (90а-4). В его основе лежит все тот же большой мажорный септаккорд, правда, обостренный дополнительными тонами (малой терцией — *b* и малой септимой — *f*). И это тоже далеко не случайно. Если принять указанные тона за основные, то возникнет другой важный септаккорд — малый минорный (*g*, *b*, *d*, *f*). С этим септаккордом, построенным от тона *g*, мы тоже еще встретимся! Здесь он настолько скрыт, замаскирован, что лишь тщательный анализ может выявить его присутствие. Сплавленный с большим септаккордом (*g*, *h*, *d*, *fis*) в комплексное звучание, он едва заметен, но это поможет ему отпочковаться от гармонического ствола.

Комплексные соединения подобного рода развертываются и в горизонтальном измерении. Так, тема валторн (90б), вступающая вслед за рассмотренным выше тематическим сгустком, развертывает один из элементов прежнего соединения (септаккорд *ges*, *b*, *f*). Этот оборот сцеплен с другими, восходящими к тому же созвучию, данному в разных транспозициях (см. проекцию опорных тонов в примере 90б). Затем, по мере развития тематизма, начинает варьироваться и заполнение опорной септимы (90в). Так, возникает, например, септаккорд (*a*, *c*, *dis*, *gis*).

Наибольшая деформация интонационной основы достигается в теме увлечения Мари (90г). В ее двух вариантах еще можно различить оборот, включающий большую септиму (отмечен скобкой), которая заполнена совсем необычно. В последнем же (90г-3) рвется и эта ниточка.

Столь интенсивная вспышка тематического прорастания подобна тому, как под лучами весеннего солнца пробуждается от зимней спячки лиственное дерево, давая многочисленные побеги. И это отражает состояние Мари. Она охвачена всепоглощающей страстью, перевернувшей, возродившей все ее существо. Не имеет значения, что объект ее чувства ничтожен, важно то ощущение обновления, которое рождается в ней самой. И это внутреннее обновление отразилось в мощи тематического произрастания, самого подобного стремительно развертывающемуся увлечению, ломающему сложившееся и привычное. Так внутренняя природа персонажа находит точное выражение в присущем ему музыкальном тематизме.

Сходным образом отражается в музыке и второй персонаж сцены:





Когда шла речь о вокальной интонации, говорилось, что Тамбурмайор не имеет своего лица и всецело поглощен интонационной атмосферой героини оперы. Теперь в это утверждение можно внести некоторые коррективы. Дело в том, что «лицо» Тамбурмайора, его внутренняя природа и не могли найти самостоятельного интонационного выражения, поскольку он сам — порождение безликой массы. Его мнения — чужие мнения, его поведение — поведение каждого, кто руководствуется священным правилом — так поступают все. И за этим — зияющая пустота, словно перед нами личность, обитающая в двухмерном пространстве. Поэтому подчеркнуто примитивно, развернуто на плоскости и его собственное (не отраженное) тематическое содержание. Для этого использовано самое верное средство, способное раскрыть тупую однолинейность облика героя, — сигнальная кварта.

И в тематизме Мари этот интервал играет большую роль. Но какое благородное звучание он там приобретает! Вот отрывок из вступления к сцене, куда вошли отголоски кварт Тамбурмайора (91а). Сколько мягкости и плавности в звучании такого, на первый взгляд, крайне простого оборота. В том-то и дело, что мелодия представляет здесь то внешнее, что лежит на поверхности, но простая кварта отягощается многомерной, комплексной гармонией[1]: героиня оперы создает в своей душе образ того, кто сумел пробудить в ней полноту и силу чувства.

[1] Чередование аккордов, включающих острые интервалы (малую нону *b, h* и большую септиму *f, e*), происходит на фоне квинты *g, d*, что дает в итоге комплексную гармонию, где трезвучие G-dur окружено «мерцающими» призвуками (91б).

А вот каков ее герой на самом деле (91в). Острое, суховатое стаккато, однолинейность гармонии (характерна плоскость сочетания выдержанного *h* и опорной терции *a, cis*) — в этом есть что-то марионеточное, подобное марширующему деревянному солдатику. Но это впечатление безобидной кукольной комедии обманчиво! В «игрушечном» мотиве таится звериная сила, которая вскоре развертывается во всю свою мощь (91г). Примитивный мотивчик, не лишенный вначале даже какого-то изящества, обнаруживает ранее скрытую агрессивность, ту силу уничтожения, которую придает полное бездушие. Плоскость жесткого звучания теперь развернута по горизонтали, в сочетании проведений политонального канона, где возникает лавина наслаивающихся диссонансов, подчеркнутых к тому же тембровой однородностью голосов. Эпизод борьбы еще прозвучит снова в иной ситуации. Здесь он остается в роли краткого оттеняющего фрагмента, окруженного широкими волнами мелодического разлива. Музыка вновь облагораживает ситуацию драмы, сглаживая ее обнаженную прямолинейность.

Процесс разрушения, искажения тематизма Мари продолжается в 1-й сцене следующего акта:

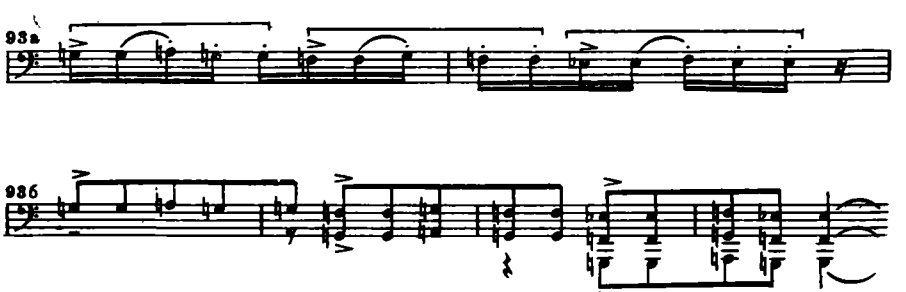


Трудно узнать в теме, представляющей главную партию сонатной формы, знакомые обороты. Поскольку решающую роль играет тембро-гармоническое одеяние этой мелодии (о чем в свое время будет идти особый разговор), ограничимся пока лишь указанием на разорванность, расчлененность линии паузами, ранее совсем не свойственные партии Мари. Отдельные обороты включают по два, три звука, где можно услышать лишь осколки прежних мелодий, их характерные интервалы, вырванные из контекста. Правда, здесь нет острой большой септимы,

что придает контурам мелодии некоторую сглаженность. Зато сведена к минимуму роль оборотов, восходящих к диатонике (характерна целотоновая фраза-резюме, завершающая тему — см. 92а).

Более явно тематизм Мари проявился в побочной партии (см. пример 92б). Тема колыбельной, расчлененная паузой, звучит на фоне знакомых гармоний (первая из них — большой мажорный секундаккорд), но сочетается с новым контрапунктом, образованным сцеплением чистых кварт разного строя. Достаточно вспомнить эпизод борьбы, чтобы понять, откуда взялась эта новая мелодия. Думы Мари раздвоились — она не может уже всецело отдаться мыслям о ребенке, и прежняя чистота мотива колыбельной безвозвратно утрачена. Другие мысли занимают ее воображение, и она не может отвлечься от них, даже укачивая дитя. Снова музыка расшифровывает подтекст переживания, но тонко, еле заметно. Новый мотив — первоначально лишь побочный контрапункт; в репризе сонаты роли меняются. Оркестровая постлюдия утверждает квартовый мотив как основной, итоговый тематический образ, в то время как обороты колыбельной еле-еле пробиваются, оттесненные все крепнущим звучанием новой темы, вплоть до ее полного страсти конечного проведения (92в). Увлечение, охватившее Мари, поглотило всю ее без остатка, оттеснив все остальное, чему не осталось места в ее душе.

Но это происходит не без борьбы! Хотя в тексте сцены как будто нет столкновений героев (оно произойдет позже), на деле именно здесь развертывается их тематический конфликт (вот почему композитор и обратился к сонатной форме). Мари раздирают внутренние противоречия — в ней еще говорит чувство к ребенку, а также беспокоящая, давящая мысль о его отце:



Этот мотив целотонового строения вырастает из темы страха ребенка, но отражает он смутную тревогу его матери, скрытое, подавленное увлечением ощущение вины. Вначале еле заметный, подобный эху (93а), новый мотив оформляется, заявляет свои права (93б). Он отражает затаенную мысль об обманутом Франце — именно на его фоне, неожиданно появившись, Воццек едва не проник в тайну Мари.

В последующем объяснении то, что не говорит и не может говорить находящийся в неведении герой, высказывает музыка. Именно

здесь тематизм Воццека проявляет себя с самой выгодной стороны, словно вступая в единоборство с подавляющей его сферой, захватившей Мари[1]:



Это не просто повторение ключевой фразы «Wir arme Leut!» с ее мотивом. Вместе с предшествующей фразой, поражающей рельефностью, ключевой оборот резко выделяется на фоне всего прозвучавшего ранее как смысловая кульминация сцены[2]. Нигде герой не выступает с такой силой убеждения, с таким внутренним благородством. Не случайно именно данная мелодия, как будто обведенная жирной чертой, положена в основу кульминации реквиема, предшествующей его тональной репризе. Здесь расшифровывается глубокий социальный подтекст психологической драмы, обнажается ее скрытая первопричина.

Вместе с тем это и последняя отчаянная попытка воззвать к прежним чувствам, вернуть безвозвратно потерянное. И не без борьбы сдает свои позиции тематическая сфера Воццека. Хотя единственная, полная отчаянной решимости фраза Мари и ничего об этом не говорит, ее внутреннее состояние раскрывает музыка (94б). В течение репризы вклиниваются мотивы, восходящие к комплексу Воццека (отмечено скобкой). Они приобретают несвойственную облику героя наступательность, даже агрессивность, но в конечном итоге сметаются темой, символизирующей победу нового чувства. Музыка расшифровывает, раскрывает внутренний смысл драмы так, как будто она повинуется лишь внутренним импульсам, заключенным в ней самой. Смысловое и интонационное течение драмы становится развитием тематическим, чутко отражающим нюансы сюжетного движения. В этом и заключена истинная природа реформы Вагнера, ознаменовавшей победную экспансию

[1] Текст в примере: Ничего не суждено нам под солнцем, кроме работы, во сне и то потеем. Бедные мы люди!

[2] Мелодия, предваряющая мотив «Wir arme Leut», вырастает из развернутого в горизонталь третьего аккорда рапсодии (отмечен скобкой).

тематического развития, выработанного в области «чистой», абсолютной музыки, в долго остававшуюся ей чуждой сферу оперного творчества. Берг развил дело Вагнера, подняв его на новую, пока еще недосягаемую ступень.

Интенсивность тематического «произрастания» интонационной сферы Мари оттеняется устойчивостью, стабильностью тематизма Воццека, где пока еще главный его мотив («Wir arme Leut!») остается в роли дирижера. Но вот герой узнает страшную новость, и это сразу же отражается на строении присущего ему тематизма:



Эта тема вводится без предварительной подготовки в рамках той сцены, где она впервые появилась. И она остается на протяжении всей оперы устойчивым, внутренне замкнутым построением. Медленное нисхождение по ступеням целотонной гаммы, нарушаемое лишь конечным оборотом (он придает прямолинейному рисунку темы выпуклость и конструктивную завершенность), восходит еще к basso ostinato старинной музыки. В XIX столетии и в наше время мерные шаги по ступеням лестницы, уходящей в глубину, стали связываться с поступью судьбы, олицетворением «внеличного» начала. Следы подобного восприятия нисхождения по целым тонам (русскому читателю легко вспомнится гамма Черномора из «Руслана» Глинки) сохранились и в опере Берга. Известие, так остроумно преподнесенное начальником, для Воццека подобно смертельному удару, вся сила которого заключена в его неожиданности. Все замерло в его душе, и состояние полного внутреннего оцепенения отразилось как на структуре темы, так и на ее неизменности при повторениях[1]. В то время как темы Капитана и Доктора, словно наскучив друг другу, стали выворачиваться наизнанку, третья тема фуги (а ею является рассматриваемая нами мелодия) остается в неприкосновенности.

Тем не менее эта мелодия вовсе не противостоит основному кругу интонаций Воццека, но вполне «вписывается» в него. Далеко не случайно она открывается именно *dis* — первым тоном мотива «Wir arme Leut!». А мы знаем, что верхние три тона комплекса этого мотива представляют увеличенное трезвучие, которое уже во 2-й сцене I акта заполнялось ходами по целым тонам (см. пример 85). Не ново и нарушение целотоновости с вариантностью *a* и *as* — именно такая структура возникла при соединении базовой терции *f*, *a* третьего аккорда рапсо-

[1] Варьированию подвергается лишь расположение голосов в гармонии, но не рисунок ведущего голоса.

дии и верхнего слоя (*des, es, as*) первого (см. пример 85б). Любопытно, что эта структура (правда, в ее вертикальном измерении) появилась также в момент неожиданного потрясения, вызванного там мертвенной природой.

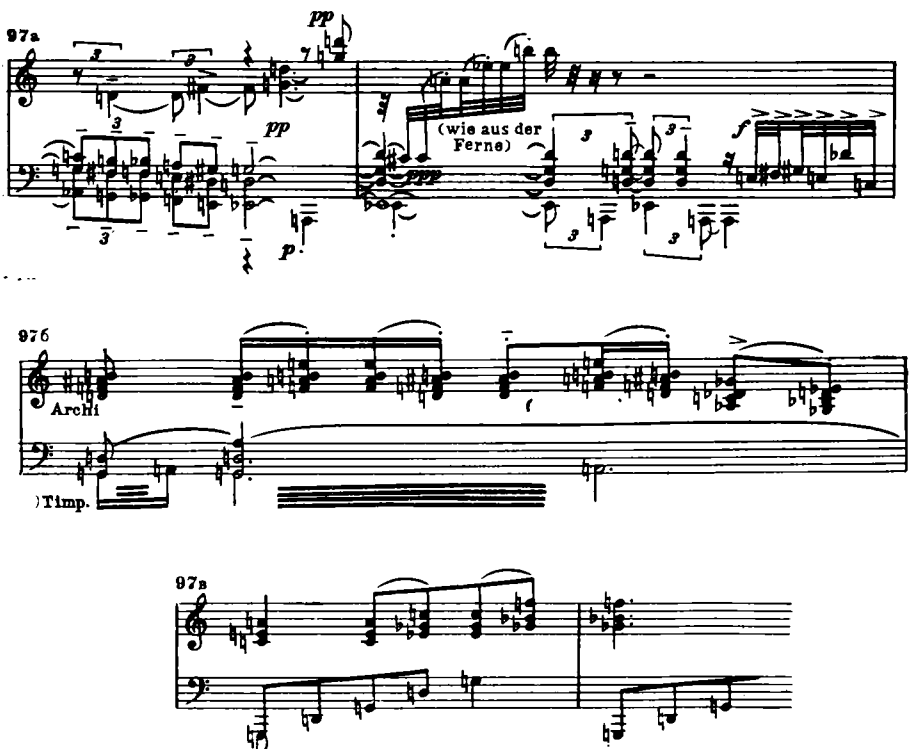
Наконец, знакомы и двукратные повторы тонов, сползающих по целым тонам. Как указал Берг, мотив Воццека «в предыдущей сонатной части если и не буквально экспонирован, то отчетливо там подготовлен» (5 — см. 20, с. 321). Как отмечалось ранее, обороты, в которых композитор усматривает прямую подготовку разбираемой темы, выросли из мотива страха ребенка, укачиваемого Мари (см. пример 93). Новая тема тонкими нитями соединена с ранее прозвучавшим, среди которого укажем еще и на тему пассакалии. Даже сюда протягиваются ее длинные щупальца — ведь начало мотива представляет последование первых двух тонов (*es* и *h*), соединенных промежуточным *cis* (такие заполнения встречались в соответствующей сцене не раз), тогда как концовка строится на мотиве, образованном тремя «предпоследними» тонами (9-м, 10-м и 11-м). И эта связь не случайна, так как мы знаем свойство Воццека усваивать все, с чем он соприкасается в данный момент. А здесь он, как известно, в плотном окружении агрессивной чужеродной интонационной сферы.

Новое столкновение главных действующих лиц получило своеобразное отражение в их тематизме. Представим себе ситуацию, когда ревнивый любовник уличает неверную возлюбленную, — тут, казалось, всей мощи четверного состава оркестра не хватило бы, чтобы передать бурю чувств, охвативших героев. Вместо этого Берг резко ограничил состав инструментов, обратившись к камерному оркестру, действовавшему в известной симфонии Шёнберга. Ансамбль солирующих инструментов создает прозрачную ткань, как будто сплетенную из тонких, натянутых нитей, вот-вот готовых порваться. Возникает напряженность соединения линий, обладающих наивысшей индивидуальностью, поскольку их носителем становится один инструмент со всеми нюансами сольного исполнения. И это позволяет применить такие изысканные мелодические и ритмические рисунки, какие недостижимы при полном составе оркестра:



Мелодия солирующей виолончели (96б) столь прихотлива ритмически и интонационно, что уловить какие-либо ее связи с прежними темами кажется невозможным. Вслушаемся, однако, в аккорд, представляющий, по выражению Берга, «первую гармоническую основу темы Largo» (5) (см. пример 96а). Легко узнать, что это такое, — ведь здесь дано основное зерно оперы, транспонированное на высоту квинт Мари.

Неуверенно вступающая на этом фоне мелодия, которая как будто не в состоянии найти твердого очертания, в конечном итоге проявляет основной комплекс (отмечено скобкой). Точно так же полон неуверенности герой, который внутренне страшится предстоящего объяснения. Как робкий по природе человек, увидев Мари, он теряется при встрече и не в состоянии, не взвинтив себя, твердо потребовать объяснений. И это отражается в неустойчивости присущих ему тем, которые легко видоизменяются, но не образуют определенных, рельефно очерченных контуров. Напротив, Мари тверда как скала, и ее темы, в которых нетрудно узнать обороты сцены соблазнения, приобретают даже какую-то жесткость. Они же звучат и в следующей сцене, подчиняясь стихии танца:

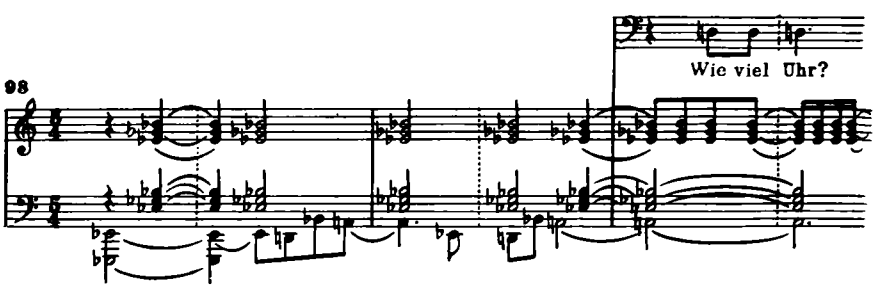




Вот такты, предваряющие обращение «Guten Tag, Franz». Здесь и квинты Мари, и обороты военного марша, и «Hetzmotiv» Воццека. Но все это приобрело какую-то неустойчивость, характер скрытой тревоги, что достигнуто лишь тонкими, усложняющими штрихами (характерно, например, искажение мотива Воццека со скачком на нону — *des, c* — см. последний такт примера 97а). Мотив, сопровождающий лживые объяснения Мари (97б), напротив, подчеркнуто собран, ритмически организован. В нем исчезает прежняя широта дыхания, вольность свободного течения[1]. Так же жестко и твердо звучат и остальные темы, использованные в этой сцене (мотив Тамбурмайора, обороты военного марша).

Напротив, те же мотивы в последующей сцене, вплетенные в ткань вальса, приобретают утонченное изящество танцевального кружения (97в и г). Их диссонантность значительно смягчена — она создает лишь скрытый подтекст, оттеняющий увлеченность ритмом плавного движения.

Совершенно иной облик приобретает мотив Воццека[2]:



Трезвучие es-moll усложнено тонами, в сумме дающими комплекс обостренного минора. Вначале тона *d* и *a* в басу, в сочетании с *es* и *b*, выявляют мотив лендлера. Вступающая далее фраза Воццека («Wieviel Uhr?») окончательно все проясняет — она звучит на тоне *d*, образующем вместе с тонами трезвучия комплекс «Wir arme Leut!», построенный от тона *es* (здесь он еще усложнен *a*)[3].

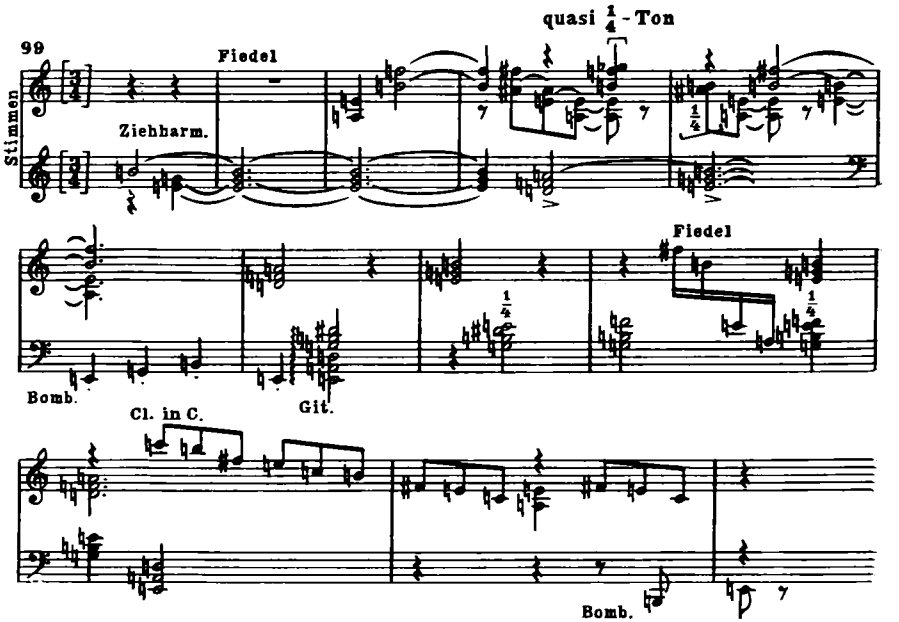
Но тут есть и другая важная сторона. Именно в данной сцене отчетливо обнаруживается органическое родство тематизма героев со

[1] Вместе с тем более тесное расположение усиливает оттенок диссонантности, свойственной лживому утверждению.

[2] Текст в примере: Который час? *(нем.)*.

[3] Именно на этой высоте звучит первый раз «Hetzmotiv» Воццека, восходящий, как было показано, к основному его комплексу.

сферой бытового музицирования. Их темы также являются порождением сферы народного, как и сами герои, неотделимы от народа. Поэтому-то при всей их индивидуализации они так легко и органично «вписываются» в окружение, где господствует стихия песенно-танцевальных мелодий. В свою очередь и фон не просто нечто нейтральное, абсолютно чужеродное — он чутко отражает действие драмы, окрашивается настроениями главных персонажей. Быть может, наиболее своеобразно это сказалось в уникальном в мировой музыкальной литературе эпизоде настройки:



Вот это и есть истинное проявление экспрессионизма в музыке. Ничего резкого, кричащего, и тем не менее деформация музыкально-жанрового материала доведена до предела возможного. От мелодий остались обрывки мотивов, отдельные созвучия, типичные ходы баса, как будто перемешанные в беспорядке (можно вспомнить разложение натуры на элементы в картинах Пикассо). Но все это подчинено строгой системе. Так, аккордеон, а затем гитара образуют гармонический фон, представленный, как правило, минорными трезвучиями. Фальшивые, «подстраивающиеся» квинты фиделей создают призвуки гармонической основе (вновь обостренная минорность!), вместе с тем отдаленно напоминая квинты Мари. Отголоски главных тем слышны в мотивах бомбардона (трезвучие e-moll, а затем активная кварта), в нисходящем пассаже кларнета (интонации темы плача Мари). Столь простой на первый взгляд эпизод совмещает в себе очень многое. Он

выполняет и прямую функцию (изображение оркестра, настраивающего инструменты), в нем слышны обороты танца, который музыкантам предстоит играть (типичные предварительные «пробы», которые часто можно слышать перед выходом дирижера), но он воспроизводит, пусть неявными намеками, и ведущую тематическую атмосферу оперы. Такую тонкую форму принимает в «Воццеке» интонационное единство сферы народного музицирования и главного тематизма оперы.

Проявляя связи тем, приданных главным героям, с интонациями бытового окружения, композитор в то же время их непрерывно видоизменяет, трансформирует[1]:



[1] Текст в примерах: б) Все стало красным у меня перед глазами. в) Как я закрою глаза. г) Эй, парень, пей! Хочу, чтобы мир стал водкой, водкой, мужчина создан, чтобы пить! Пей, парень, пей *(нем.)*.

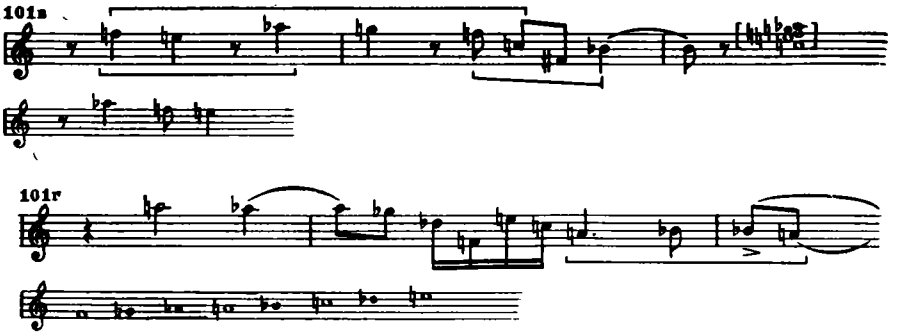
На основе комплекса Воццека строятся «аккорды гнева», заглушающие звучание вальса, где, кстати, тональной опорой тоже становится e-moll. Большой минорный септаккорд, построенный от *es* (*dis*), здесь трактуется как вводная гармония к тонике с секстой (*e, g, h, cis*). Нетрудно уловить контуры основного комплекса Воццека и в его восклицании — «Mir wird rot vor den Augen!» (100б). Но как изменилось его звучание в новом контексте! Благородную сдержанность мотива «Wir arme Leut!» сменила яростная одержимость человека, доведенного до высшей степени отчаяния. Отсюда и подача каждого тона «крупным планом» при непрерывно возрастающем его форсировании. Даже в момент наивысшего эмоционального напряжения сохраняется жанровая основа тематизма, где можно уловить связи с оборотами лендлера, правда, в том преображенном виде, в каком они предстают в монологе пьяного бурша (см. пример 35).

Многоликие превращения главного мотива развертываются и в следующей картине. Герою представляется неотступно преследующий его образ танцующей пары (100в). И оркестр воспроизводит мотив лендлера в терцовом удвоении в басу на фоне трансформированных «аккордов гнева» (средняя строчка примера), где в роли опорного выступает секстаккорд es-moll[1]. Совершенно иной облик мотив «Wir arme Leut!» приобретает в партии пьяного Тамбурмайора, где ему приданы жанровые черты оборотов военного марша (100г). И мотив словно сопротивляется такому насилию, как безуспешно пытается противостоять грубой силе и сам герой. Это символизируют настойчивые проведения мотива «Wir arme Leut!» в оркестре, словно парящие над поверженным и униженным Воццеком.

Судьба тематизма главных героев определяется в III акте, где подводится итог их жизненного пути. Накануне неизбежного и уже близкого конца Мари обретает утраченную цельность, и это тут же отражается в приданных ей темах:



[1] Здесь та же сфера обостренной минорности, где опорным становится трезвучие es-moll (см., например, второй аккорд такта 2 примера 100в, где основной комплекс представлен в виде терцквартаккорда).



Исчезает неустойчивость, разорванность тематических образований, исчезает и их интенсивное прорастание, когда одна тема словно порождает ее сменяющую, а эта новая, в свою очередь, — вступающую за ней. В 1-й сцене III акта господствуют замкнутые, четко очерченные темы, подобные кристаллу, выращенному в пересыщенном растворе. Такова исходная тема (101а) и ее вариант с обращением первого интервала, который становится темой небольшой фуги (101б). Снова возникает сочетание чистой кварты (квинты) и малой терции, но здесь оно дано предельно смягченно — опорные тона темы складываются в малый минорный септаккорд (*g*, *b*, *d*, *f*), усложненный секстой (*es*)[1]. Связи с главным тематическим зерном отчетливо ощущаются в побочных темах сцены. Так, взволнованное обращение Мари к богу строится поначалу именно на том варианте комплекса «Wir arme Leut!», где крайние тона образуют мягкую малую сексту (отмечено скобкой сверху в примере 101в). Вспоминается восклицание Мари в 3-й сцене оперы на мотиве плача (см. пример 86). Если *as* в этом мотиве сделать первым звуком, то эта связь сразу же станет очевидной (ср. мотив плача с отмеченным в примере 101в скобкой снизу). Наконец, во второй теме фуги (101г) легко различить опору на «женский» вариант основного комплекса (*f*, *a*, *c*, *e*), где именно тон *a* приобретает значение опорного.

Необыкновенная выпуклость мотивов во многом создается их выразительными концовками (везде отмечены скобкой снизу). Так, конец основной темы представляет вариант первого мотива, где исходный интервал расширен до объема малой сексты (типичное берговское раздвижение диапазона при повторении мотива). Тема фуги завершается обращением исходного трихорда (*e*, *fis*, *a*), который здесь выделен благодаря смене строя диатоники. Концовка следующей темы (101в) напоминает рисунок мотива «Wir arme Leut!», хотя его интервальное строение и не воспроизведено с абсолютной точностью. Во второй теме

[1] В скрытом виде этот аккорд содержался в начале 5-й сцены оперы (см. пример 90а).

фуги выделяется конечная «интонация вздоха», сгущающая минорный колорит (тон *b* вносит оттенок фригийского лада).

В последующих сценах развертывается процесс разложения тематизма Воццека, что отражает разрушение его личности, приводящее к физической гибели героя[1]:



Трудно уловить основной комплекс в этой неуверенной, расчлененной паузами фразе (так срывается голос у человека, который должен совершить то, что его наполняет ужасом). Точно так же замаскирован он и во фразе Мари (отмечено скобками). Знакомыми интонациями пропитана и фраза кларнета, после короткого взлета сползающая в низкий регистр (102б).

Как контрастирует эта фраза с музыкой предыдущей сцены, насыщенной теми же интонациями! Рельефность и конструктивную завершенность сменила неопределенность, изменчивость очертаний. Но трагическая развязка предопределена! И носителем роковой неизбежности становится новый мотив, пронизывающий всю сцену, — непрерывно повторяемый тон *h*.

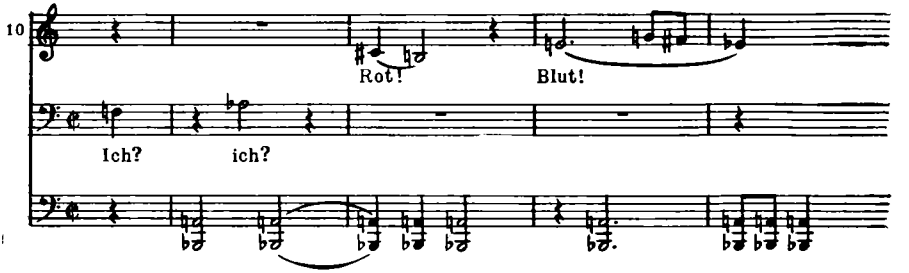
Его функция может быть понята только в контексте с окружением, поэтому отложим ее анализ до разговора о природе гармонических структур «Воццека». Пока лишь отметим, что тон *h* не появился не-

[1] Текст в примере: Воццек. Ты останешься тут, Мари. Иди сюда, сядь. Мари. Но мне надо уйти. Воццек. Иди.

ожиданно, он долго и упорно готовил себя к роковой роли. Напомним его непрошенное вторжение на фоне квинт успокоения Мари, сразу придавшее тревожный оттенок ее ожиданию. С тех пор это *h* как тень стало сопровождать квинты Мари, вторгаясь даже тогда, когда мысль героя обращалась к его возлюбленной. Оно остается звучать на фоне квинт Мари и после ее гибели, когда она, наконец, обрела полное успокоение (такты 106—107). Но если раньше тон *h* звучал где-то на заднем плане, то теперь он вырастает до гигантских размеров, символизируя меч возмездия, занесенный над убийцей. Не случайно именно в нем рождается ритм «ударов судьбы», отдающийся, подобно бою невидимых часов, в душе преступника[1]:



[1] Как рождается этот ритм в «раздувающемся» унисоне, исчерпывающе освещено в докладе композитора (5—20, с. 324). Текст в примере: Воццек. Я? Я? Маргрет. Красное! Кровь! (*нем.*).

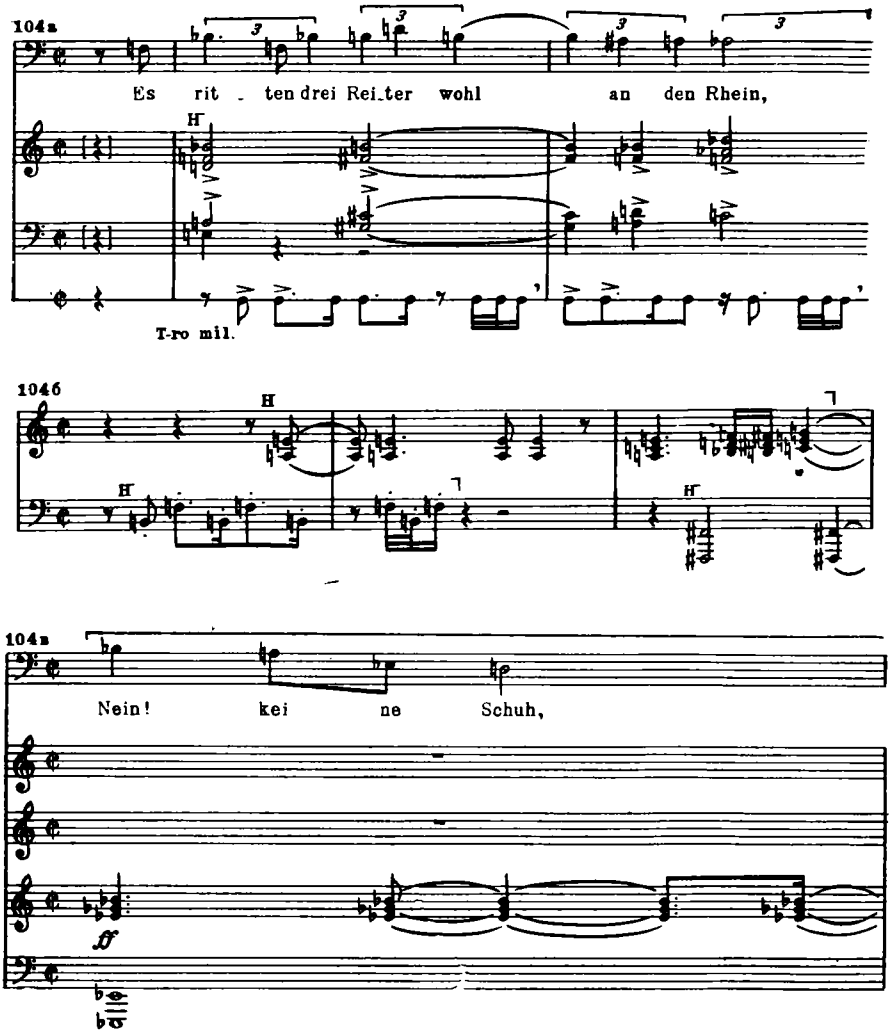


Объяснить, чем именно обусловлен выбор данного ритма, — не легко. Понять это поможет анализ соотношения счетных единиц, отделяющих каждую атаку. Если за такую единицу принять в первом варианте ритма одну восьмую, то получатся следующие отношения (паузы надо рассматривать как продолжение тона): 2, 3, 1, 3, 3,$^1/_2$, $^1/_2$, 3. Сложим теперь эти величины, приняв продолжительность последнего тона за 3 (в последующих мотивах она иногда сокращается, что чаще всего связано с приемом наложения следующего проведения ритма, как бы перебивающего предыдущее). Получится 16 счетных единиц — то есть общая продолжительность ритма. Если теперь разделить это число на количество атак (8), то получится цифра 2, представляющая среднюю продолжительность звучания тона после его атаки. Лишь один тон (самый первый) соответствует этой величине. Остальные от нее отступают, то растягиваясь, то сжимаясь во времени. Эта ритмическая нерегулярность подобна сердцебиению человека, пытающегося скрыть глубокое волнение. Перебои пульсации сменяются вдруг резким, кратковременным учащением. Последнее выполняет и чисто конструктивную функцию, замыкая ритмическую фигуру, в начале стремившуюся к равномерности, поскольку до нее следовали с о и з м е р и м ы е единицы, отличавшиеся от средней величины — 2 — всего на одну счетную долю.

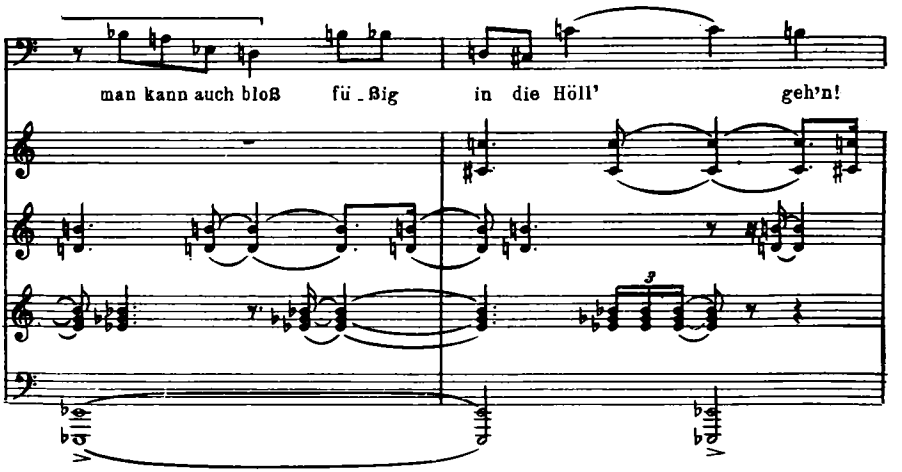
Отраженный в тематических построениях, этот ритм придает им подчеркнутую нервную импульсивность, что особенно ощущается в их «судорожных» концовках. Он проникает даже в простой, непритязательный напев Маргрет (103—7,8). Именно здесь становится понятной его истинная роль. Ведь это не ритм с а м о й песни, а ритм восприятия ее звучания возбужденным сознанием героя. Подобно тому как на картинках экспрессионистов-художников стены могут казаться наклонными, вот-вот готовыми обрушиться на людей, так и здесь мир звучаний своеобразно смещается, искажается в восприятии Воццека, поглощенного мыслью о содеянном, не дающей ему покоя. О преступлении ему напоминает все — и бренчание бурша на расстроенном пианино, и звуки собственного голоса, словно готового выдать говорящего, и пение Маргрет. А когда окружающие замечают кровь на его локте, то кажется, будто все забилось в этом проклятом ритме. И это под-

черкивается ритмическим каноном, где одну линию образуют реплики Воццека и Маргрет (завершающей проведение формулы), а другую пульсирующая большая септима в басу (вот какую обнаженную форму принял здесь главный интервал комплекса).

Обруч пронизывающего ритма надет на все воспроизведенные здесь темы[1]:



[1] Текст в примерах: а) Ехали три всадника к Рейну. в) Нет! Зачем башмаки, в ад можно и босиком! *(нем.)*.

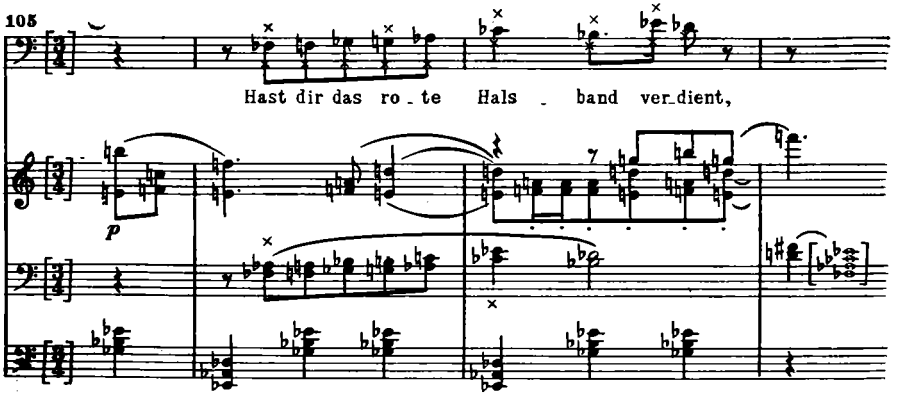


Вот герой пытается напевать песню: «Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein», но в его голосе звучат интонации колыбельной Мари (см. такт 1 примера 104а), а созвучия сопровождения воспроизводят все ту же ритмическую формулу в увеличении (она же выбивается в уменьшении малым барабаном). Тому же ритму подчиняются квинты уже мертвой Мари, словно стоящей перед глазами убийцы (104б). Причем составные элементы дотоле неделимого комплекса раздробляются: квинты идут в одном ритме, а сочетающиеся с ними басовые тона *h* и *f* в уменьшении и со сдвигом по горизонтали. Все разрывается, перепутывается в сознании героя, прежде неразрывное — обособляется.

Возбужденным восклицанием прерывает герой пение Маргрет (104в). Нам знакомо вторгающееся трезвучие es-moll (см. пример 98). Нетрудно узнать в партии Воццека интонации лендлера, включающие четвертый тон комплекса *d*. Но теперь и этот аккорд, подобно гласу невидимых труб страшного суда совести, зазвучал в том же ритме. Его шаги можно ощутить в басу, во вторжении обостряющих тонов, которые наслаиваются на трезвучие, внося в него раздирающую ноту. Одним словом, ритм проникает во все поры музыки этой сцены, проступая в самых неожиданных местах.

Полное разрушение тематизма Воццека завершается в сцене его гибели, где царствует один аккорд. Но о его роли подробнее будет идти речь ниже, поскольку тематическая функция этого созвучия — не самая основная. Что же касается прежних тем, то от них остаются лишь короткие обрывки (звуки помечены крестиками) [1]:

[1] Текст в примере: Заслужила ты красное ожерелье *(нем.)*.



Увидев труп Мари, загнанный Воццек, сам уже на краю гибели, пытается оправдать свое деяние. Слышен обрывок вальса, приобретающий в контексте жуткого окружения оттенок какой-то отвратительной умильно-лживой гримасы. Он переплетается с репликой героя, удвоенной в терцию в оркестре, где лишь взгляд сквозь аналитическую лупу позволяет узнать интонационную основу[1]. О том, во что превратилась в этой сцене партия Воццека, достаточно говорилось в разделе о вокальной интонации.

Итак, процесс разрушения тематизма главного героя дошел до конечной стадии. Перед слушателем прошла история двух людей, столкнувшихся на жизненном пути и пришедших к роковому концу. Эта история рассказана не только в событиях драмы — она передана и средствами музыки, где вместо персонажей, наделенных плотью и духом, действуют их олицетворения — музыкальные темы. В их становлении, переходах, сочетаниях воплощается движение событий драмы. Но тематическое развитие оперы не представляет простого отблеска событий, происходящих на сцене. Оно соответствует им лишь в своей основе, раскрывая их внутреннюю суть, поскольку именно в нем происходит р е ш а ю щ е е действие. Подчеркнем, что речь здесь идет не о корректировке или уточнении перипетий развертывания событий сценических, а о г л а в н о й линии драмы, где остальные стороны синтеза низведены на роль комментария, помогающего уразуметь смысл действия музыкального. Его героями становятся многообразные темы, вступающие друг с другом в сложные отношения, порождающие из себя новые темы, также имеющие свою судьбу — от возникновения, через жизненные метаморфозы, к гибели. Тем самым течение сценических событий сопровождается другим течением — событий интонационных, которые и составляют истинную сущность драмы, ее глубинный, не лежащий на поверхности слой.

[1] Сопоставив начальную терцию (*fes, as*) и приходящуюся на сильную долю такта (*ces, es*), получаем основной комплекс.

И не случайно, что именно музыке оказалось под силу подвести итог, собрать воедино все линии **в конечном синтезе:**



Это не первая попытка связать в один узел тематические процессы. Вспомним конец 2-й картины III акта. Падает сраженная ударом ножа Мари, и в ее помутившемся сознании молниеносно проносятся все основные, присущие ей музыкальные образы [1]. Так возникает намек на будущий синтез, который достигнут с такой поразительной силой убеждения в интерлюдии-реквиеме.

Главное, что выделяет его на фоне всего прозвучавшего ранее, — широкая, бесконечно длящаяся мелодия. Словно композитор именно здесь, прощаясь с героями драмы, ощутил необходимость в обобщенном мелодическом образе. Такая обобщенность сказалась и в интонационном строе мелодии. В ней нет прямых, непосредственных связей

[1] Последовательность тем подробно описана в докладе Берга о «Воццеке» (5— см. 20, с. 324).

с прежними темами, но их интонациями пропитан каждый ее поворот. Так, характерную кварту, открывающую реквием, можно связывать и с колыбельной Мари, и с началом песни Андреса (то есть со сферой народного). Далее возможны аналогии с мотивами лендлера (отметим типичное раздвижение диапазона мотива при его повторении). Концовка первой фразы немного напоминает второй элемент «Hetzmotiv» Воццека (см. пример 106а). Все обороты сплавлены в цельную мелодию, где они приобретают новое качество — они те же и одновременно иные. Сходная картина и в продолжающей теме (106б). Ее интонации отдаленно напоминают мотивы лендлера, что говорит о претворении народных истоков. Но интонации бытового музицирования подняты здесь на степень высокого художественного обобщения, которого не удалось добиться даже Малеру (с его стилем исходная мелодия реквиема особенно тесно связана) [1]. От него идет прогрессирующее насыщение ткани тематизмом, в котором все яснее и яснее проступают знакомые мотивы.

Этот процесс совершается с поразительной плавностью. Вот совершенно незаметно в течение гармоний (само уподобляемое некой мелодии) вплетаются три аккорда рапсодии (такты 337—338), и тут же, словно вытянутый ими, где-то в отдалении звучит мотив песни Андреса (такты 339—340). Включенные в медленное движение, звучат обороты «Hetzmotiv» — вначале они кажутся отголосками интонационно родственной концовки первой фразы исходной мелодии (см. пример 106а). Быстро, но планомерно их ритм ускоряется (восьмые, триоли, шестнадцатые, секстоли шестнадцатыми, тридцатьвторые), и это приводит к резкому обострению развития (см. такты 342—345).

Музыка раскрывает, что же именно гнало и травило героя — в резко агрессивном обличье звучат темы его истязателей (см. такты 346—351)[2]. Далее наступает очередь тем Мари (такты 352—358), но не Мари, полной величия материнства и сдержанного благородства, а Мари, охваченной гибельной и греховной страстью (звучат все основные темы, открывающие 5-ю сцену оперы).

С вступлением каждой новой темы напряжение все нарастает — музыка словно выражает нестерпимую, непереносимую боль. И в кульминации естественным выводом звучит тема «Wir arme Leut!» на этот раз в полном виде, предваряемая мотивом, который в 1-й сцене II акта сопровождал знаменательные слова: «Nichts als Arbeit unter der Sonne!»[3] (такты 359—364).

Да, ничего кроме работы под палящими лучами солнца, не суждено простому человеку, который ведь ничего не хотел, не требовал, не просил, и у которого было отнято все без остатка... Во всей миро-

[1] Вспоминается медленный финал Девятой симфонии.

[2] Среди них слышна тема Доктора, тема Капитана, движущаяся параллельными терциями, и тема пассакалии (последняя от такта 350 с затактом).

[3] Ничего не суждено нам под солнцем, кроме работы (*нем.*).

вой литературе мы не найдем музыки, которая с такой же силой и страстью взывала бы к состраданию слушателя, как будто стотысячный хор кричит: «Нет, этого быть не должно!». И этот крик словно отдается в гигантском колоколе небесного свода. Как еще сильнее средствами музыки можно выразить социальный протест!

И следующая далее разрядка колоссального напряжения воспринимается как последнее прощание с героем, надгробное слово. Снова слышна исходная фраза реквиема, сочетаемая с темой Воццека[1]. Теперь ее нисходящие секундовые интонации подобны стонам миллионов людей, оплакивающих ушедшего в неведомый путь, на который предстоит вступить каждому из нас.

Но это еще не конец тематического действия! Снова бытовой фон — на этот раз малого общества, где в миниатюре те же противоречия:



[1] Эта тема впервые прозвучала во 2-й сцене II акта.



Мелодия, в основу которой положена серия кварт (отмечено скобкой в примере 107а), обрисовывает интонационную сферу действия, героями которого становятся будущие участники жизненной драмы. На таком фоне звучат восклицания ребенка Мари, играющего в лошадки (107б). Они составляют лишь видимую, поверхностную оболочку интонационного процесса, прикрывающую глубинные слои интонации. В плавном покачивающемся perpetuum mobile восьмыми проступают тщательно замаскированные интонации колыбельной (107в)[1]. Словно мать издали баюкает дитя, которое она более не в силах взять на руки. Ее незримое присутствие ощущается в плавно ниспадающих фразах, проникнутых мотивами плача. В них ощущается бесконечное одиночество живого существа, подавленного громадой мира, плач о еще предстоящем ребенку крестном пути. Все это выражено только средствами музыки, сочетанием осмысленных тематических построений. Музыка прорывается в сферу мысли, становится главным выразителем идейного содержания драмы, определяющим ее внутреннюю суть.

5. ГАРМОНИЯ И ФОРМА

Процесс, развитие, «прорастание», изменение, трансформация — все эти слова непрестанно мелькали в ходе изложения. В том, что музыка есть процесс, развертывающийся во времени, которое нельзя повернуть вспять, едва ли кто станет сомневаться. И тем не менее это лишь одна сторона искусства звуков.

[1] Сами кварты ребенка Мари отражают начало колыбельной.

Созерцание нескончаемой смены музыкальных событий не приносит полного художественного удовлетворения. Наше эстетическое чувство требует от музыки и таких качеств, как единство, цельность, законченность. Иными словами, любое сочинение должно представлять не только непрерывное течение, но и законченную, структурно оформленную конструкцию. Как бы ни была прекрасна музыка в подробностях, она теряет половину силы воздействия, если в ней нельзя уловить связей, скрепляющих этапы ее развертывания и законченное сооружение.

Этот вопрос встал с особенной остротой и перед Бергом. Его не могла удовлетворить музыкальная композиция, наполненная «durchkomponierte Musik», лишенной архитектонической завершенности; музыка, где скрепляющую функцию брал на себя текст. Не случайно именно эту проблему композитор и ставит в первую очередь в докладе: «Как достичь без таких до сих пор верно служивших средств тональности, без основывающихся на ней формообразующих возможностей той же законченности, того же вынужденного музыкального единства» (5 — см. 20, с. 312). Новая гармония заставила также по-новому решить и проблему формы.

Здесь придется сделать необходимое отступление в область сухой теории.

Хорошо известно, что в любой музыке возникают отношения высотности тонов и отношения их сравнительной продолжительности. Иными словами, тональные связи (в широком смысле слова) и связи ритмические. Первые лежат в основе гармонии, ко вторым восходит построение музыкальной формы.

Однако гармония представляет явление более высокого порядка, нежели простое соотношение высотности тонов. Она предполагает осознание системы связей как отдельных тонов, развернутых по горизонтали, так и звуковых комплексов, сменяющих друг друга во времени.

Также и форма предполагает не только ритмическую расчлененность музыкального процесса, но и систему связей его отдельных единиц в рамках художественного целого.

Суть дела в том, что между этими двумя сферами возникает принципиальная координация. Можно вспомнить сравнение, принадлежащее Шёнбергу, которое часто приводят, когда речь идет о связи основных вариантов додекафонного ряда. Внешняя и внутренняя поверхность шляпы представляет один и тот же предмет, где контуры обеих сторон точно соответствуют друг другу. Точно так же гармония отражает в себе формообразующие процессы, вплоть до малейших деталей, а форма в свою очередь заполняется гармоническим движением, заключая его в свои рамки. Одно не просто немыслимо без другого, но даже более — становится зеркальным отражением другого (именно зеркальным, то есть обращенным, преобразованным).

Каким же путем достигается координация этих двух начал и как она обеспечивает внутреннее единство формы? На этот вопрос дает ответ учение Шёнберга о твердых (fest) и рыхлых (locker) элементах музыкальной формы, разработанное на основе классической музыки. Изложить сущность этой теории в рамках короткого отступления едва ли возможно, но без этих понятий нельзя будет разобраться как в природе гармонических структур «Воццека», так и в его формообразовании[1].

Как мы увидим, этими понятиями, как чем-то само собой разумеющимся, оперирует и Берг в докладе о «Воццеке». Поэтому сейчас ограничимся лишь краткими «рабочими» замечаниями, уповая на то, что в процессе конкретного анализа смысл этих определений, возможно, несколько прояснится.

Сжато суть «твердого» можно определить как сочетание тематической и тональной устойчивости. Качеством твердости обладает конструктивно законченная тема, обладающая тональным единством (в классической музыке это единство главной тональности). Сфера «рыхлого» связана с тематической и тональной неустойчивостью. Она возникает в последовании конструктивно незавершенных тематических построений, что сочетается с тональным движением (в классической музыке она сказывается в модулирующем процессе). Еще раз укажем, что это приблизительные определения, но из них можно все же уловить главное — понятия «твердого» и «рыхлого» в равной мере касаются процессов развития как формы, так и гармонии, представляя своего рода понятия-«кентавры». Становление формы определяется взаимодействием твердого и рыхлого, где первое обеспечивает законченность композиционной структуры, а второе — ее внутреннюю динамику, проявляясь на всех уровнях развертывания музыки.

Как же складывается это отношение в музыке, если не порывающей совсем с традиционной тональностью, то во всяком случае существенно отступающей от ее привычных форм? Ответить на этот вопрос поможет анализ тонально-гармонических структур «Воццека». Начнем его с разбора конечного аккорда, который завершает все три акта сочинения. «Так же как в тональном художественном сочинении — даже для глаз и ушей профанов — показано ясное возвращение и закрепление главной тональности, так и в сочинении атонального стиля также должна быть площадь, где замыкается гармонический круг большого акта. Такое закрепление прежде всего достигается тем, что каждый акт оперы направляется к одному и тому же аккорду, образующему quasi-каденцию и тем самым пребывающему в качестве тоники» (5 — см. 20, с. 312):

[1] Положения теории Шёнберга о твердых и рыхлых элементах формы изложены в неопубликованной работе Ф. М. Гершковича «Бетховенская форма в свете учения мастеров новой венской школы».



Не случайно композитор так много места уделил этой гармонии в докладе: как в капле воды заключен океан, так и в маленькой клеточке — гармонический стиль всего сочинения.

Прежде чем объяснить природу этого созвучия с помощью модных теоретических определений, где к хорошо известным терминам прибавляется приставка «поли» (играющая роль волшебной палочки иллюзиониста), попробуем вслушаться в музыку «без затей». Тем более, что данный аккорд звучит достаточно долго, чтобы можно было успеть различить в нем нечто большее, нежели его общий колорит.

Первое впечатление — эта звучность воспринимается как устойчивая (теперь можно добавить — твердая), но лишь до известной степени. Какой-то оттенок не вполне разрешившегося, тянущегося куда-то дальше, все-таки в ней ощущается. Как будто надо сделать лишь один маленький шаг, чтобы звучность обрела полную замкнутость, стала подлинным, исчерпывающим окончанием (наподобие мажорного трезвучия в конце минорных полифонических пьес Баха). Но именно этого шага Берг и не делает; более того, в нем не ощущается особой необходимости. Не вполне устойчивое, заключающее в себе скрытую (потенциальную) энергию дальнейшего движения, становится заместителем твердого, допускает возможность соотнесения с тоникой классического каданса, но не полного с ней отождествления. И не случайно, что этот аккорд, завершивший I акт, становится исходным созвучием следующего. Скрытые возможности, в нем заключенные, реализуются.

Основу аккорда составляет квинта *g, d*. На ее фоне чередуется пара созвучий септаккордового строения. На глаз тут — два слоя, где нижний представляет ее основу, а верхний складывается из чередования субаккордов. Вслушаемся внимательно — ярко выраженного расслоения не ощущается. Как будто целостное, внутренне единое звучание освещается изнутри тонкой игрой призвуков. И это впечатление — не случайно! Единственным общим тоном, связывающим оба созвучия верхнего пласта, оказывается *h*, меняющее регистровое положение (см. пример 108, схему 2). В сочетании с *g* и *d* оно образует мажорное трезвучие, усложненное тонами обострения. Смены этих тонов и создают игру оттенков целостного звучания [1].

[1] Не случайно в конце оперы квинта *g, d* не отделена от чередующихся гармоний, а наложена на них.

Однако аккорды верхнего слоя благодаря иной тембровой окраске (что особенно заметно в конце оперы, где они поручены флейтам, удвоенным челестой) обладают некоторой автономией. Слух, воспитанный на классической тональной музыке, привык ощущать в подобных септаккордах доминантовую функцию. Но опыт вагнеровской и поствагнеровской музыки приучил и к многообразным возможностям их разрешения (в схемах 2—7 примера 108 приведены варианты разрешения этих аккордов, в том числе также исходящие из нотации Берга). Поэтому, не будь даже квинты *g, d,* мы не смогли бы ощутить каждый аккорд в роли полномочного представителя определенной тональности. Аккорды тяготеют, но куда именно — наш слух уловить не в состоянии. Вот это-то и создает момент неустойчивости в целостном звучании. Отчетливой направленности тяготения созвучий, усложняющего слоя нет — вернее, оно словно рассредоточено, устремлено в разные стороны. Целостность созвучия (это слово по причинам, которые приведены ниже, более подходит, чем слово аккорд) обеспечивается еще и дополнительным фактором. Развернем тона созвучия в горизонтальную шкалу — в итоге возникнет целотоновое последование, усложненное тонами *d* и *ges* (см. схему 8 примера 108). Оно играет роль другого средства объединения, обеспечивающего целостность структуры.

Как в малой клетке заключен весь организм, так и это созвучие раскрывает природу гармонических структур «Воццека». Кратко она определяется следующим понятием: вариантно-комплексная гармония. И здесь снова придется сделать небольшое отступление. Мы помним, что предельная дифференциация элементов структуры привела в творчестве Шёнберга не только к разрушению традиционных аккордов терцового строения, но и к отказу от аккорда как такового. Вместо него возникла комплексная гармоническая вертикаль, где в целостном звучании объединены четко отчленяемые, темброво окрашенные компоненты.

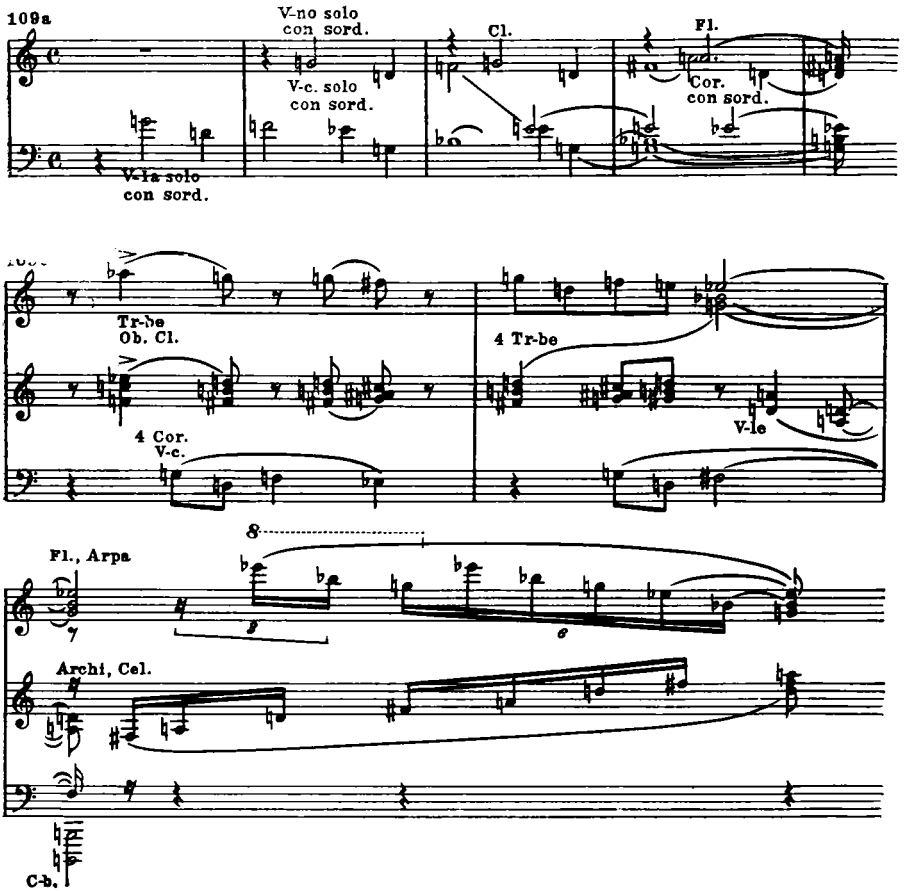
Берг не пошел так далеко. Его созвучия сохранили связь с традиционными аккордами. Однако они представляют лишь канву звучности, по которой вышиваются затейливые гармонические узоры. Созвучия Берга имеют внешность обычных аккордов, но далеки от них по внутренней сути. Даже, казалось бы, самые простые звучания на деле оказываются сложными комплексами различных компонентов, и эти компоненты не обособлены, не изолированы, как часто бывает в полигармонии, образованной наслоением простых трезвучий, а с р а щ е н ы в целостное, неразделимое звучание — комплексную гармонию.

Другое свойство комплексной гармонии Берга — ее непрерывная в а р и а н т н о с т ь. Отдельная гармония образует поле звучания, основа которого остается неизменной, но подробности постоянно варьируются. И здесь сказался принцип многообразия в единстве — альфа и омега новой венской школы.

Гармоническая вертикаль Берга внутренне едина и в то же время тонко дифференцирована. Аккорд, лежащий в ее основе, словно окутан

играющим всеми цветами радуги одеянием, сплетаемым из тонких, отчетливо различимых нитей. Гармония перестала быть чем-то независимым от ее тембровой реализации. Комплексная вертикаль Берга мыслима только в определенном тембровом качестве составляющих ее звеньев. Гармонический комплекс одновременно и комплекс т е м б р о в. Различие тембров подчеркивает дифференциацию вертикали, смягчает диссонирование тонов; сходство усиливает внутренние силы объединения, придает жесткость диссонансам. Богатая внутренней жизнью гармоническая вертикаль, полнозвучная и насыщенная россыпью призвуков, создается как чисто высотными (гармоническими) связями составляющих ее тонов, так и тембровым качеством дифференцированных компонентов целостного звучания.

Целостность комплексной гармонии и дает ей возможность выступать в роли твердого элемента гармонического движения:



Конечное созвучие построения, открывающего III акт оперы, складывается постепенно путем полифонического наслоения голосов, излагающих тему. Оно рождается как результат некоего процесса, приходящего к своему завершению. Так заполняется жидкостью сосуд, который в состоянии вместить лишь определенный объем. Такое же ощущение звукового «наполнения» возникает у слушателя, когда наконец складывается комплекс, где соединены два трезвучия, отстоящие на полтона (секстаккорд Es-dur и трезвучие D-dur), сливающиеся в неразделимое целое (эффекта политональности здесь нет). Становление комплексной гармонии завершает гармоническое движение, а сама она уподобляется тонике каданса, замыкая соответствующую единицу формы.

Сказанное подтверждает повторение этого каданса в конце сцены (109б). Снова полифоническое соединение линий (на этот раз их две[1]) приводит к становлению той же комплексной гармонии, правда, с перестановкой ее компонентов. Неожиданно вторгающийся в глубоких басах тон *h* не входит в состав комплекса — это чужеродный, посторонний ему звук, возвещающий начало следующей сцены (можно провести параллель с приемом наложения).

Стремление к единству комплексного звучания (то есть к его устойчивости, твердости) определило большую роль симметричных (или содержащих элементы симметрии) структур:



[1] Да, только две линии, так как первая (см. две верхние строчки примера 109б) дана в утолщении (возникает вариантное гармоническое наполнение тонов ведущего голоса, о котором речь впереди).

Звучание струнных флажолетов придает первому аккорду (110а) оттенок «нематериального», подобного бесплотной тени. Никакого «расслоения» здесь нет и в помине. А между тем созвучие представляет гармонический комплекс, организованный по принципу симметрии. Ее осью становится *es*, к которому присоединены чистая квинта и большая терция как в восходящем, так и в нисходящем направлении. Так предмет, стоящий на зеркальной поверхности, отбрасывает вниз свое отражение. Строго выдержанная симметрия создает особенно тесные связи между тонами, преодолевая тенденцию к полигармоническому расслоению.

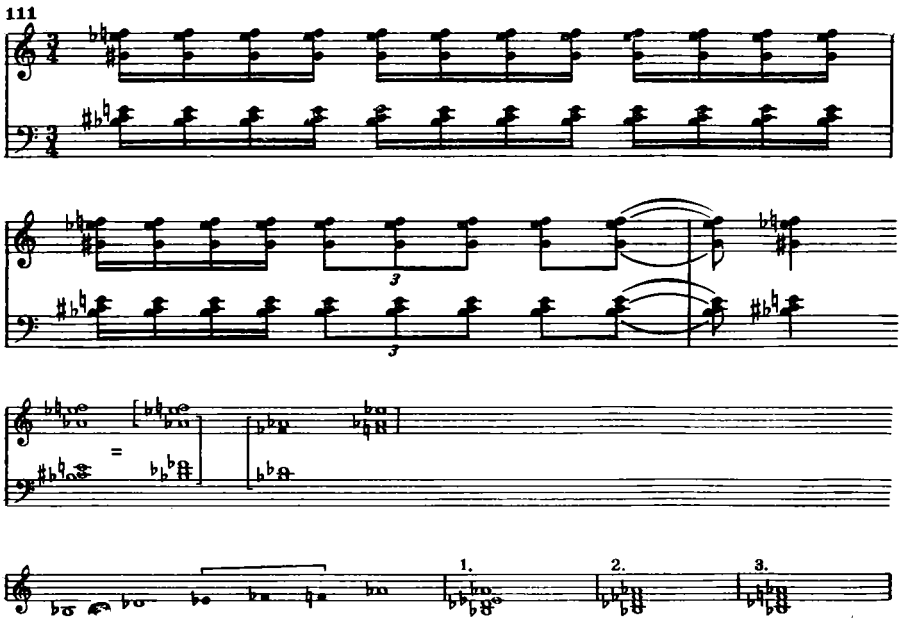
Более трудно показать симметричность гармонии следующего отрывка (110б), на фоне которого развертывается тема «Wir arme Leut!». Это созвучие создается последовательными вступлениями тонов, отстоящих на расстоянии терции. Не все из них задерживаются, образуя выдержанный тон. Но понять структуру гармонии, исходя лишь из таких звуков, — невозможно. Ведь тона мелодической линии, особенно если она имеет подчеркнуто гармоническое строение, суммируются в нашем сознании в некое единство (так, гармоническая фигурация, где аккордовые тона следуют «вразбивку», не мешает ощутить аккорд как совместное звучание даже в том случае, если она играется на фортепиано стаккато без педали). Каждый последующий тон суммируется с ранее прозвучавшими, следы которых сохраняются в слуховом восприятии.

Если учесть это обстоятельство, то возникает 12-тоновый симметричный комплекс, где осью симметрии становится уменьшенный септаккорд *d, f, as, h*. От его крайних тонов на большую терцию (соответственно вверх и вниз) отстоят два других уменьшенных септаккорда, в сумме с центральным образующие полный 12-тоновый ряд[1]. Становление комплексной гармонии (выраженное здесь особенно последовательно) подобно воспроизведению циркулем окружности, где замыкание ее контура в исходной точке создает законченную геометрическую форму. Конечным итогом становится внутренне замкнутая комплексная гармония, включившая в себя все звуки, заключенные в пределах октавы (то же ощущение предельного наполнения сосуда содержимым). Мы еще встретимся с этой примечательной гармонией!

Сложное созвучие-комплекс трактуется Бергом как внутренне замкнутое, автономное единство, равное себе самому, подобно некоей кристаллической системе, где строго фиксировано положение каждой молекулы, входящей в состав решетки кристалла. Как же в таком случае достигается эффект гармонического движения в музыке, опирающейся на такое созвучие, или, что то же самое, каким образом на его основе возможно построение замкнутой формы? Исчерпывающий ответ на

[1] Симметричность проявляется и в гармонии, образованной одними выдержанными тонами. Ось симметрии—секста *h, d*, а крайние тона (*cis* и *c*) отстоят от них на малую нону.

этот вопрос дает 4-я сцена III акта, представляющая инвенцию на один аккорд:



С момента появления аккорда вплоть до конца сцены ничего нет, кроме этого словно все пронизывающего шестизвучия. Уже его первое появление, с характерным торможением репетиций аккорда, наглядно показывает, как может развиваться музыка, где парализовано действие многих ее элементов. Само повторение звучности, причем повторение с преодолением принятой вначале равномерности (подобно затуханию колебаний маятника), заключает в себе скрытый заряд и накапливает потенциальную энергию звучности.

А такая энергия коренится в ее внутренней структуре. Не будь тонов *es* и *f* — это был бы обычный малый (вводный) септаккорд (*b, des, fes, as*) — любимая гармония Вагнера. Наряду с поразившим воображение романтиков уменьшенным септаккордом (тоже симметричная структура, делящая октаву на равные части!), эта гармония часто образовывала «звуковое поле», где практически исчезало ощущение четкой соотнесенности с определенной тональностью. Не Шёнберг и не Берг открыли возможность модулирования через уменьшенный септаккорд во все 24 тональности. Не они первые стали применять «звуковые поля», где господствует одна и та же звучность.

Но если длительное время обыгрывается одна и та же гармония, будь то уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие (начало «Фауст-симфонии» Листа) или звучность малого вводного, то она те-

ряет четкую тональную принадлежность — становится «всетональной» («пантональной»). Блуждающий аккорд (терминология Шёнберга) из поденщика, нанимаемого для быстрого перехода в иной строй, становится господином, безжалостно прогнавшим прежних хозяев.

Чем же дополнил Берг этот открытый романтиками прием «поля звучания»? Всего только одним маленьким штрихом — он усложнил структуру хорошо знакомой гармонии, придав ей свойства комплексного созвучия. Ведь если мы выделим верхний «этаж» аккорда (звуки *as, es, f*), то получим ту же гармонию, построенную от тона *f* (вместо *b*), с пропуском лишь одного тона (*ces*). Слово «этаж» может навести на мысль о полигармонии. Ее здесь, однако, нет. Это единое внутренне замкнутое созвучие-комплекс, где оба составляющих его аккорда, по выражению Асафьева, тесно «вдвинуты» один в другой.

Небольшое усложнение звучности привело к радикальным последствиям, неизмеримо расширило возможности композитора по сравнению со столь набившим оскомину длительным стоянием на уменьшенном септаккорде, которое, как и сам этот аккорд, приобрело значение некоего рока, преследовавшего композиторов-романтиков. Достаточно хотя бы указать на возможность варьирования структуры «базовой» звучности (неполного септаккорда *b, des, as*), которая может выступать в трех разновидностях[1].

Усложненная комплексная гармония открывает возможности вариантности структуры, что немыслимо для обычного аккорда терцового строения. С поразительной изобретательностью Берг реализует эти возможности, не выходя за пределы избранной им звуковой структуры (по выражению Берга, группы шести тонов). «Несмотря на связанность этой группы шести тонов, и в данной сцене вновь достигнуто разнообразие и контрастность благодаря тому, что и это шестизвучие — как ранее один-единственный тон или ритм — подвергается всем мыслимым вариациям путем разделения, обращения, перегруппировки и изменения положения всех его тонов» (5 — см. 20, с. 325):



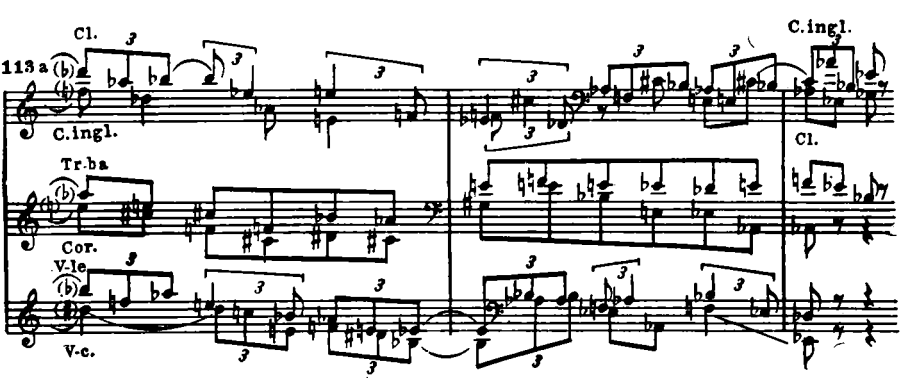
[1] Септаккорд с квартой *es*, уменьшенной квинтой *fes* и чистой квинтой *f*.

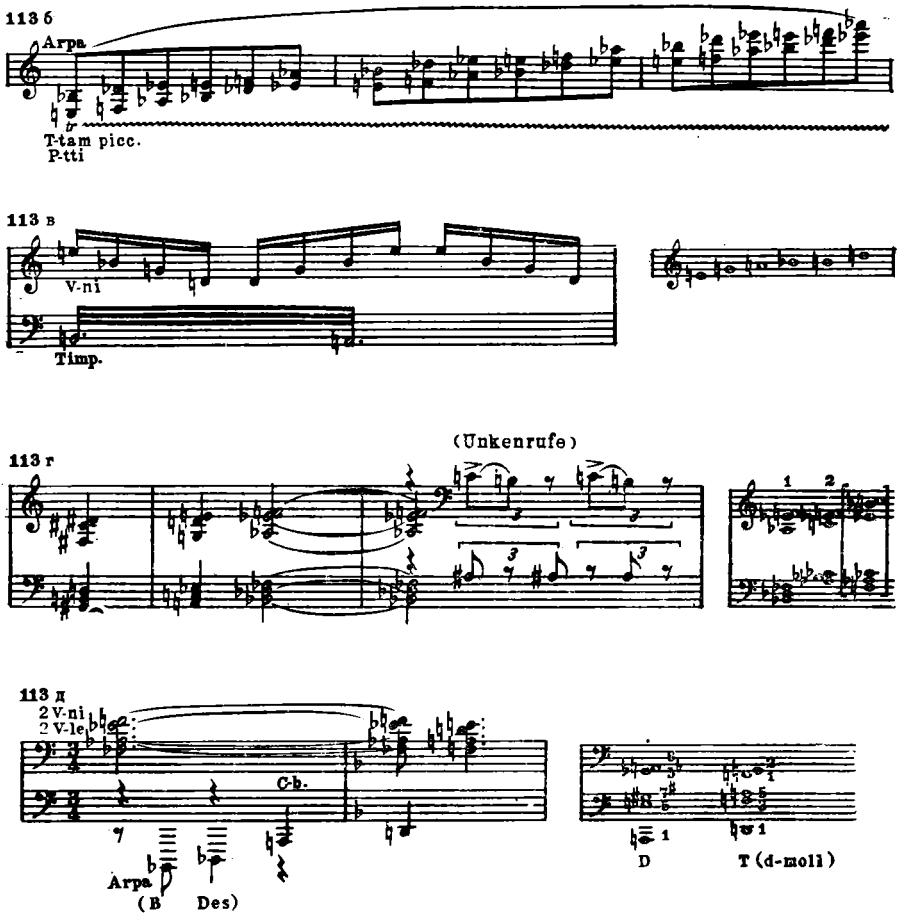
Так, в первом отрывке за основу взята звучность септаккорда с квартой, причем составляющие ее тона темброво и ритмически разделены: *b* и *des* чередуются с торможением ритма у литавр (это главный голос ткани), в то время как *es* и *as* поручены альтам тремоло. Недостающие тона *e* и *f* стали исходными для плавного скольжения параллельными нонами, придающими звучанию оттенок призрачно-нереального.

В одном из вариантов основные тона аккордов, взятые в тесном расположении, образовали педаль, порученную кларнетам (112 — схема 2). На ее фоне у флейт чередуются остальные тона, где тон *dis* (*es*) то совпадает с *f*, то с *e* (таким путем создана музыкальная имитация криков жаб). Аккорд, только что звучавший застыло, «расслабленно», вдруг обретает огромную энергию, спрессовываясь в плотный сгусток однородного тембра (112 — схема 3). Он же развертывается в линейное последование, становится источником мелодических образований (112 — схема 4).

Все это одна и та же группа шести тонов, подобная движущейся мозаике, где отдельные элементы то меняют свои цвета, то окрашиваются в один тон, звучность то предельно дифференцируется, распадаясь на составные части, «взвешенные» в звуковом пространстве, то «собирается» в плотный сгусток однородного тембра. То она дается в вертикальном измерении как аккорд, то развертывается в мелодическую линию (по выражению Берга, мелодическое разложение шестизвучия означает распределение его тонов в мелодиях).

Как же влияют подобные комбинации на форму инвенции (еще раз напомним, что гармонические метаморфозы, как в зеркале, отражаются в параллельно протекающих процессах становления формы)? Кратко процесс развития инвенции можно определить как последовательное р а з р ы х л е н и е исходной твердой звучности. Виртуозные манипуляции с группой, первоначально выступившей в роли заместителя тоники, приводят к накоплению скрыто содержащейся в ней самой неустойчивости:





Взглянув на первый отрывок (113а), нельзя не поразиться кажущемуся причудливым переплетению линий со свойственным Бергу свободным перекрещиванием голосов, четко отделенных друг от друга разницей тембров. Что это, произвол, игра случая? Но мы уже должны привыкнуть к тому, что Берга можно обвинить в чем угодно, только не в «линеаризме», совершенно игнорирующем гармоническую вертикаль.

Внимательный анализ показывает, что здесь каждая линия развертывает по горизонтали все то же знакомое нам шестизвучие. Правда, его тона даны уже не в «прямолинейном» последовании, а сменяют друг друга гигантскими шагами скачков. Однако где бы мы ни провели «вертикальный разрез» ткани, везде предстанет все то же шестизву-

чие, полностью или частично. В целом же возникает эффект своеобразного перемещения звучности, «сползающей» в низкий регистр. Луч холодного лунного света отражается в восходящем пассаже арфы двойными нотами (на фоне тихого тремоло малого тамтама и тарелок), идущими по тонам все того же самого шестизвучия (113б).

Каждая новая комбинация все сильнее и радикальнее преобразует первоначальную структуру шестизвучия, включая новые, порой неожиданные до парадоксальности группировки его тонов. Это и создает эффект нарушения твердости, устойчивости исходного созвучия, которое словно «разбивается» на составные части, каждый раз перемешанные и переставленные по-новому.

Процесс возрастания неустойчивого напряжения еще более усиливается, когда в ход пускаются транспозиции (113в). Схема показывает, что в основе отрывка лежит то же созвучие, построенное от тона *e*, правда, сгруппированное необычно[1]. Введение транспозиций значительно усиливает процесс «разрыхления» формы. Возврат исходного высотного уровня может рассматриваться как реприза. Именно это и подчеркивает Берг, указывая на трехчастное строение пьесы: «...в крайних частях сцены это шестизвучие появляется только на одной ступени (само собой разумеется, во всех вариантах), в то время как в средней части затрагиваются также все другие ступени хроматической шкалы» (5 — см. 20, с. 325).

Полное преодоление устойчивости опорной гармонии достигается в эпизоде гибели Воццека, когда аккорд начинает плавно скользить по ступеням хроматической гаммы. Трудно словами передать впечатление от этого «скольжения». «Das Wasser ruft»[2] — эта фраза Бюхнера нашла реальное звуковое воплощение. Действительно, вода зовет, поглощая истерзанную душу и словно растворяя ее в холодном безмолвии.

Скольжение аккорда постепенно все более тормозится, достигая, наконец, исходного уровня (113г). Но прежней твердости звучания уже нет, что отражается на структуре вертикали. Суммируем тона «зовов» (*c, h, ais*) с основной гармонией. Возникает сложный комплекс, где сочетаются два шестизвучия, одно — основное, построенное от *b*, и другое усложняющее, образованное от квинтового тона *f* (показано на схеме к примеру 113г)[3]. Знакомая гармония вобрала в себя все прежнее «разрыхляющее» движение, сконденсировала предшествующее гармоническое напряжение, подобно тому как длительное стояние на уменьшенном септаккорде накопляет, возводит в высшую степень состояние неустойчивости, властно требующей разрешения, куда именно —

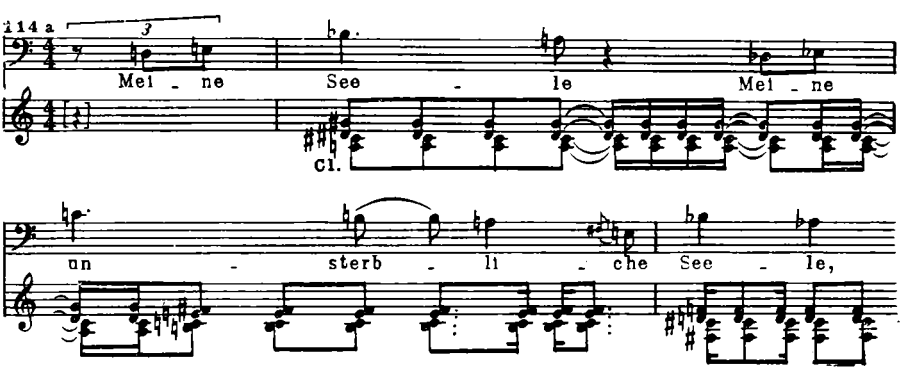
[1] Основной тон становится самым верхним в гармонической фигурации скрипок, а пара «средних» тонов звучит в басу у тремолирующих литавр.

[2] Вода зовет *(нем.)*.

[3] Совмещения двух транспозиций шестизвучия встречались и ранее во встречном параллельном их скольжении (см. такты 270—274).

безразлично. Поэтому окончательную точку можно поставить, лишь прорвавшись за пределы комплекса. Именно такой прорыв и осуществляет Берг: «Когда оно (шестизвучие) снова возвращается к своему первоначальному положению, можно даже сказать: к своему тональному центру, — оно образует одновременно также гармонический переход к следующему, чей d-moll означает просто разрешение того шестизвучия» (113д) (5 — см. 20, с. 325). Достаточно было ввести тон *a*, разрешив его в *d*, как долго сгущавшаяся неустойчивость созвучия приобрела четкую доминантовую направленность к тональному центру, а тона, ранее никуда не стремившиеся, стали отчетливо тяготеть к тонике d-moll. В эту доминанту вошли квинта низкая, квинта натуральная, секста, высокая септима, а если учесть прозвучавшие незадолго до разрешения *b* и *des* (*cis*), то также — малая нона и терция. Впрочем, и тоника d-moll оказалась необычной — с большой секундой *e*. Так проявилась традиционная тональность, скрыто присутствовавшая во всем предшествующем гармоническом движении как его конечная цель.

Комплексное созвучие становится первоосновой, своего рода праматерью, порождающей длинную родословную потомков, сохраняющих фамильное сходство. Подобная картина складывалась в тематическом развитии, она же развертывается и в движении гармонических структур. Более того, исчезает, стирается противоположность между мелодией и гармонией — альфой и омегой гомофонного стиля. Гармонический комплекс становится подобным стволу дерева, который пускает многочисленные отростки — как мощные ветви, так и слабые побеги, сплетающиеся в пышную крону. И все это происходит в непрерывном движении, постоянном произрастании [1]:



[1] Текст в примерах: а) Моя душа, моя бессмертная душа. б) Однако, если путник, дойдя до реки времени и представив себе мудрость господню, задастся вопросом: Для чего живет человек? Но истинно *(нем.)*.


1146
Je - doch, wenn ein Wan - de - rer,
Fiedel
Cl. in C
Git.
Bomb.
der ge - lehnt steht an dem Strom der
Zeit, o - der a - ber sich die gött - li - che
Weis- heit ver - ge - gen - wär - tigt und fra - get:



Первая фраза пьяного Подмастерья (114а) звучит на фоне трех диссонирующих гармоний, однотипных по структуре (см. 114 в)[1]. Трудно поверить, что из этих скромных гармоний вырастает сложная, тонко дифференцированная ткань, возникающая в сопровождении проповеди того же персонажа (114 б). Но вот свидетельство самого композитора: «... Первое трио, представленное песней Подмастерья, так повторено в измененном виде, что гармонии, лежащие в его основе, будучи разложенными, дают в итоге хоральную мелодию половинными нотами, которая — порученная бомбардону — образует основание мелодрамы» (5 — см. 20, с. 323). Действительно, отчетливо слышные тона бомбардона, движущиеся, как в несложной фигурации баса, поочередно то вверх, то вниз, складываются в те же аккорды. Вот яркий пример, когда мелодия по существу становится горизонтальной гармонией, так как это именно хоральная мелодия, а не просто разложенный аккорд, образующий фигуру аккомпанемента. В новой музыке исчезает и резкая противоположность между мелодией и сопровождением — все становится тематически значимым, но неравноправным по положению. Так и здесь хоральная мелодия бомбардона — это Hauptstimme, а на ее фоне развертывается тонкая вязь побочных голосов.

Нетрудно убедиться, например, что вокальный монолог строится на оборотах, выросших из тех же аккордов (отмечены скобками). Повторяющаяся фигура гитары *(g, cis, dis, gis, fis)*, явно имеющая характер фона, воспроизводит в уменьшении первые пять тонов партии

[1] Все три гармонии включают большую терцию (малую сексту), чистую квинту и большую септиму (малую секунду). Родство этих аккордов становится очевидным, если их привести к одному расположению. Подробнее о вариантности однотипных гармонических структур будет сказано далее.

бомбардона. Сложнее обстоит дело с партиями кларнета и фиделей. Как будто они представляют в гармонической структуре хорала нечто чужеродное — ведь это же обороты лендлера, реприза которого началась незадолго до проповеди Подмастерья. Об этом говорят и «белоклавишные» бекары, сочетающиеся с «черными» диезами баса.

Все же никогда не стоит забывать, что гармония Берга в принципе чужда политональности, а тем более она не «становится распределением обособленных гармонических элементов в музыкальном пространстве» (26, с. 111). Она всегда внутренне единый замкнутый в себе комплекс, тонко дифференцированный и разработанный в подробностях, но оставляющий впечатление целостности даже в тех случаях, когда Берг сознательно хочет создать политональное расслоение.

Вслушаемся внимательней в мелодические фразы фидели (оборотам кларнета с их секундовой интонацией «вздоха», усложненной трелью, можно подыскать аналоги в хоральной мелодии). Первый же мотив начинается с хода на тритон, а затем на квинту *(h, f, c)*. А это не что иное, как транспозиция первого (тоже восходящего) мотива бомбардона с пропуском третьего тона *(g, cis, gis)*. Вот почему еще понадобилось заменить в первом аккорде *a* на *g*. Тем самым тематизм приводится к общему интонационному знаменателю. И это еще не все. Сам выбор транспозиции не случаен. Суммируем, например, опорные тона первой половины начального такта с затактом — ведь *g, cis, h, f (eis)* образуют мягко звучащую целотоновую гармонию (звучность доминантсептаккорда с низкой квинтой). Даже в таком кажущемся столь запутанным на глаз переплетении голосов композитор добивается ровной и красивой гармонической вертикали. С какой тонкой изысканностью звучит, например, *g*, помещенный в высокий регистр далеко от часто сочетающегося с ним *gis*!

Особенности вариантно-комплексной гармонии Берга, внутренне единой при всем ее тембровом и регистровом расслоении, наглядно выявляются в сочетании аккорда и тематических образований [1]:



[1] Текст в примере: Воццек. Вот еще деньги, Мари, тут жалованье и еще кое-что от Капитана и Доктора. Мари. Дай бог, Франц. Воццек. Мне пора, Мари... Прощай *(нем.)*.



«Как можно было бы яснее передать вещественность денег, о которых здесь идет речь!» — восклицает композитор, упоминая о выдержанном трезвучии C-dur, образующем гармонический фон. С этой гармонией согласуются и вокальные партии, включающие ее тона в роли опорных (особенно важен тон *c*, представляющий трамплин для скачков в партии Воццека). Но они не поглощаются гармонией, не теряют ладовой индивидуальности. Вокальные мотивы включают также иные, в том числе и хроматические тона, как призвуки, усложняющие гармоническую основу, помимо связей в горизонтальном измерении. Это создает тонкую игру оттенков единого звучания — его своеобразную вариантность.

Так, основу следующего отрывка (115 б) составляет трезвучие Es-dur. На его фоне развертывается вариантное параллельное движение, где пара голосов сползает большими терциями, а третий (верхний) поочередно образует с нижним тоном каждой терции то большую септиму, то малую нону (Берг вообще редко обращается к точным параллелизмам). Это и придает звучанию простой гармонии тонкую игру оттенков наслаивающихся призвуков. Вступающий затем мотив «Wir arme Leut!» также согласован с опорным трезвучием — его тона, суммированные в целостный комплекс, словно дополняют трезвучие до ундецимаккорда *(es, g, b, des, f, a)*.

Непрерывно варьируемое в подробностях «поле созвучия» становится вместе с тем и конструктивной единицей формы, сменяемой после его исчерпания следующим полем, родственным предыдущему, связанному с ним нитями преемственности и в то же время новому, усложненному или, напротив, упрощенному. Такая смена происходит плавно, и даже самые резкие контрасты «выводятся», извлекаются из ранее прозвучавшего:



Начало интерлюдии между первыми двумя сценами оперы строится на каноническом проведении темы паваны (116 а) [1]. Горизонтальные тематические линии «скреплены» связующим фоном, в роли которого выступает вначале большой доминантовый нонаккорд, построенный от

[1] О структуре темы паваны уже шла речь в анализе тематизма оперы.

тона *ges* (см. две нижние строчки примера 116 а)[1]. Конечный мотив ведущего голоса, порученного трубе, оттеняется новой гармонией, которая представляет транспозицию и обращение того же созвучия, построенного от тона *g* (см. вторую четверть такта 3 примера 116 а). Смена одного гармонического поля другим, ему родственным, подчеркивает закругленность тематического построения.

Более тонко осуществлена координация гармонического и формообразующего развития в другом фрагменте интерлюдии (116б). Конструктивную его основу составляет тема «Wir arme Leut». Основа ключевого мотива (e-moll) отражается в сопровождении, где звучит терция *e — g*, а тон *h* появляется в побочном голосе валторны. Но затем тон *e* заменяется *f*, к которому присоединяется *d*. Словно трезвучие III ступени C-dur сменилось его доминантсептаккордом. Конечно, никакого C-dur здесь нет, и сходство с традиционной гармонией чисто внешнее, напоминающее внутрифункциональные разрешения в пределах одной доминантовой функции. Это не столько смена разных гармоний, сколько вариантное изменение прежней, где грань структурной перемены тонко завуалирована (происходит «перетекание», перерастание гармонии).

Комплексность гармонической структуры подчеркивается и остальными голосами ткани. Тон *cis* в басу (напомним первые ответы Воццека «Jawohl, Herr Hauptmann») — тритоновый бас гармонии (энгармонически равен *des*) — представляет низкую квинту, которая звучит одновременно с лежащей выше натуральной — *d*). Даже при тембровом разделении Берг тщательно избегает секундового столкновения тонов в низком и среднем регистрах. Опорные тона «доминантовой» гармонии (*h, d, f* и малая нона *as*) проступают и в побочном голосе валторн. Наконец, наслаивающийся параллелизм кларнетов и флейт (по структуре аналогичной примеру 115 б) создает дополнительную расцветку призвуками. Такую гармонию невозможно понять и объяснить, приводя ее к «фортепианному знаменателю», нивелирующему тембровое расслоение, соотношение степени интенсивности звучания «составляющих» ткани. Тембровая дифференциация, однако, служит не задаче расслоения. изоляции элементов структуры, а ее объединению, тесной спаянности звеньев. Так в многоцветном орнаменте тонкие, тщательно разработанные детали складываются в законченный узор.

«Доминантообразная» гармония лежит, например, и в основе следующего отрывка (116в). Она звучит даже острее, поскольку, помимо тритона в басу (*fis, c*), здесь еще сочетаются два варианта терции (*e* и *es*) и септимы (*h* и *b*)[2]. Та же звучность развертывается в восходящих перемещениях аккордов, включающих, помимо указанных выше, также тон *g*. Снова возникает разработка гармонического комп-

[1] Само собой разумеется, что эта звучность доминантовая только по названию — она не тяготеет ни к какой тонике.

[2] Конечно, если *c* принять за основной тон.

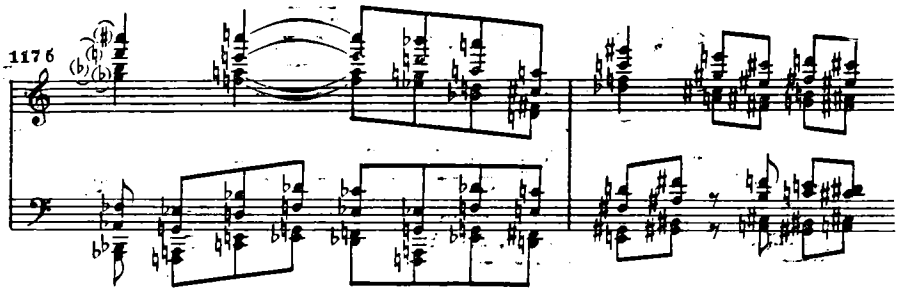
лекса, который поворачивается разными гранями, подобно вращающемуся кристаллу, преломляющему падающий на него свет в различные мелькающие цвета солнечного спектра [1].

Комплексы, поля созвучия — все это означает вариантную разработку одной-единственной звучности, выдерживаемой длительное время. Мы, однако, знаем, что построение классической формы определяется гармоническим движением, которое представляет логически осмысленное последование разных аккордов, вступающих в тесные функциональные связи друг с другом на основе традиционной троицы — тоники, доминанты и субдоминанты. Что же дает гармония Берга взамен этого? Какую форму в его музыке принимает гармоническое последование?

Наряду с гармоническими полями, где разрабатывается единый комплекс, в опере Берга можно найти немало страниц, где происходит смена разных гармоний. Ощутить в них четкие связи с традиционными функциями в большинстве случаев (хотя, как мы увидим, не везде!) — нельзя. В чем же проявляется логика таких аккордовых цепей? Каким образом осуществляет гармония формообразующую роль? Для начала обратимся к фуге из 1-й картины III акта, где ведущая роль тематического содержания, представленного мелодическими построениями, не подлежит сомнению:



[1] Дополнительная тембровая подсветка создается еще glissando контрабасов col legno.



Вначале приведена полностью экспозиция первой темы двойной фуги, то есть построение, обладающее конструктивной законченностью. Короткая тема, состоящая из девяти тонов, последовательно вступает в каждом из пяти голосов, наступая «на хвост» предыдущего проведения, которое переходит в свободное, интонационно насыщенное противосложение[1].

Конечно, логику развития этой формы определяет последовательное уплотнение ткани (необычно изысканный рисунок со свободным переплетением «нитей»-голосов) вплоть до конечной точки, где наступает ее предельное насыщение. Но ограничиться этим, сославшись на логику голосоведения, определяющую гармоническую вертикаль, означало бы упростить реальное положение вещей. И если вслушаться в музыку, то в ней поражает прежде всего не изобретательность полифонической комбинации (которая довольно-таки проста), а необыкновенная естественность и тонкая пластика гармонического движения, где достигнута стерильная чистота.

Уже двухголосное изложение (такт 2 примера 117а) показывает тонкое ощущение гармонии: как первый, так и второй интервал вертикали — тритон (*es*, *a* и *des*, *g*). Причем последний разрешается как бы в тонику as-moll с неприготовленным «опевающим» задержанием[2]. На короткий момент проявляется «микротональность». В следующем далее трех-, четырех- и, наконец, пятиголосии следов обычной тональности уже нет, но гармоническая вертикаль и там предельно выверена. Несмотря на всю сложность переплетений, нет и в помине нарочитой резкости прямолинейной подачи диссонансов. Среди созвучий преобладают мягкие гармонии септаккордового и целотонового строения. Тона обострения, как правило, удалены от соседних на значительное расстояние, придавая насыщенной терцовой гармонии тонкий оттенок диссонирования. Единственная (!) малая секунда (четвертая восьмая

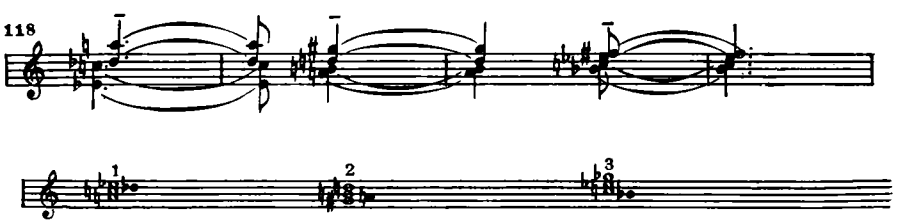
[1] Первый тон нового проведения накладывается на последний (девятый) тон предшествующего. Таким образом вступления всех голосов происходят на второй восьмой каждого такта.

[2] Тон *des* идет в *ces* (терция), а тон *g*—в *as* (основной тон) через опевающее *b*. В момент разрешения последнего в нижнем голосе появляется квинта *es*.

такта 3) тщательно введена и плавно разрешена (*g*, диссонирующее с *as*, переходит в *f*). Крайнее регистровое удаление значительно смягчает остроту диссонирования *B* и a^2 (вторая восьмая такта 4). Причем далее идут гармонии (преимущественно обращения септаккордов), в которых больших септим нет даже в таком виде. Естественно, что элемент гармонической остроты несколько возрастает в пятиголосном изложении (такт 5), где преобладают созвучия из пяти разных тонов. Но и тут основу вертикали составляют терцовые гармонии (обращения септаккордов), которые усложнены пятым тоном. И сделано это так, что на слух трудно уловить, какой именно тон играет роль обостряющего. В первом же пятизвучном аккорде (вторая восьмая такта 5) ядром гармонии можно признать секундаккорд *c, d, as, f*, усложненный тоном *e*. Но, учитывая терцовые отношения крайних голосов (*c, e*), можно ощутить в роли основы терцквартаккорд — *c, as, f, e*, и тогда в роли обостряющего выступит тон *d*. Подобные гармонические «микрокомплексы» представляют и остальные пятизвучия.

В итоге получается, что каждое созвучие однотипно по структуре с соседними, но и не тождественно. Еще нагляднее это выражено в репризе фуги, где обе ее темы проводятся совместно в гармоническом утолщении (117б). Основой ткани становится мощное проведение первой темы параллельными большими доминантовыми нонаккордами (см. нижнюю строчку примера)[1]. Само по себе такое движение звучало бы достаточно плоско. Все меняет верхний слой, на слух менее различимый, который окрашивает каждый раз по-новому «базовое» созвучие, как бы выделяя те или иные, скрытые в нем самом обертоны.

Итак, гармонические последования Берга представляют цепь однородных по структуре созвучий, выступающих в разных вариантах. Как будто происходят высотные смещения одного созвучия, которое в то же время непрерывно обновляется, каждый раз сменяя свое «одеяние»:



Короткий мотив в объеме малой терции (*a, gis, fis*) гармонизован тремя разными аккордами, создающими звуковой резонанс тонам мелодии. Чем обусловлен выбор этих созвучий — только ли тем, что они легко ложатся «под пальцы»? Анализ показывает, что все три аккорда

[1] В нонаккордах пропущен квинтовый тон, как это и обычно для четырехголосного склада.

однородны, так как включают уменьшенное трезвучие. Но положение усложняющего тона неодинаково. Причем в последней гармонии острота диссонирования усложняющего тона смягчена (большая секунда вместо малой), что создает эффект quasi-каданса, и гармоническая цепь получает завершение.

Гораздо более сложно конструктивная роль подобного последования проявляется в музыке гавота из 1-й сцены оперы[1]:



[1] Текст в примере: Нет в тебе никакой морали! Мораль — это когда ведешь себя морально! (Ты понял?) *(нем.)*.



Главное слово здесь, конечно, сказано темой, обладающей четкой конструктивной законченностью (см. вокальную партию). Но и гармония играет не последнюю роль. Ее основой становится короткая секвенция мотива струнных, поддержанных педалью фагота (см. две нижние строчки, где мотив отмечен скобкой). Нетрудно ощутить на слух колорит целотоновости в созвучиях, сменяющихся на фоне педали. Однако, как это свойственно Бергу, эти целотоновые гармонии усложнены. Так, в первом аккорде к тонам *f, a, f, ces* и *es* прибавлен *ges,* нарушающий чистоту структуры. Свойственный аккорду элемент напряжения снимается во втором созвучии звена, где голоса струнных приводятся в соответствие с *ges,* складываясь также в целотоновую гармонию (*b, e, ges, b, d*). Теперь возникает противоречие между новой гармонией и педалью *f,* которое снимается в конечном, третьем аккорде звена, где подвижные голоса вновь приведены в соответствие с педалью баса — *f*. Усложняющий тон *ges* остается звучать и тут, но он уже не диссонирует с соседними тонами, как в первом аккорде, а отстоит от них на расстоянии малой терции. Конечный аккорд звена оказывается наиболее мягким, хотя содержит в себе и некоторую напряженность (потенциальную энергию), что подчеркивает естественность дальнейших секвентных смещений. Вариантные смены однородных гармоний в партитуре оперы Берга не произвольны — они создают пульсирующие колебания накопляемой и снимаемой диссонантной напряженности звучания.

Гармоническая структура гавота усложнена еще наслаивающимися побочными голосами труб, в основном поддерживающими главную тему (типичное для Берга сочетание проведения главной мелодии с ее тематическими отростками в других голосах, отражающее тотальную тематичность ткани). Опорные тона мотивов труб извлекаются из разобранных выше аккордов, но включают и звуки, усложняющие их структуру.

Такие тона появляются в затактовом предъеме (например, тона *d* и *b* в мотиве трубы в такте 2, звучащие на фоне третьего аккорда). Они иногда попадаются и в сочетаниях вертикали (тон *as* у трубы на первой четверти такта 4). В целом аккорды труб также имеют целотоновую основу — не случайно они так обильно пропитаны увеличенными трезвучиями.

Последовательное включение труб, неполная синхронность гармонического движения в двух тембро-регистровых слоях ткани создают постепенное уплотнение ткани, насыщенность которой достигает апогея в такте 4 (третья четверть формы). Последующее разрежение, снимающее напряжение вертикали, и здесь играет роль quasi-каданса, подчеркивая завершение темы. Вновь раскрывается тесная координация гармонии и формы, тотальное единство гармонического и формообразующего движений, сказывающееся как в макро-, так и в микромире музыки.

Вплоть до отдельного звука! Словно каждый шаг мелодии отбрасывает тень, неотступно следующую за движением темы:



Полная синхронность ритмического движения голосов выявляет роль гармонического резонанса особенно наглядно. Прослушав мотив страха ребенка, легко уловить секвенцию звена, где чередуются опорный аккорд и вводный, вспомогательный; но секвенция эта — неточная, хотя все аккорды кажутся родственными. Чтобы лучше разобраться в логике гармонии, рассмотрим отдельно записанное на верхней строчке.

Здесь чередуются созвучия, включающие большую терцию и малую секунду, причем положение обостряющего тона в опорном и вводном аккорде — неодинаково. Отметим также, что верхний слой второго звена секвенции (такт 2 примера 120а) точно транспонирует созвучие первого. Элемент несходного вносит нижний слой гармонии (см. записанное на нижней строчке примера 120а). Все же чувствуется, что между опорными гармониями двух звеньев больше общего, чем между вспомогательными. И не удивительно — ведь в состав опорных аккордов входит минорное трезвучие *d, f, a* в первом и *ges, bes, cis (des)* во втором. Но и вспомогательные аккорды тоже не столь уж далеки — в состав одних входит целотоновый элемент (*f, g, h* в первом и *f, es, g* во втором).

Гармония не только оттеняет секвентное повторение мотива, она вместе с тем по-разному окрашивает опорные и вспомогательные тона мелодии. Не случайно во вводном созвучии нет ни одного общего тона с опорным (в смене аккордов возникает последование десяти неповторяющихся тонов).

Сложнее и тоньше гармонический резонанс проявляется в теме Воццека (120б). И здесь почти все аккорды кажутся родственными, хотя точно они не совпадают (складывается цепь вариантных смен однородных созвучий). Почти везде в состав аккорда входит сочетание трех тонов, которое включает большую септиму и терцию[1]. Помимо изменения положения терции и ее абсолютной величины (большая или малая), вариантность вносит также четвертый тон, усложняющий структуру звучности. Соседние аккорды связываются общими тонами, подчеркивающими плавность введения новой звучности.

Созвучия первого такта в основном однородны, и среди них ни одно особенно не выделяется. Иное — в концовке темы (такт 2 примера 120б). Ее открывают два аккорда иной структуры, которые хорошо оттеняют остановку на гармонии основного комплекса Воццека (большой минорный септаккорд). Гармоническое последование связывают также три аккорда, включающие трезвучие cis-moll (1-й, 3-й, а также 9-й). Они создают следы тональности cis-moll, особенно ощущающейся в исходном этапе гармонического движения. И снова тема завершается quasi-кадансом, где последнее созвучие приобретает значение конечного устоя. Оно выделяется именно потому, что противоречит скрытой cis-moll'ной настройке, которая вновь оживает в аккорде, непосредственно вводящем конечный.

Гармония Берга не является лишь служанкой тематизма — она становится носителем основного содержания, а движение созвучий само уподобляется мелодии:

[1] В первом аккорде — *e, gis, dis*; во втором — *e, c (his), dis*; в третьем — *f, cis, e*; в четвертом — *d, fis, cis*; в пятом — *c, e, h*; в шестом — *f, a, e* (некоторые из указанных сочетаний звучат в обращении).



В этой поразительной по красоте музыке достигнуто полное раскрепощение гармонии от оков предустановленной функциональности. Это именно та «поющая гармония», развертывающаяся в свободном дыхании ткани, о которой говорил Асафьев.

Напомним о положении ее в опере. Она вступает после полной напряжения сцены, где господствовали три аккорда, подобные роковой поступи. И начало приведенного отрывка еще несет на себе тень предыдущей сцены — образ безжизненной, враждебной природы.

Об этом говорят созвучия первого такта, соответствующие исходному аккорду рапсодии. Но постепенно туман рассеивается, наступает просветление. Просветляется и гармония — так созвучие в начале такта 2 звучит гораздо ровнее, хотя и включает обостряющий *fis*. Еще мягче гармония в начале такта 3 (большой мажорный нонаккорд). Насыщенные гармонии терцового строения захватывают ведущие позиции, а музыка постепенно преображается в хорал, звучащий не под церковным, а под небесным сводом.

Это действительно молитва, проявляющая духовное начало, которым воображение композитора наделяет природу. И не случайно в ткань вплетается сигнал «Zum Gebet!»[1]. Его мажорная окраска «смыта» гармоническим одеянием, набрасывающим на него тень минорности (тон *es* в тактах 6—7). Здесь достигнуто предельное просветление гармонии — полнозвучные аккорды сменяет скромное трехголосие. Оно подобно выдоху, после которого следует глубокий вдох. Плавно заполняется, насыщается звуковое пространство, гармония приобретает изысканную остроту вплоть до остановки на конечном длительно выдержанном комплексном звучании (такт 9)[2].

Приведенный фрагмент раскрывает суть гармонического развития, характерного для рыхлых элементов формы. Здесь нет четко очерченных мелодических построений, обладающих конструктивной завершенностью. Ясно не выделена и ведущая мелодия, которая словно растворена в гармонии. Именно ее уплотнение и разряжение определяет не только дыхание музыки, но и внутреннее дыхание развития, где сглажена, завуалирована расчлененность. Все это создает ощущение плавного перетекания гармоний. Короткие островки quasi-твердого, тематически устойчивого быстро размываются, не успевая создать конструктивно замкнутые, отчлененные единицы. Новая гармония выросла из сферы рыхлого, которая и стала ее подлинной стихией. Поэтому главная забота композитора связана с тем, как противостоять силе текучести, как достичь конструктивного единства, немыслимого без гармонически твердого и, что то же, устойчивого и замкнутого тематического рельефа.

Одним из средств, помогающих придать гармоническому развитию внутреннюю опору, создать тональный ориентир, становится длительный, периодически напоминаемый органный пункт. Можно напомнить о роли *cis (des)* в сюите, тона *g* в сцене соблазнения. Однако все это не может сравниться со сценой убийства Мари, где педаль на тоне *h* приобретает значение лейтмотива, символа роковой неотвратимости.

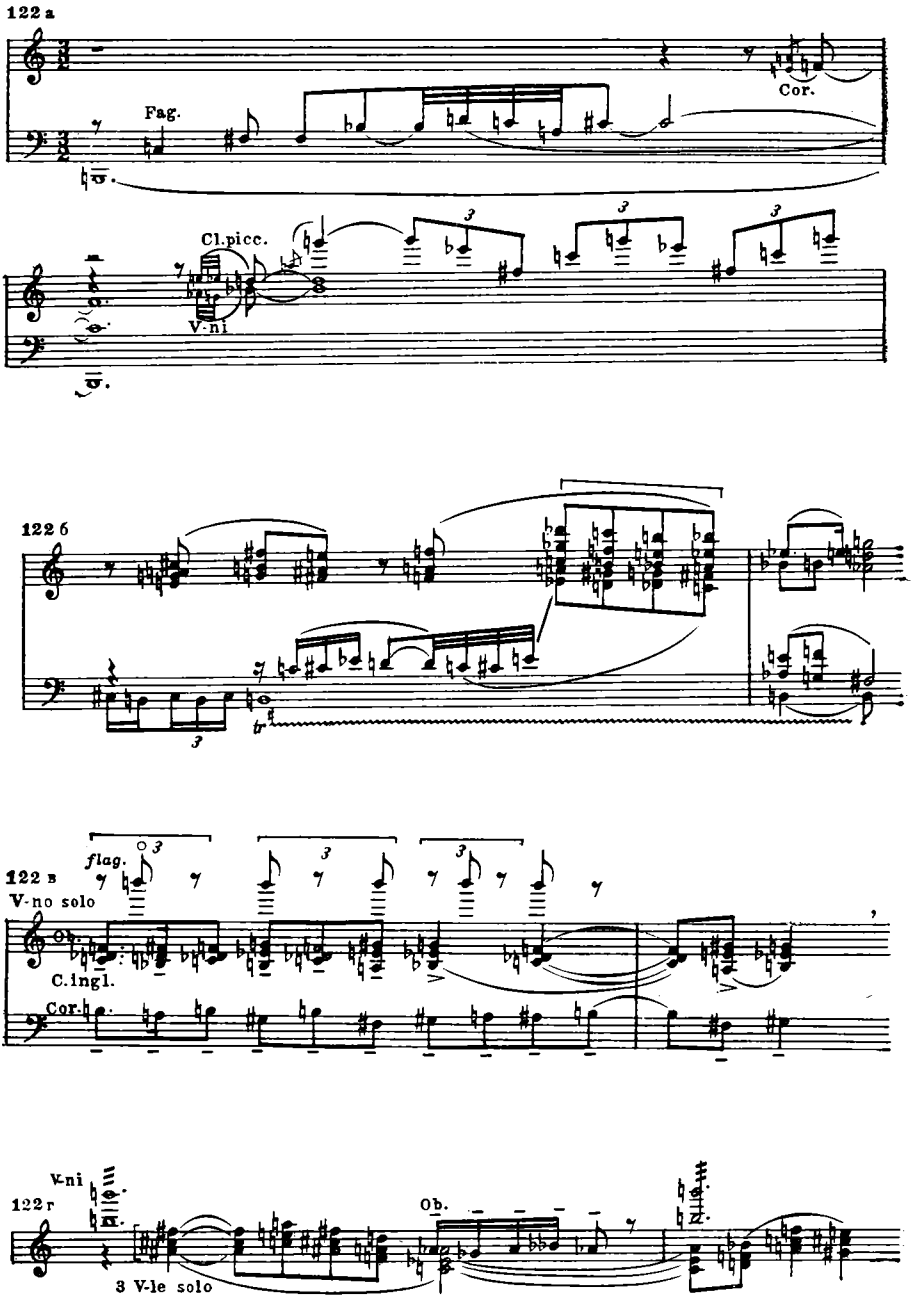
Легко предположить, что столь настойчиво напоминаемая педаль выступает в роли тонального центра[3].

Но уже классическая музыка приучила наш слух к весьма далеким модуляциям на органном пункте. Особое действие педали *h* у Берга как раз связано с резким ее противоположением другим элементам музыки. Она подобна чуждой силе, вмешивающейся в течение событий, накладывающей на них свою печать. Степень противоположения педали, конечно, различна — иногда она включается в развитие, осуществляя свое руководство, иногда при сем присутствует:

[1] К молитве! *(нем.)*.

[2] Эта гармония становится фоном для другого сигнала, вплетенного в ткань («Abblassen — отбой»), где она предстает в горизонтальном измерении.

[3] Или, пользуясь терминологией Ю. Холопова, центрального элемента системы.


122 a
Fag.
Cor.
Cl.picc.
V-ni
122 b
122 c
V-no solo
flag.
C.ingl.
Cor.
Ob.
122 d
V-ni
3 V-le solo
Ob.

Уже начало сцены показывает основной тон *h* в полной изоляции. На его фоне развертывается последование целотонового колорита, где особенную роль играет интервал большой терции (*fis, b, d*, затем *a, cis*). Именно этот интервал становится основой комплексной гармонии (*cis, f*, к которому присоединяются *b, d*). Большая терция включена и в мотив малого кларнета в высоком регистре (*g, es*), его нижний тон *fis* образует также большую терцию с соседним выдержанным *d*. Усложняет большетерцовую структуру *c*, благодаря которому в мотиве кларнета складывается трезвучие c-moll, где тон *fis* выступает в роли обостряющего.

Так складывается сложный гармонический комплекс (характерна тенденция к неповторяемости его тонов), в котором тон *h* не в состоянии установить свою гегемонию.

Более активно вмешивается педаль в гармонию следующего отрывка (122б). Его три начальных аккорда вполне можно представить в сфере h-moll. Тональная настройка преодолевается в плавном сползании усложненного уменьшенного септаккорда (отмечено скобкой), чтобы затем вновь проявиться в созвучии quasi-каданса[1].

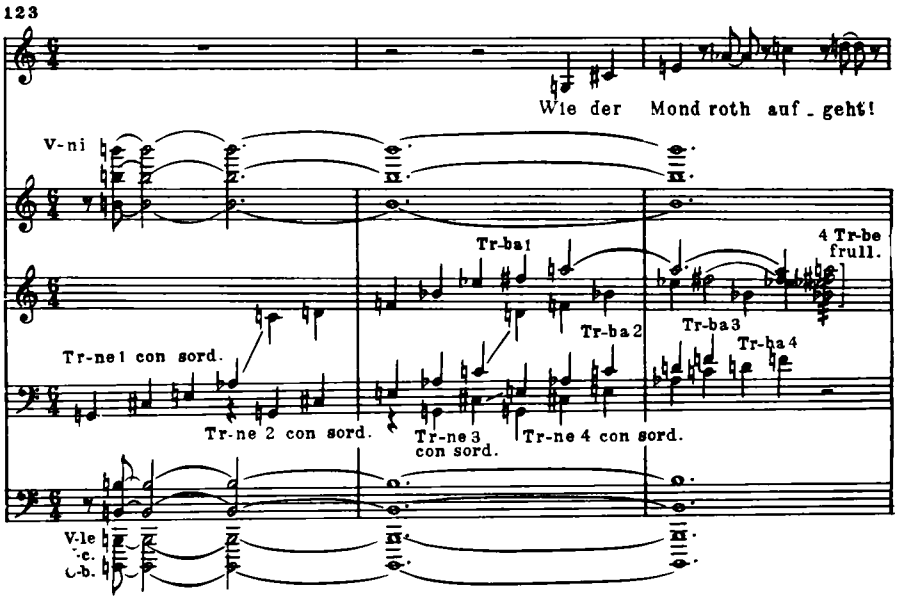
Настойчиво вторгается педаль и в гармонию следующего отрывка (122в). Снова последование однородных, но несхожих аккордов, где тон *h* явно слышится в роли опорного, вокруг которого вращается гармоническое движение[2]. Здесь тон *h*, включенный в аккорды, в то же время и отделен от них, помещенный в крайне высоком регистре (флажолеты солирующей скрипки). Наконец, в последнем отрывке (122г) *h* снова отделен от гармонии, где движутся параллельные секстаккорды с чередованием мажорных и минорных вариантов. Причем на этот раз ни в одном из движущихся голосов мы не найдем *h:* оно звучит теперь лишь в октавном удвоении у тремолирующих скрипок. в высоком регистре.

По словам Берга, это *H* становится объединяющим моментом, средством, создающим связь в сцене убийства, «... конечно, также обнаруживающимся здесь в возможно наиболее разнообразном виде: в качестве органного пункта, в качестве выдержанного среднего или высокого голоса, удвоенным в одну или несколько октав и во всех мыслимых положениях и звучаниях» (5 — см. 20, с. 323). Наконец, это *h* заполняет звуковое пространство, но именно в этот момент оно особенно сильно противостоит восхождению тромбонов, которое развертывается на его фоне[3]:

[1] Конечный аккорд можно представить как тонику h-moll с двумя вариантами сексты: малой — *g* и большой — *gis* (*as*).

[2] Два верхних голоса последования движутся параллельными большими терциями, вариантность вносит нижняя пара, где чередуются малые секунды с малыми терциями, а иногда и большой секундой.

[3] Текст в примере: Месяц-то какой багровый всходит! (*нем.*).



Канон четырех засурдиненных тромбонов строится на 11-тоновом ряде (исключено именно *h*), выстроенном в восходящую линию, в которой преобладает движение по средним интервалам, не превышающим тритон, но включающим лишь одну большую секунду. Причем сочетание линий выбрано такое, чтобы подчеркнуть жестко диссонирующие интервалы (малые ноны и большие септимы), которые здесь даны в особенной концентрации. Это создает впечатление безжизненного зловещего пейзажа, освещенного кроваво-красной луной, возвещающей близкую развязку.

Логика гармонического развития этой сцены связана с упорным стремлением гармонии преодолеть подавляющее влияние «роковой» педали, доказать самостоятельность. Поединок этот — неравный. Как ни отчуждено *h* от гармонического движения, последнее опирается на педаль даже в моменты наиболее сильного противоположения. Мощное нарастание ударов литавр на *h*, достигающее, по словам Берга, «высочайшего ff», возвещает конечный исход поединка.

Нетрудно достигнуть единства гармонии, применяя такое «сильнодействующее» средство, как выдержанный тон, утверждающий свое господство в сфере рыхлого. А каким путем можно добиться твердости в гармоническом движении, где отсутствуют заметные следы традиционной тональности? На что в таком случае может ориентироваться слух, ищущий устойчивой опоры? Ответить на этот вопрос лучше всего поможет анализ такого традиционно-твердого построения, каким является главная тема сонатной формы:



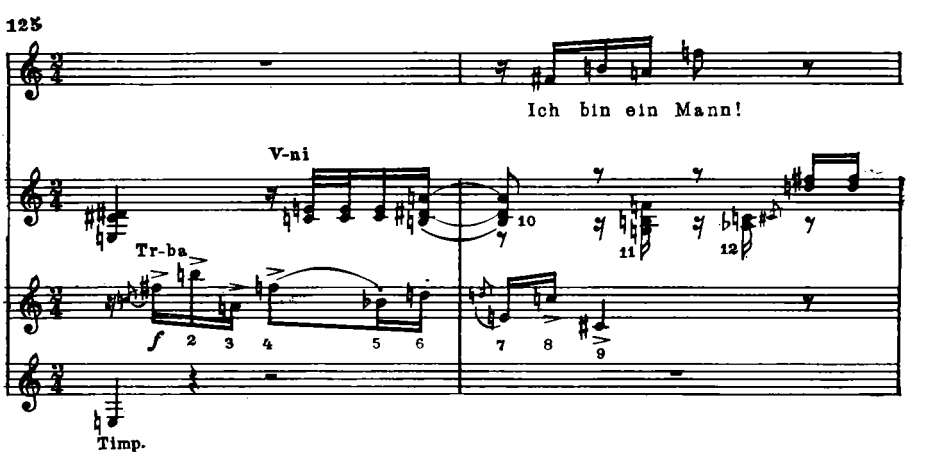
Даже в этой великолепной партитуре немного найдется мест столь же тонкого, изысканного звучания диссонирующих гармоний. Его секрет — разделение тембров. Ведь по существу это дуэт первого пульта скрипок и альтов, ритмически дублирующих тему [1]. Аккорды духовых (а также иногда арфы) создают гармонический фон партии скрипок. Причем в них преобладают ангемитонные звучания (см., например, квартовую гармонию такта 3 или целотоновые аккорды такта 5). Усложняющие диссонансы (малые секунды и ноны, большие септимы) включаются особенно осторожно.

[1] Мотивы альтов вступают ровно на четверть позже и равны по продолжительности мотивам скрипки. Так, мотив тактов 3—4 (с затактом) длится семь восьмых (не считая конечной паузы), как мотив альтов со второй восьмой такта 3.

Роль таких диссонансов особенно возрастает в кадансирующем обороте (такты 7—9), который заслуживает особого разговора. Конечный мотив словно обрывает тонкое дыхание развития с пульсацией четко отчлененных масштабных единиц формы[1], где обороты, «растягивающие» исходный однотакт, оттеняются ударом арфы (отмечены скобкой). Мотив-резюме выделен сменой тембров — теперь все голоса поручены скрипкам, наибольшим масштабным «растяжением» (10 восьмых), а прежде всего, конечно, уплотнением ткани и обострением гармонии. После него вполне естественно звучит повторение исходного оборота, которое открывает второе предложение.

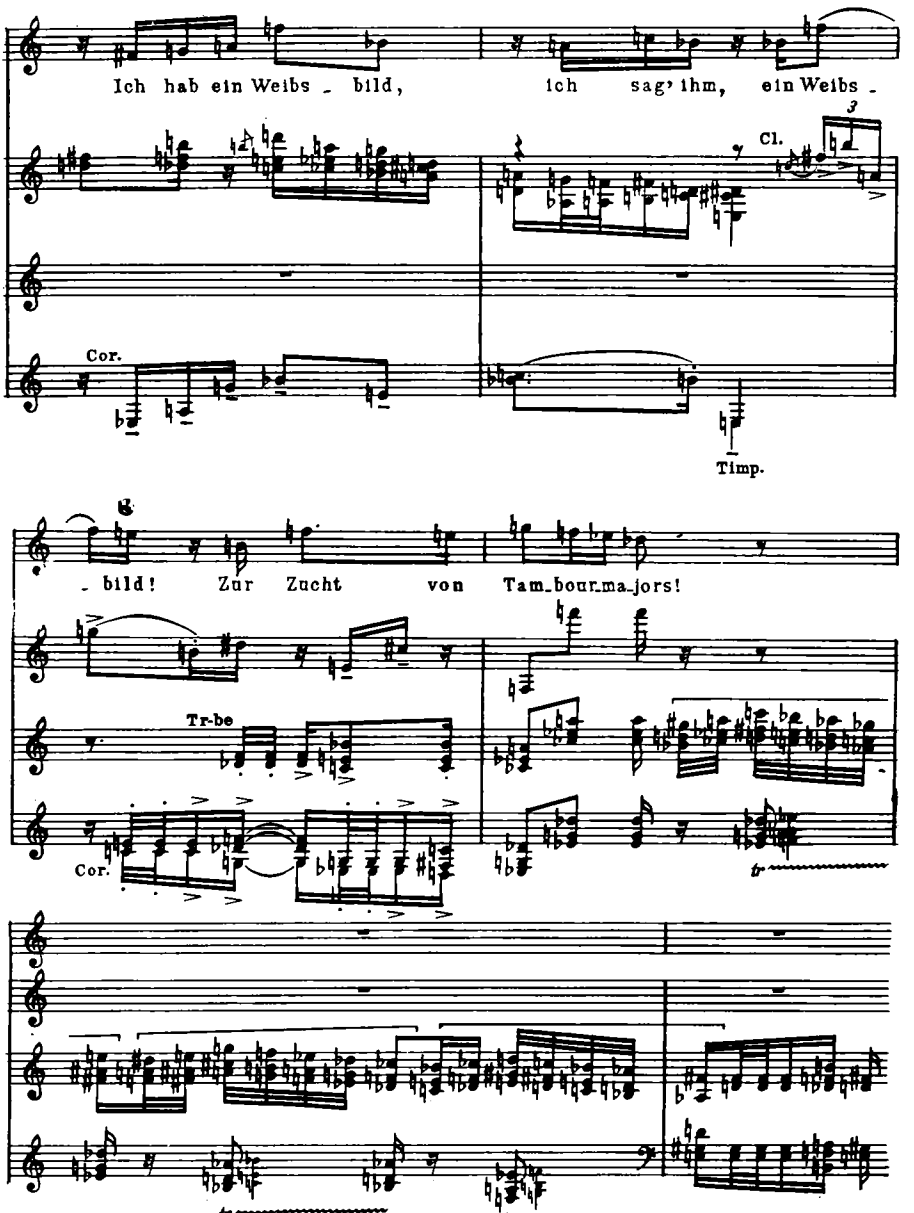
Чтобы ощутить различие твердого в рамках «атональной» музыки от рыхлого, рассмотрим, как преобразована главная тема в разработке (124б). Нетрудно узнать эту тему в энергичных «бросках» струнных, однако прежняя расчлененность уже не ощущается. Помимо чужеродного созвучия *g, f, es* в басу (конец мотива, возвещавшего появление Воццека), тема, звучавшая ранее у альтов, теперь значительно сдвинута по горизонтали. Так, оборот баса в тактах 3—4 темы (124а) приходится на мотив ее шестого такта (отмечено скобкой снизу в примере 124б). Исчезает расчлененность течения музыки, синхронно действовавшая во всех голосах ткани. Ярко выраженная несинхронность масштабного членения голосов ткани в сочетании с усложнением комплексной структуры гармонии — характерный признак рыхлого, тонально и тематически неустойчивого, развивающегося.

Другой пример — тема «Rondo martiale» из 5-й сцены II акта[2]:



[1] Схему масштабного развития можно представить так:
$\underbrace{4+4+8}_{\text{4 такта}}\ \underbrace{4+6+10}_{\text{5 тактов}}$ (построения исчисляются в восьмых).

[2] Текст в примере: Я мужчина хоть куда! У меня есть баба, говорю вам, баба! Для разведения тамбурмайоров! *(нем.)*.



Музыка темы весьма далека от мажорно-минорной тональности, что проявляется в тяготении к неповторности тонов. Так, уже первая

фраза трубы дает последование девяти звуков (недостающие три восполняются в гармониях сопровождения). Тем не менее повторение этой фразы (конечно, измененное) у кларнета (такт 5 с затактом) можно представить как второе предложение периода (Nachsatz)[1]. Решающую роль и здесь играет резкое выделение quasi-каданса (такты 6—8) средствами гармонии и оркестровки. Каданс этот образован энергичными секвенциями короткого мотива труб целотонового строения на фоне трелей валторн той же гармонической структуры. Но хотя вибрирующие созвучия фона и параллелизмов мелодии аналогичны (в основу комплекса положен неполный доминантсептаккорд), их звуковой состав совершенно не совпадает (трубы движутся по звукам первой шестерки двенадцати тонов, а валторны представляют вторую). Это придает мотиву секвенции особенную жесткость, наступательность. Не случайно при повторении темы (первая ее реприза) из конечной сигнальной кварты (такт 8) вырастает эпизод борьбы, кончающийся поражением Воццека. Причем музыка воспроизводит аналогичный эпизод сцены соблазнения Мари, исход которого тот же.

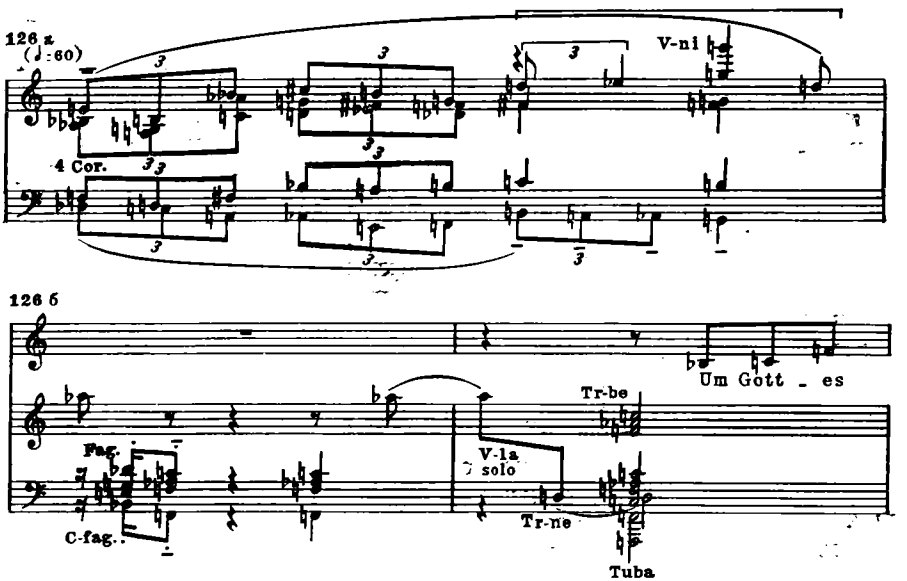
Берг причислил свою оперу к сочинениям атональным. Как можно было уже не раз убедиться, это едва ли справедливо, поскольку в опере складываются четкие тональные структуры, хотя и весьма своеобразные. Но безоговорочное отнесение музыки «Воццека» к разряду атональной неверно и в прямом смысле слова. Она вовсе не отделена от традиционной тональности непроходимой пропастью, включает ее как частный момент. Снова вспомним о «полях» уменьшенного септаккорда в романтической музыке. Его «пантональное» значение предполагает возможность перехода в любую тональность, которая тем самым как будто проявляется, осознается слухом как устойчивая опора.

Точно так же комплексные гармонии Берга содержат в себе следы традиционной тональности, которая может в любой момент стать видимой, ощутимой. Вот почему тональные (в традиционном смысле) эпизоды «Воццека» не воспринимаются как нечто чужеродное, стилистически неорганичное. Предшествующее новому в гармонии «Воццека» не только не отвергнуто, но заключено в более широкие рамки как частный случай общей закономерности. В этом истинный смысл исканий Берга, никогда не стремившегося создать нечто принципиально новое, чуждое многовековому процессу развития музыкальной культуры. Традиционная тональность стала одним из элементов нового музыкального сознания.

Конструктивная и выразительная функция старой тональности проявляется в опере на каждом шагу то еле заметными следами, то с предельной ясностью. «Проявление» мажорно-минорной тональности

[1] Немецкая терминология более точна, поскольку первое предложение называется «Vorsatz», а второе «Nachsatz», что выявляет их соотношения в рамках периода. В работах Ю. Н. Тюлина первое предложение называется начальным, а второе — ответным.

всегда связано с решением важных задач как при построении отдельной фразы, так и в масштабах сцены, акта да и всего сочинения. Вот два примера, раскрывающие действие старой тональности:

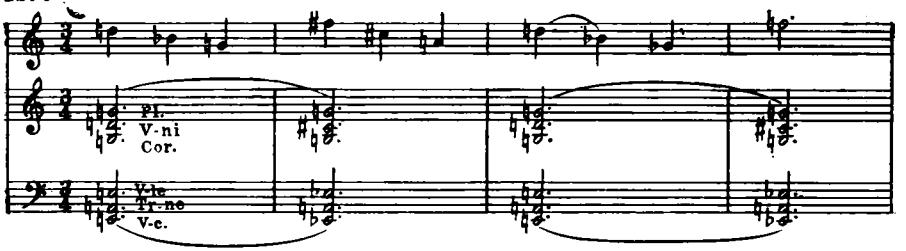


Последование усложненных септаккордов однородной структуры завершается концовкой, в которой легко узнать архитрадиционное сочетание аккорда увеличенной сексты с обыкновенным доминантсептаккордом C-dur или moll (отмечено скобкой в примере 126 а). Это придает мелодической фразе ясную закругленность, подчеркивает эффект кадансовой остановки. В другом отрывке (126 б) использована уже не столько конструктивная, сколько выразительная функция старой тональности. Трезвучие f-moll (с дорийской секстой) подчеркивает ужас потрясенного Капитана, вообразившего картину собственных похорон.

Прекрасный пример органического сочетания комплексной и традиционной тональности гармонии представляет колыбельная:



127 б

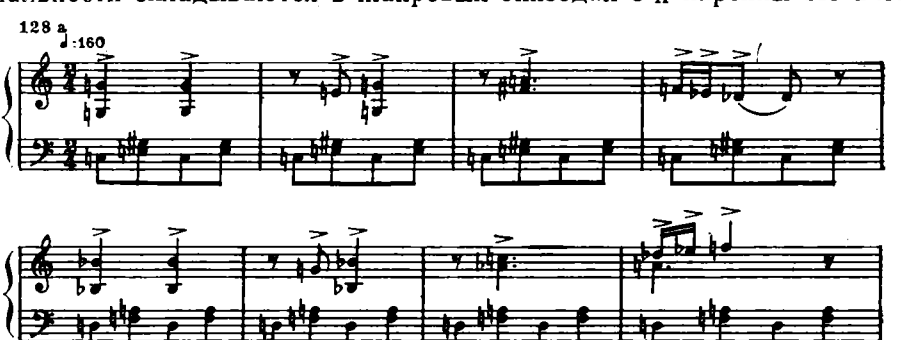


Кажущиеся столь несложными гармонии на деле представляют строго выдержанные симметрично комплексные структуры. Так, осью симметрии первого опорного аккорда является терция *d, f*, от которой строятся чистые кварты (*a, d* и *f, b*). Симметрично строение вводной гармонии, представляющей последование чистых кварт[1]. То, что это далеко не случайно, подчеркивает второе звено секвенции (такты 3—4). Его исходный аккорд представляет транспозицию аналогичного созвучия первого звена (кварты *c, f* и *as, des*, разделенные терцией *f, as*). Но уже следующий аккорд построен иначе — осью симметрии становится тон *fis*, от которого строится малая терция и чистая кварта в двух направлениях (*a, d* вверх и *es, b* вниз). Средним интервалом последней гармонии становится большая терция *e, as* (*gis*).

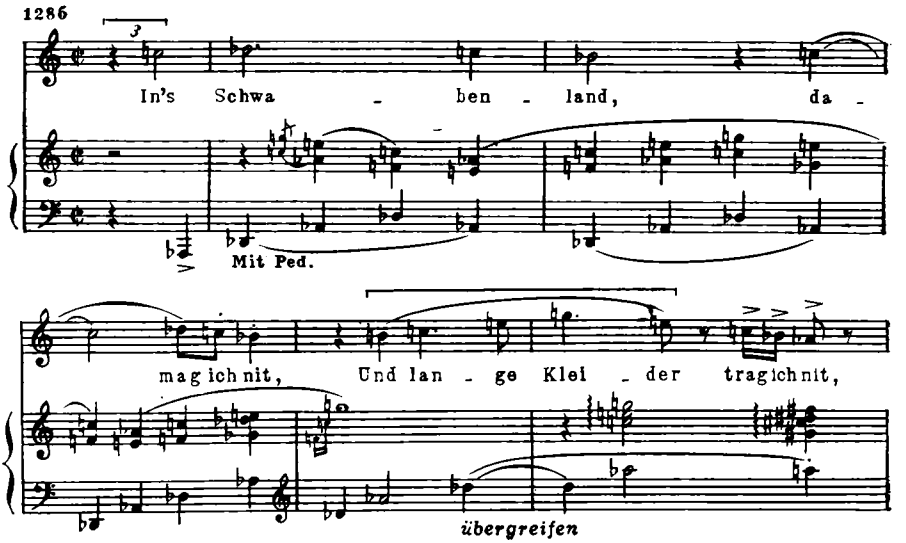
Своеобразие гармонических смен заключается в том, что в них ощущаются следы традиционной тональности и даже битональности. Так, первый аккорд примера 127а можно представить как гармонию d-moll с секстой *b*. Опора в мелодии на тон *b* придает ему характер тонического устоя. Ощущаются следы g-moll в теме второй части колыбельной (127б). И здесь гармония имеет симметричное строение. Средний интервал первого аккорда *e, g*, от которого строятся в двух направлениях чистые квинта и далее кварта. Второй (вводный) аккорд образован тритонами, ответвляющимися от центральной большой терции (*es, g*).

Оригинальные сочетания комплексной гармонии с элементами тональности складываются в жанровых эпизодах 3-й картины III акта:

128 а



[1] «Раздвижение» двух кварт на полтона превратили малую терцию (*d, f*) в в чистую кварту (*cis, fis*).



Начало польки можно представить в C-dur, обостренном тоном *gis* (равным малой сексте — *as*). Эта настройка быстро сбивается в двух следующих тактах, где возникает мелодическое последование *a, f, es, des*, выявляющее контуры увеличенного трезвучия (*a, f, des*). В сочетании с увеличенным трезвучием аккомпанемента (*c, e, gis*) образуется симметрично-комплексная структура — два увеличенных трезвучия, разделенных квартой *gis* (*as*), *des*. Еще сложнее построена гармония второго четырехтакта польки. На фоне тоники d-moll в сопровождении звучит мелодия с опорным тоном *b* и концовкой, в которой обращается мотив последнего такта предыдущего построения (*des, es, f* вместо *f, es, des*[1]).

Не менее оригинальна ладотональная структура песни Маргрет (128 б). Если сыграть мелодию на фоне одного баса (нижней строчки примера), то она будет восприниматься в Des-dur. Все меняет верхний слой сопровождения. Суммировав составляющие его тона, можно легко уловить в недрах гармонии трезвучие C-dur (оно ясно слышно, например, в верхнем голосе сопровождения такта 2). Снова возникает комплекс, включающий два трезвучия, отстоящих здесь на полтона. Это позволяет в тактах 4—5 легко и естественно перевести вокальную мелодию в новую **тональную плоскость (см.** трезвучие C-dur, отмеченное скобкой). Такое смещение не воспринимается как резкий, неожиданный тональный сдвиг (прием, совершенно не свойственный Бергу): во внутренне замкнутой системе подчеркивается компонент, содержащийся в ней самой.

[1] Можно представить эту концовку в Des-dur или в f-moll.

Берг создает гармоническое напряжение не путем неожиданных парадоксальных сочетаний чужеродного. Он предпочитает заострять противоречия внутри единого гармонического поля, насыщая его до предела. При этом чисто фоническая напряженность, создаваемая уплотнением ткани, играет хотя и важную, но все же второстепенную роль. В этом можно убедиться на примере постлюдии к 4-й сцене II акта, где тема лендлера приобретает зловещее звучание:



Ведущий голос повторяет вариант мелодии лендлера, который звучит в первом монологе пьяного Подмастерья (ср. третью строчку примера 129 с примером 35 а)[1]. В преображении звучания этой темы решающую роль играет то, что теперь она попадает под напряжение гармонического поля, словно испытывающее ее на прочность. Удивительно, что основой такого поля оказывается не какое-нибудь необычное созвучие, а простое чередование тонической гармонии и тривиального доминантсептаккорда (см. нижнюю строчку примера).

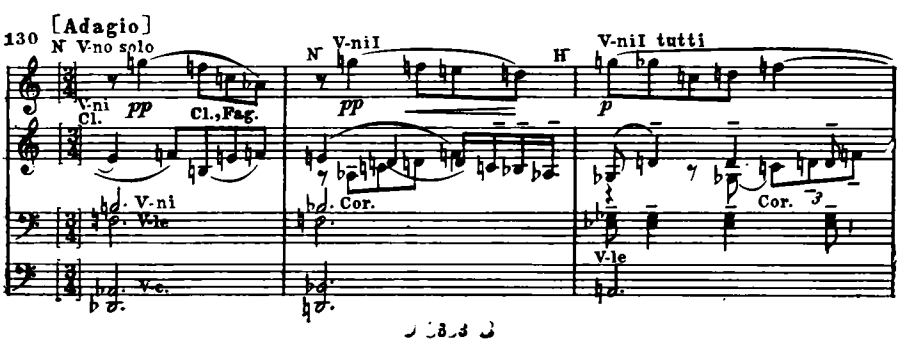
[1] Меняется лишь метр мелодии — она теперь «уложена» в трехчетвертной размер.

К тому же нарочитая примитивность гармонической основы подчеркнута еще и ультрастандартными квартовыми ходами баса (*F*, *C*, *F*).

Конечно, напряженность звучания в какой-то мере определяется тонами мелодии валторн, «вклинивающимися» внутрь плотных, тесно расположенных аккордов тромбонов. Но главное в противоречии ладовой структуры линии гармоническому фону. Она поддается интерпретации в F-dur и в то же время упорно сопротивляется попытке втиснуть ее в прокрустово ложе традиционной тональности. Так, к примеру, трель на тоне *des* (такт 5) звучит как секста, усложняющая тоническую гармонию и разрешающаяся в ее квинту *c*. Но тут же следует энергичный взлет, прорывающий путы F-dur и утверждающий в роли опорного чужеродный тон *dis*[1].

Как будто мелодия и аккомпанемент затеяли игру «перетягивание каната», где то одна сторона, то другая берут верх. Состояние неустойчивого равновесия между связующей силой гармонии и кинетической энергией, заключенной в ладовой структуре мелодии, подчеркивается еще голосами фона, которые усиливают напряжение гармонического поля. Так, мотивы трубы выступают в роли союзников темы, иногда даже предвосхищая ее интонации (см. вторую строчку в тактах 3—4 и третью в тактах 5—6). Остинатный мотив кларнетов и скрипок pizzicato придает звучанию некоторую перспективу, словно проявляя высокие обертоны. Характерно, что он непрерывно смещается по горизонтали и отдельные обороты сочетаются то с тонической, то с доминантовой функцией[2].

Возрастание напряжения гармонического поля неразрывно связано с тем, что представляет его оборотную, зеркально отраженную сторону. Оно одновременно означает и преодоление твердости тематических построений, и утверждение рыхлого, «форморазвивающего». С поразительной рельефностью этот процесс проявляется в реквиеме:



[1] Гармоническое напряжение усилено тем, что этот *dis* диссонирует с терцией доминанты *e*.

[2] Например, мотив шестнадцатыми (*e*, .*h*) в первом, третьем, пятом тактах приходится на тоническую функцию, а в шестом попадает на доминантовую.

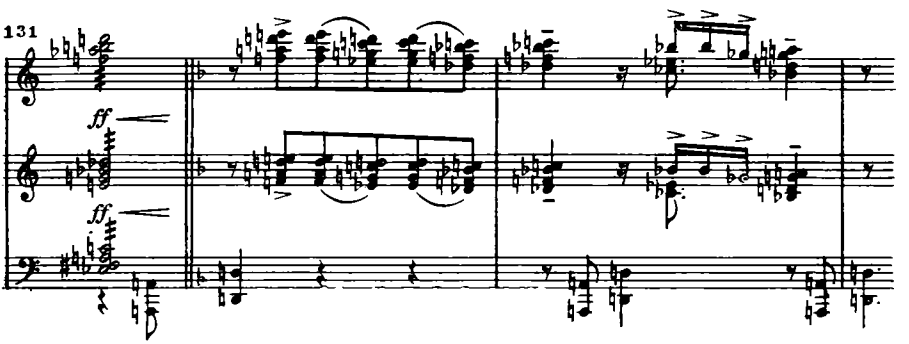


Постепенная, неуклонная конденсация напряжения идет по всем линиям развития музыки. Преодолевается четкая расчлененность ткани, возрастает ее полифоническое (точнее, контрапунктическое) насыщение голосами, где складывается столь характерное свободное перекрещивание линий-тембров. Но решающее — это, конечно, возрастание напряжения гармонии. Оно проявляется не только в обострении аккордов терцового строения диссонирующими тонами-призвуками. До предела натянуты нити функциональных связей традиционной тональности (здесь это F-dur), находящейся на грани разрушения[1].

[1] Схема последования аккордов F-dur по тактам: 1-й — аккорд увеличенной сексты на VI низкой ступени, 2-й — секстаккорд IV, 3-й — вводная к IV, 4-й — доминанта на IV, переходящая во вводный к V, 5-й — основная доминанта, 6-й — снова VI низкая (прерванный каданс), 7-й — II мажорная (двойная доминанта), 8-й — доминанта, 9-й — тоника (целотоновый аккорд на тоническом басу).

Так тонкие стенки резинового сосуда еле-еле в состоянии сдержать давление жидкости, нагоняемой в него мощным насосом. И даже разрешение доминанты (данной в такте 8 в целотоновом обличье) в тонику, ранее оттянутое прерванным кадансом (такты 5—6 примера), не снимает напряжения — на тоническом басу выстроен полный целотоновый аккорд (построен на звуках второй шестерки по сравнению с гаммой на доминантовом басу), который выступает в роли заместителя тоники.

Как и конечный аккорд всей оперы, в силу своей структуры он содержит в себе потенции дальнейшего движения, которые вскоре реализуются в музыке, порывающей ясную связь с тональным центром. Обострение внутритональных отношений привело к перерастанию тональной гармонии в вариантно-комплексную. И снова прогрессирующее усложнение, насыщение комплексной структуры становится подобным замыканию геометрической фигуры, контуры которой чертятся на листе бумаги. Конечный итог процесса — полный 12-тоновый аккорд, вобравший в себя все предшествующее, непрерывно нараставшее напряжение:



Эта хорошо знакомая симметрично-комплексная структура, составленная из трех уменьшенных септаккордов, разделенных большими терциями, и здесь служит фоном мотива «Wir arme Leut!» — кульминации реквиема. Еще одна связующая нить, скрепляющая первое и последнее проведения этого знаменательного мотива. Но если первый раз (см. пример 110 б) 12-тоновый аккорд был выражен скрыто, незаметно, то теперь он звучит в полную мощь. Так, уже в 1-й сцене оперы была предвосхищена кульминация гармонического напряжения всей оперы, сконцентрированная в 12-тоновой звучности.

И достаточно было ввести только бас *A*, как этот комплекс сразу приобрел ясное доминантовое значение, разрешаясь в тонику d-moll. «Этот d-moll... претерпевает такого рода, можно сказать, безграничное расширение, что стало допустимым использовать его до последней тональной возможности. А именно так, что в средней части пьесы, в ее кульминации, где разработочного рода проведения сгущаются до столь

тесного соединения, какое само по себе дает в итоге гармоническое совместное звучание, действующее (хотя оно объединяет в себе все двенадцать тонов) в рамках этой тональности все же лишь как доминанта, которая совершенно естественно и гармонически принудительно снова вводит d-moll репризы» (5 — см. 20, с. 326). Если реприза реквиема разрешает гармоническое напряжение его средней части, то сам реквием в целом представляет разрешение напряжения, накапливавшегося в течение III акта. Вновь тонально-гармонические процессы выступают и как процессы формообразующие, определяющие построение формы не только в мелком, но и в крупном масштабе. Этой последней проблемой мы и завершим анализ оперы.

Хорошо известно, что особенность «Воццека» — применение законченных форм, сложившихся в инструментальной музыке. Наряду с формами гомофонного гармонического изложения в опере Берга использованы и старые, «доклассические» композиционные структуры. Представление о типах таких форм можно получить, обозревая следующую таблицу, которая приводится едва ли не во всех работах, где сколько-нибудь подробно говорится об этой опере (см., например, 20, с. 122—123).

События драмы:	**Музыкальные формы:**
	I акт
ЭКСПОЗИЦИЯ	5 ХАРАКТЕРНЫХ ПЬЕС
Сцена 1. Воццек и Капитан	Сюита (Прелюдия, Павана, Жига, Гавот, Ария, реприза Прелюдии).
Сцена 2. Воццек и Андрес	Рапсодия на 3 аккорда.
Сцена 3. Мари и Воццек	Военная музыка, Сцена с колыбельной песней.
Сцена 4. Воццек и Доктор	Пассакалия (тема и 21 вариация).
Сцена 5. Мари и Тамбурмайор	Andante affetuoso (quasi Rondo).
	II акт
РАЗВИТИЕ ДРАМЫ	СИМФОНИЯ В ПЯТИ ЧАСТЯХ
Сцена 1. Мари и дитя, Воццек	Сонатная форма.
Сцена 2. Капитан, Доктор, Воццек	Инвенция и фуга на 3 темы.
Сцена 3. Мари и Воццек	Largo для камерного оркестра.
Сцена 4. Мари, Тамбурмайор, Воццек, Андрес, Подмастерья, парни и девушки	Скерцо с тремя трио и репризой; 2 оркестра: основной и музыка на сцене.
Сцена 5. Спящие солдаты, Андрес, Воццек, Тамбурмайор	Интродукция и Rondo martiale

III акт

КАТАСТРОФА И ЭПИЛОГ	6 ИНВЕНЦИЙ
Сцена 1. Мари и дитя	Инвенция на тему и двойная фуга.
Сцена 2. Мари, Воццек.	Инвенция на тон.
Сцена 3. Воццек, Маргрет, парни и девушки	Инвенция на ритм.
Сцена 4. Воццек один	Инвенция на шестизвучие.
Оркестровый переход (Эпилог).	Инвенция на тональность (d-moll)
Сцена 5. Играющие дети, ребенок Мари.	Инвенция на непрерывное движение восьмыми.

Едва ли имеет смысл подробно описывать построение каждой из этих форм — об этом достаточно говорилось (5 — см. 20). Важнее сосредоточить внимание на некоторых проблемах, встающих в связи с трактовкой оперной формы в данном сочинении.

«Мне не приходило в голову желание сочинением «Воццека» реформировать художественные формы оперы» (6 — см. 21, с. 59) — так решительно и твердо отверг композитор утверждения, будто его сочинение порывает со сложившейся оперной традицией. Подобного рода стремление к новизне ради новизны, к современности во что бы то ни стало, любой ценой было совершенно чуждо Бергу. Он с явным неодобрением относился к попыткам реформировать оперу с помощью скороспелых, чуждых природе жанра новаций. «Применение «современных» средств, как кино, разновидностей ревю, громкоговорителя, джаз-музыки обеспечивает лишь то, что такое сочинение является современным. Но действительным прогрессом это, пожалуй, названо быть не может, так как тут же становится ясным, что таким путем, собственно, нельзя пойти дальше» (6, — см. 21, с. 59). В этом сказалась принципиальная позиция Берга, для которого новое означало последовательное развитие тенденций, заложенных в прежнем опыте искусства. Это высказывание композитора особенно актуально в свете ультрамодных тенденций новейшей музыкально-сценической продукции, где современный антураж прикрывает нищету композиторской фантазии, низведение музыки до роли звукового оформления, а кажущаяся «смелость» в привлечении разных средств оборачивается чудовищной эклектикой, беззастенчиво сочетающей пропахшие нафталином обороты поп-музыки с «космическими» электронными звучаниями. И здесь «Воццек» стал звеном в цепи непрерывной эволюции немецкой оперы, развив тенденции, заложенные в вагнеровской музыкальной драме. Иногда утверждают, что Вагнер ввел в оперу разработочное развитие инструментальных сочинений, тогда как Берг применил законченные инструментальные формы. Это утверждение — неточно. Вагнер не был бы великим мастером, если бы его музыка представляла сплошное средоточие рыхлого, одну непрерывную разработку. И в его музыке сложились определенные отношения твердого и рыхлого, и она знает не только (вопреки неверному мнению Римского-Корсакова) одни хо-

дообразные построения. Стремление уравновесить свободное развертывание тематически и тонально устойчивыми (твердыми) построениями свойственно Вагнеру в самой высокой степени[1]. Берг сделал следующий шаг — он придал соотношениям твердого и рыхлого облик традиционных форм инструментальной музыки: усилил конструктивные связи материала, придал ему особенную внутреннюю законченность.

Но в этом есть и другая сторона. Часто спорят, насколько логика музыкального процесса отражает природу жизненных явлений? Есть ли что-либо общее между законами композиции других временных видов искусства и законами построения форм музыкальных. «Воццек» Берга дает прямой и недвусмысленный ответ на этот вопрос.

Начнем с общей архитектоники оперы. Как указал Берг, в соотношении трех актов складывается испытанная трехчастная форма (А, В, А) «именно постольку, поскольку I и III акты (несмотря на то, что последний, конечно, не представляет музыкальной репризы первого) обнаруживают определенную архитектоническую параллельность. Оба окружают, именно благодаря своей короткой игровой длительности, я мог бы сказать временно́й симметрии, гораздо более продолжительный и полновесный средний акт. И в то время как он — мы увидим — от первого до последнего такта раскрывает музыкально вполне законченный образ, формы обоих крайних актов много более рыхлые» (5 — см. 20, с. 314).

И далее, описывая принципы, положенные в основу построения отдельных актов: «Эти два крайних акта, построенные, таким образом, архитектонически немного свободнее, чье последование сцен, стало быть, следует более чем одному мысленному единству (пять характерных пьес I акта, пять принципов единства III), эти два крайних акта, следовательно, окружают, подобно двум «А» трехчастной песенной формы, средний акт, музыкально оформленный много тверже, пять сцен которого неразрывно связаны, как части одной (в данном случае драматической) симфонии» (5—см. 20, с. 315).

Почему же крайние акты (прежде всего I) оказались более рыхлыми? Это обусловлено особенностями развития драмы. Ее первая часть есть экспозиция образа главного героя в его связях и отношениях с другими персонажами. Поскольку слушатель впервые знакомится с действующими лицами, то необходимо дать каждому из них четкую характеристику. А это приводит к тому, что каждая сцена оказывается несколько изолированной по отношению к своим соседям, а внутренние связи лишь только-только начинают складываться и осознаваться. Это и определило музыкальное построение акта как пяти характерных пьес.

Тесная связь драматургической логики и логики музыкальной сказалась и в композиции каждой сцены I акта. Почему,

[1] Достаточно указать на тщательно готовящийся и настойчиво утверждаемый H-dur в «Смерти Изольды», представляющей финал оперы.

например, для 1-й сцены была избрана форма сюиты? Такой выбор определился содержанием диалога со свойственными ему резкими сменами тем разговора и соответственно настроений его участников. Напротив, господство одного навязчивого настроения, окрашивающего все происходящее во 2-й сцене I акта, привело к своеобразной рапсодической форме, где настойчивое повторение трех аккордов воплощает смутную тревогу героя, не дающую ему покоя. Вполне понятно, что само действие предполагало включение двух закругленных номеров — военного марша и колыбельной в 3-й сцене I акта.

Труднее объяснить драматургическую логику пассакалии в 4-й сцене — Воццека и Доктора. Суть этой микровариационной формы заключается в стремительных поворотах диалога и в то же время в его текучести, где грани конструктивных единиц тщательно затушеваны. Ведь здесь важно ощутить саму смену перипетий диалога (что выражено с редкой ясностью), которая отражается в чередовании конструктивных единиц формы.

И, наконец, рондообразная форма 5-й сцены отражает господство главного настроения — всепоглощающего увлечения, что выражается в постоянных напоминаниях ведущих музыкальных тем сцены. Итак, соответствие между формами драматическими и формами музыкальными существует реально, но оно отражает не столько внешние, лежащие на поверхности процессы, сколько развертывание интонационного подтекста драматического действия. Не столько перипетии развертывания драмы повинуются законам логики музыкальной, сколько ее интонационное содержание — то, что составляет внутреннюю музыкальную сущность бюхнеровской драмы. Причем обнаружилось, что развертывание интонационных процессов складывается в закономерные музыкальные композиции. Музыкальная форма есть прежде всего ритмически организованный процесс становления и развития живой интонации. Поэтому и сама интонация содержит в себе музыкальное начало, в том числе и логически-конструктивные закономерности, не навязанные музыкой извне, а лишь отчетливо проявляемые ею.

Понятно, почему форма среднего акта оказалась более твердой. Ведь в нем развертывается драматическое движение, включающее в свою орбиту уже знакомые персонажи, и потому становится возможным сосредоточиться на их связях и отношениях. Что может точнее и глубже соответствовать идее развития событий драмы, которому был дан первый толчок еще в последней сцене — завязке предыдущего акта, как не высшая форма инструментального творчества, какой является симфония!

В 1-й сцене персонажи тесно связаны узами взаимного родства — отсюда возникает сонатная форма, где темы не просто противополагаются друг другу, а порождают из себя самих свою противоположность. Такие связи, взаимопереходы тематизма (например, вторжение

тематизма Воццека в разработке и его воздействие на строение репризы, о чем была уже речь) придают музыкальному материалу особенно тесное внутреннее единство.

Напротив, в следующей сцене действуют три чужеродных, даже враждебных друг другу персонажа. Поэтому их темы замкнуты, автономны и сохраняют свою индивидуальность во всех комбинациях. Отсюда обращение к форме фуги на три самостоятельные темы. Largo для камерного оркестра вновь использует своеобразную политематическую контрастно-вариантную форму, где напоминаются прежние темы, приобретающие новый подтекст, отражающий возбуждение, охватившее героев. Народная сцена определила обращение к форме скерцо — средоточию жанрового начала в симфонии. Насыщенная контрастами, она вместе с тем внутренне едина, как един и многолик сам народ. Поэтому все составляющие ее разделы, где можно выделить основной и группу трио, оказываются на деле лишь вариантами единой интонационной основы, представленной в музыке лендлера.

И, наконец, последняя сцена построена в форме рондо, предваряемого интродукцией[1]. И вновь господство одной подавляющей силы, здесь воплощенной в образе похваляющегося своей победой Тамбурмайора, определило утверждение одной, ведущей музыкальной идеи. Ведь сам герой этой сцены настойчиво утверждает себя, сметая интонационную сферу, пытающуюся ему противостоять. Вновь логика музыкальная отражает логику интонационных процессов драмы (а не просто ее событий!).

Более сложен вопрос о структуре последнего акта. По мнению композитора, он построен более рыхло по сравнению с предыдущим. Это утверждение справедливо, если иметь в виду общее соотношение сцен в рамках акта. Действительно, все шесть инвенций не складываются в такую внутренне замкнутую форму, какой является симфония. И все же следует внести некоторые важные уточнения. Последование первых четырех сцен действительно создает постепенное накопление тональной и тематической неустойчивости, прогрессирующий рост внутреннего напряжения. Но это уравновешивается пятой инвенцией — реквиемом в d-moll, который в целом представляет развернутую площадку твердого. Причем по степени твердости он намного превосходит все прозвучавшее ранее, поскольку здесь пускается в ход такое мощное средство установления единства, как традиционная тональность. Инвенция d-moll вместе со следующей сценой-эпилогом становится финалом всей оперы в целом, разрешением стремительно сгущавшегося напряжения, отражающим конечный исход долгого

[1] Здесь использована форма малого рондо. Первый раздел этой формы — трехчастная песня, затем следует побочная тема (в ее роли выступает мотив «Wir arme Leut!») и сжатая реприза.

ожидания. Тем самым приобретает внутреннюю гармонию и завершенность архитектоника всего сочинения.

Не так прост вопрос об отдельных инвенциях. Их отличительная черта — гегемония одного объединяющего принципа, которая отражает господство одной неотвязной мысли. Так, в первой инвенции сквозная тема вины и раскаяния Мари олицетворяется в проведениях темы музыкальной. В следующей стержнем развития оказывается один тон, символизирующий неотвратимость трагической развязки. Единый ритм, пронизывающий ткань сцены в кабаке, отражает гнет содеянного, придавивший душу преступника. Ощущение преследования, занесенной карающей руки, которая видится герою повсюду, воплощено в метаморфозах одной звучности аккорда из шести тонов.

Соответственно драматургическому замыслу первые четыре инвенции представляют монотематические (моноинтонационные) контрастно-вариантные формы, своего рода непрерывные микровариации. Как и в пассакалии, в них развертываются многочисленные метаморфозы одной музыкальной идеи, стремительно сменяющие друг друга, порой даже резкими скачками, создающими острые контрасты. Но, как и в пассакалии, дискретность вариационной структуры завуалирована и конструктивные грани затушеваны. Это и создает впечатление органического, непрерывного, безостановочного процесса. Причем процесса не устремленного в бесконечность, но направленного к конечной цели. Поэтому-то и с каждой последующей сценой акта возрастает напряженность, властно требующая разрешения, которое наступает с началом инвенции на тональность и закрепляется в ее эпилоге, протягивающем нити в отдаленное будущее.

До сих пор речь шла, в основном, о причинах, обусловивших выбор той или иной музыкальной формы при построении оперной сцены. Но что представляют такие формы в своей сути?

Часто можно слышать жалобы на то, что реально все эти пассакалии, фуги, сюиты отражены только в нотном тексте. На слух же уловить конструктивные опоры избранной автором композиции практически невозможно. Особенно часто такой упрек относят в 1-й сцене II акта, где непосредственное восприятие не в состоянии ощутить ничего похожего на сонатную форму.

Укажем прежде на одно немаловажное обстоятельство. При всем значении форм инструментальной музыки в построении отдельных сцен «Воццека» — они не становятся ведущей сверхзадачей. Это лишь вспомогательное средство, помогающее придать цельность оперной сцене, определяемой в решающей мере движением событий драмы. Поэтому композитор не только не старается облегчить распознавание традиционных форм инструментальной музыки, но, напротив, всячески стремится их затушевать, сделать менее заметными. На первый план выходит гибкая, экспрессивная живая интонация. Ее движение прежде всего схватывается слушателями, тогда как логически-конструктивное начало проступает в виде не столь ясно осознаваемого подтекста.

«Что всего удивительнее в «Воццеке» — это сочетание обнаженной, натуралистически выявленной эмоциональности с колоссальной дисциплиной ума, отбирающего и комбинирующего среди материала словесного и музыкального самые меткие, лаконичные и выразительные «речения», ибо вся опера — живая речь в строго конструктивном музыкальном оформлении» (3).

Именно живая речь, развертывающаяся в рамках закономерной конструкции, отнюдь не сковывающей интонационный процесс своим диктатом, а, напротив, податливой, тщательно маскирующейся, не навязываемой слушателю.

Другое предварительное замечание. В авторских определениях особенностей построения сцен «Воццека» надо разграничить указания на их жанровую природу от ссылок на конкретные музыкальные формы. Так, соотнесение 4-й сцены II акта со скерцо само по себе указывает лишь на ее жанровую основу, но не на какую-либо определенную форму. То же можно сказать и о других жанровых определениях (например, военный марш, колыбельная).

Едва ли в наше время найдутся люди, которые будут в принципе отрицать жанровые связи музыки оперы. Правда, одни жанры выражены четче, яснее, другие — менее заметно, завуалированно. Ясно ощущается стихия бытового танца в Wirthausmusik 4-й картины II акта оперы, нетрудно узнать приметы польки, военного марша, колыбельной.

Труднее слушателю уловить связи с жанрами старинной сюиты в 1-й сцене оперы. Лишь внимательное вслушивание, предполагающее момент целенаправленного узнавания, позволит ощутить в этой сцене приметы жиги, паваны, гавота, арии. Но автор и не ставил задачей дать отчетливую стилизацию старинной сюиты. Его определение — лишь аналогия, условное допущение. Важно, чтобы слушатель ощутил контрастное чередование эпизодов, составляющее основу сюитности, в данном случае отражающее прихотливое течение диалога. Старинная сюита выступила здесь скорее в роли модели композиции сцены, на основе которой композитор дал принципиально новое решение.

Но связь с ее жанрами все-таки осталась, хотя она дает о себе знать порой лишь отголосками. Суть дела в том, что даже при более ясной опоре на жанры композитор не воспроизводит их в чистом «первозданном» виде, а более или менее интенсивно деформирует их. Разумеется, такая деформация затрудняет узнавание жанра, но его облик в каких-то чертах все-таки сохранен. Музыка оперы включает приметы жанров, уподобляется им, ассимилирует их свойства, вбирает их в себя, но... не сводится всецело к ним. Поэтому лендлер Берга не настоящий лендлер, а оригинальная танцевальная музыка с жанровыми чертами избранного композитором бытового танца. Эти черты могут быть выражены более заметно, но могут и едва проступать, как своего рода подтекст.

Сходное положение складывается и в логически-конструктивной сфере оперы. Здесь тоже степень проявления черт определенной формы в разных случаях неодинакова. Гораздо легче уловить вехи музыкальной конструкции в формах нетрадиционных, где нет ассоциаций со структурами классической музыки. Таковы все формы последнего акта. Примененное Бергом определение их как инвенций, конечно, условно, поскольку эти формы мало похожи на традиционные инвенции полифонической музыки. Но основная идея построения каждой сцены, связанная с господством какого-либо одного, предварительно избранного конструктивного принципа, выражена с редкой ясностью и последовательностью [1].

Гораздо сложнее обстоит дело с традиционными формами гомофонной музыки — такими, как рондо или сонатная. Здесь сомнения в их реальном существовании имеют под собой известные основания. Причина — отказ от традиционной тональности, представляющей в классической музыке главное формообразующее средство установления порядка.

Нет устойчивой тональности, нет модулирования, отсутствуют переходы от одной твердой «площадки» к другой, стоящей на ином высотном уровне. Как можно в таких условиях сохранить в неприкосновенности другую сторону медали — классические композиционные структуры, базирующиеся на тональном движении? Не становятся ли такие структуры в музыке, лишенной четкой тональной централизации, чем-то эфемерным, говорящим больше о намерениях композитора их строго придерживаться, нежели об их фактическом присутствии?

Едва ли можно предполагать, что подобные вопросы не занимали мастеров новой венской школы. Они не могли не понимать, что с устранением прочной, устойчивой тональности музыкальное развитие лишается четкой конструктивной опоры. Вместе с тем нельзя не отметить упорного и настойчивого их стремления строго придерживаться композиционных структур, сложившихся в мажоро-минорной музыке. Четкая и твердая ориентация на типовые музыкальные формы говорит о ясном стремлении по возможности сохранить осмысленность музыкальной речи, развертывающейся в рамках утвердившихся структур, освященных гением Бетховена.

Но что же при этом возникает на практике?

Настойчивое стремление сохранить исторически сложившиеся музыкальные формы побуждает композиторов искать заместителей, способных взять на себя функции исчезнувшего (или сведенного к минимуму) тонального единства. Так построения типа периода, где началь-

[1] Видимо, этим объясняется определение таких форм, как инвенций. Ведь инвенция представляет обычно небольшую полифоническую форму, основанную на имитационном развитии одной темы. Именно так построена 1-я сцена III акта «Воццека». По аналогии с нею Берг назвал инвенциями и другие сцены, в основу которых положены иные принципы конструктивного объединения.

ное предложение сменяется ответным, замыкаются броским мотивом, выступающим в роли quasi-каданса. И хотя настоящего кадансирования нет, все-таки возникшее построение можно уподобить периоду, соотнести с ним.

Точно так же следует решать вопрос о сонатной форме в 1-й сцене II акта «Воццека». Это, конечно, не настоящая сонатная форма, но структура данной сцены может быть соотнесена с ней, ей уподоблена.

Все основные разделы сонатной формы как будто сохранены. Есть этап показа тематического материала, есть его разработка, наконец, имеется и реприза, наступление которой ощущается достаточно отчетливо. Что же мешает ощутить композицию сцены как полноценную сонатную форму? Главное препятствие — отсутствие ясно выраженного динамического сопряжения музыкальных тем. В развертывании тематизма экспозиции не ощущается целеустремленного движения к побочной теме, как к цели. Побочная тема становится лишь звеном в цепи капризно и прихотливо меняющихся состояний, что отражает внутреннее смятение героини, подавленной ощущением вины, ввергнутой в тревожное ожидание.

Вот почему конечный результат можно уподобить сонатной форме лишь до известной степени, но не отождествить с ней. Под прозрачным покровом сонатной схемы проступают контуры политематической контрастно-вариантной формы — истинной композиционной структуры музыки этой сцены.

«С изумляющей гибкостью, чуткостью и проницательностью композитор «Воццека» отмечает в музыкальной ткани малейшие изгибы и уклоны в сменах чувств и переживаний. Музыка становится чувствительнейшим барометром душевных состояний. Ее правдивость и ее искренность волнуют до такой степени, что сложность всей конструкции абсолютно перестает ощущаться, и действие «Воццека» воспринимается как интенсивнейшее развертывание драматической коллизии вне осознания сложности музыкального построения, как это происходит при восприятии музыки Баха, Моцарта и других великих мастеров, когда логика выражения обуславливает собою ощущение простоты и ясности выражаемой идеи независимо от средств и приемов воплощения» (3).

Простота и ясность выражения идеи независимы от средств и приемов воплощения. Именно это и признал автор оперы своей заслугой.

«Пусть еще многое может быть сказано о том, каким путем в рамках этой оперы найдены музыкальные формы, как все строго и логично «обработано», какое умение скрыто даже в деталях... пусть с момента, когда занавес поднимется, до момента, когда он в последний раз опустится, в публике не найдется ни один, кто обратит внимание на все эти фуги и инвенции, сюиты и сонаты, вариации и пассакалии — ни один, кто ощутит что-то иное, нежели далеко выходящую за пределы единичной судьбы Воццека идею этой оперы. И это — я верю — мне удалось!» (6 — см. 21, с. 61).

Часть вторая

„ЛУЛУ“

Нарастающая экспрессия восклицаний — «Nein! nein!! nein!!!»[1], полный предсмертного ужаса крик подобны яркой ослепляющей вспышке, когда нужно время для того, чтобы глаз мог снова привыкнуть к нормальному освещению. В этот момент сбрасывается маска, исчезает все наносное и раскрывается истинная правда существования живого, его безотчетное стремление жить любой ценой, его способность перенести любые телесные и нравственные истязания, но только жить, ощущать себя частицей этого мира. Так завершается крестный путь героини второй оперы Берга «Лулу», в основу которой положена драматическая дилогия Франка Ведекинда.

Что же привело прекрасную, созданную для счастья женщину к такому страшному концу? Почему внушавшая поклонение, окруженная преданными, готовыми ради нее на все друзьями, неудержимо падала на дно по ступеням общественной лестницы, на вершину которой судьба ее вознесла? Почему повержена жившая любовью и внушавшая любовь?

На эти вопросы нет прямого, однозначного ответа. В них скрыта тайна извечного стремления двоих к единению, которая всегда волновала создателей художественных ценностей. Почему прекрасное чувство, облагораживающее человека, сопряжено порой с мучительной болью, жестокой внутренней борьбой, страхом, неуверенностью, сменой надежды разочарованием? Почему за любовью, как тень, следует темный призрак ревности, рожденный подозрением и недоверием?

Подобные вопросы неизменно привлекали творцов, стремившихся найти ответ на великую загадку человеческого существования. Но ее решения были разными. И снова античная драма «задала тон», определив движение драматического искусства на тысячелетия. Страдание

[1] Нет! нет!! нет!!! *(нем.)*.

неразделенной любви, месть за отринутое чувство стали силой, одушевляющей движение драмы. Кроткая Федра и властная, умеющая постоять за себя Медея вовлечены в жестокий поединок, трагический исход которого предрешен.

Создатели dramma per musica не возродили античную трагедию в том виде, в каком она реально существовала. Но их также волновала вечная загадка людского бытия. И не случайно великий Клаудио Монтеверди создал арию Lamento, которая значила много более, чем просто жанр. Страдание покинутой Ариадны стало символом горечи поруганной любви, страсти, не находящей ответа.

С тех пор тема любви-страдания, порой безмолвного, порой разражающегося во вспышках ревности, привлекала внимание творцов оперы. Менялись стили оперного творчества, утверждались новые жанры, провозглашались очередные реформы, обещавшие приблизить оперу к жизни, преодолев обветшавшие нормы условности, но чувство, приносящее людям «радость-страдание», неизменно вдохновляло создателей драмы, где люди все так же продолжали петь, вместо того, чтобы говорить.

Поэтому обращение создателя оперы социального сострадания к сюжету, где во главу угла поставлена драма любви и ревности, любви как жестокого поединка двоих, скованных незримой цепью, ни в чем не нарушило традиций оперного жанра. Однако на решение вечной темы наложило неизгладимый отпечаток духовное движение человечества на рубеже двух столетий — движение, участником которого стал и Альбан Берг.

Чтобы понять внутренний смысл второй оперы Берга, недостаточно только обращения к собственно оперной традиции, без учета той роли, которую играла в жизни создателя «Воццека» европейская литература. Опера всегда впитывала в себя воздействие старшей музы, всегда воспринимала исходившие от нее побудительные стимулы, и это явно сказывается в творчестве австрийского мастера, жившего интересами своего времени.

Два потока объединились в его второй опере. Великая традиция немецкой музыки определила эмоциональную окраску звукообразов, сместивших грани сюжета, придавших его мотивам новое звучание. И как это ни кажется парадоксальным, такое радикальное переосмысление литературного первоисточника (а о нем подробнее будет сказано в дальнейшем) яснее подчеркнуло в нем стороны, отражавшие воздействие большой литературы, отголоском которой была драматическая дилогия «Лулу» Франка Ведекинда.

Любовь как страшная, жестокая игра. Она царит в романе Достоевского, где целью писателя было вывести положительно прекрасного человека. Сам того не желая, идеальный герой оказывается вовлеченным в жестокий поединок, где истерзанная жизнью, ожесточившаяся, но великодушная Настасья Филипповна столкнулась с гордой и надменной Аглаей, привыкшей только требовать, ничего не давая

взамен. Безуспешны попытки примирить непримиримое, нет гармонии в этом мире, и лучшее из человеческих чувств приносит лишь боль и страдание.

Столь же мучительна любовь Дмитрия Карамазова к Грушеньке, его брата Ивана к Катерине Ивановне. Между ними стена ненастоящего, придуманного, а вместо взаимной поддержки, внимания, они лишь истязают друг друга. Удовлетворение приносит сознание, что удалось задеть, уязвить любимого человека, заставить его унизиться, хоть это порой приносит глубокие страдания и самим истязателям. Общество, где такая любовь становится нормой, поражено неизлечимой болезнью. Оно обречено.

Не случайно тема любви-поединка расцвела пышным цветом в европейской драматургии конца XIX — начала XX века. Что вызывает любовь пресыщенной Саломеи драмы Оскара Уайльда? Только сознание, что ее предмет недоступен воздействию чувственного очарования. Упорное сопротивление молодого пророка ведет его к гибели, — любовь Саломеи смертоносна как для того, кто подпал под ее власть, так и для того, кто сумел устоять.

И условная обстановка рубежа нашей эры тут не причем. Столь же гибельна любовь ибсеновской Гедды Габлер. Во имя торжества над соперницей она подводит к смерти любимого человека, уничтожая труд его жизни. Но дело погибшего не умирает, и это раскрывает духовный крах бесплодной как пустыня, властолюбивой и привыкшей к покорности дочери генерала.

И все-таки нигде тема любви-поединка не заняла столь выдающегося положения, как в творчестве двух писателей, творивших на рубеже нашего столетия, — Кнута Гамсуна и Августа Стриндберга.

В маленький провинциальный городок Норвегии прибыл странный человек в желтом костюме. Его нелепые выходки, парадоксальные суждения нарушают однообразное течение будней людей, всерьез озабоченных мировыми проблемами вроде той, считать ли главным городишком округа Хейвог Кинго или Ланнстад. Людей, с восторгом внимающих прописным истинам, изрекаемым кумиром либеральных буржуа — Гладстоном.

Но сонная жизнь глухой провинции, слегка оживляемая бурями в стакане воды и развлечениями на грани идиотизма, не может заслонить Юхану Нильсену Нагелю вечную красоту мира. Венцом всего прекрасного, что рождает природа, становится юная Дагни Хьеллан — чистая как снег, с голосом, подобным пению. «Какая невероятная сила в этой девушке, такой, казалось бы, обыкновенной, с длинной косой и таким спокойным сердцем!»

Во множестве романов и поэм герой встречает девушку, окруженную ореолом недоступности. Подобно Вертеру, он может испытывать страдания, ощущая свое бессилие преодолеть непроходимую пропасть, отделяющую его от возлюбленной. Он может, подобно виконту де Вальмон — герою «Опасных связей» Шодерло де Лакло, — призвав на

помощь всю изобретательность и опыт покорителя женских сердец, настойчиво добиваться победы. И всегда его вдохновляет далекая, ускользающая, но желанная цель.

Как будто в «Мистериях» Кнута Гамсуна возникает сходная ситуация[1]. Но это сходство лишь внешнее. Нагель не желает только страдать, он не может лишить себя иллюзии надежды. Но все его действия как будто нарочно направлены к тому, чтобы вызвать к себе антипатию, вплоть до отвращения. Нагель одержим тягой к добру, его не оставляют равнодушными людские страдания, но он не хочет стать на одну ногу с теми, кого общественная молва сделала глашатаями правды и справедливости, он страшится опьянения собственным благородством, выставляемым напоказ. И больше всего он боится выступать в выгодном свете перед любимой девушкой, — потому он тщательно скрывает все то, чем мог бы по праву гордиться.

И все же Нагель искренне надеется на чудо вопреки всему, надеется с какой-то детской наивностью. «...Если ты встретишь ее сегодня и во всем признаешься, то это будет неплохо, потому что нынче день твоего рождения. Ты скажешь ей, что нынче — твой праздник, и тогда, быть может, она скорее простит тебя — ради такого дня». Холодная отповедь девушки с глазами как сталь повергает его в смятение.

С отчаянием обреченного Нагель еще пытается что-то предпринять, лишь бы не плыть по течению. «Не очень-то весело сознавать, что твои усилия совершенно тщетны, и все же не сметь отказаться от этих усилий, вот и борешься из последних сил, зная, что обречен». И снова все действия героя нелепы, смешны, и снова он упускает благоприятные возможности, словно делая все наперекор здравому смыслу. А ведь его возлюбленная живет и мыслит по законам этого мира, она судит его по своему разумению, не желая искать скрытый смысл фактов, кажущихся непререкаемыми в своей очевидности. С жестким и холодным взглядом она, наконец, предъявляет ему счет, напомнив о всех его низких проступках и побуждениях, которые он себе приписал.

Для Нагеля это объяснение стало катастрофой. Он не разгадал скрытого за злыми словами интереса и смирился со своей участью. Но вычеркнуть Дагни Хьеллан из своей жизни герой не в состоянии. Напрасно он пытается заставить сердце не колотиться, когда видит ее, денно и нощно поглощенный той, которую любит за ее злость, любит не только за хорошее, но и за дурное. Под властью неведомого зова герой устремляется навстречу гибели. Рухнувшая надежда лишила смысла его существование.

В чем значение мистерии, пережитой Юханом Нильсеном Нагелем? Быть может, впервые в европейской литературе с такой силой раскрыта любовь, сопряженная со взаимным непониманием, любовь,

[1] Стоит отметить, что год создания «Мистерий» (1892) совпал с моментом возникновения у Франка Ведекинда идеи «Лулу».

где не ищут внутренней близости, а тщательно прячут, маскируют свою истинную природу, стыдясь естественных проявлений человечности. Новое раскрытие извечной темы отвергло любовь земную, равно как и любовь небесную. Она противостоит чувственному гедонизму, столь ярко воплощенному в звукообразах моцартовского «Дон-Жуана», и неземному влечению романтического героя, охваченного роковой страстью к сильфиде или ундине. Герой, потерявший почву в условиях искусственного существования, далекого от патриархальной простоты, не находит понимания у девушки, вобравшей в себя телесное и духовное совершенство природы. Именно этот мотив и поставил Берг во главу угла своей второй оперы.

Но в опере Берга отразился и другой мотив, также подсказанный большой литературой. Речь идет о поединке двоих, связанных неразрывными узами, которые стали для них проклятием. Мотив, выраженный с необыкновенной рельефностью в «Пляске смерти» Августа Стриндберга.

Крепостная башня одиноко возвышается над окружающим, словно презирает все, что ниже ее. Казалось бы, только сила закона может сделать обитаемым такое неуютное пристанище. Но двое людей избрали себе этот суровый каземат добровольно. Долгие, бесконечно долгие годы убивают там медленно тянущееся время капитан крепостной артиллерии Эдгар и его супруга Алиса, прочно скованные невидимыми узами. Их жизнь заполнена бесконечными препирательствами, когда каждый ощущает болезненное удовлетворение, стоит только ему побольней уязвить товарища по добровольному заточению. Все раздражает в поведении другого, во всем чудится вызов. Человек, попавший в эту гнетущую атмосферу, сразу ощущает ее давящую тяжесть. «Здесь такое чувство ненависти, что трудно дышать», — признается Курт, старый друг супружеской четы, назначенный в крепость начальником карантина.

Ненависть, всепоглощающая ненависть, ни на чем не основанная, царит в этом доме, более похожем на арестантскую камеру. Даже с внешним миром эти люди предпочитают общаться по телеграфу, чтобы не слышать чужие голоса. Но напрасно Алиса уверяет, что человек, с которым ее сковала судьба, ей совсем чужой. Они необходимы друг другу, они не мыслят своего существования без того, чтобы можно было сорвать на ком-то накопившееся раздражение, дать выход безмерной злобе.

Краткие мгновения доброго расположения, обманчивый признак возможности мира и согласия безжалостно растаптываются очередной выходкой, новым взрывом злобы. И все соприкасающееся с этим пораженным чумой обиталищем, также невольно проникается ненавистью. Курту, переставшему быть просто наблюдателем, вовлеченному в бесовский танец смерти в роли третьего участника, ясна истинная природа соперницы Эдгара. Ничто не укроется от ее глаза, и малейший промах партнера-противника будет немедленно использован против

него. Здесь нет места доверию, все надо тщательно скрывать. И горе тому, у кого окажется пятно на совести, кто совершил поступок, который хотел бы вычеркнуть из жизни. Ведь рядом с ним проницательный сыщик, который не замедлит воспользоваться промахом и предать огласке сокровенное.

В душной атмосфере ненависти, подозрительности, недоверия падают нормальные устои человеческого существования, смещаются все критерии. В этой мелкой клеточке отражен облик большого мира, как в крошечном атоме заключены все свойства вещества. Мир неблагополучен, если такой союз двоих в нем становится нормой.

И все-таки «Пляска смерти» Стриндберга не сплошь беспросветна. В ней чувствуется бесконечное сострадание к тем, кто так нелепо изуродовал свою жизнь. Вина лежит не только на этих двух людях, — мир, управляемый злом, мир, где царствует несправедливость, сделал их такими. А в начале своего пути перед ними брезжила надежда. Да и сейчас не знающая меры ненависть — не вся правда их бытия. Ибо за ней скрыта, тщательно замаскирована любовь. «Думаю, что я любила этого человека», — признается Алиса у смертного одра Эдгара. «И ненавидела...» — добавляет Курт.

Танец смерти окончен. Дотоле неразрывная связь порвана. У оставшегося в живых впереди беспросветное одиночество, полная пустота, словно из тела вынута живая душа. Ненавидимый, унижаемый, готовый ответить ударом на удар, наносящий жестокие оскорбления без причины был единственно близким не по стечению обстоятельств, а в силу органической внутренней связи, имя которой любовь.

Драматическая дилогия Франка Ведекинда «Лулу» также вписалась в движение идей, оплодотворявших развитие европейской литературы. Однако ее автор был всего лишь разносчиком, умевшим ощутить веяния времени и преподнести их в броской форме, порой снижавшей подслушанное в большой литературе до уровня бульварного чтива.

Ведекинд был незаурядной личностью. Мир сцены был ему знаком в его разных измерениях. Он не только писал пьесы, но и принимал непосредственное участие в их интерпретации, стяжав себе известность как выдающийся актер. Пробовал он свои силы и как композитор популярных песен. Однако несмотря на блестящую драматургическую технику, его пьесы никак нельзя поставить на один уровень с шедеврами Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Гауптмана или Шоу, не говоря уже о таком титане, как Чехов. В его «Лулу» — двух пьесах, повествующих о судьбе женщины из народа, ее восхождении по общественной лестнице и падении, отразились приметы разных литературных стилей. Многое идет в них от натуралистической драмы, хотя сам Ведекинд был решительным противником этого направления. Сознанием блестящего практика театра слишком владел призрак французской хорошо сделанной драмы, что влекло за собой стремление к острым, но бьющим на внешний эффект драматургическим положениям. Нако-

нец, в «Лулу» Ведекинда ощущается даже влияние цирка с его эксцентриадой.

Содержание дилогии чем-то напоминает «Пигмалиона» Бернарда Шоу. Дочь улицы, подобранная у кафе Альгамбра, где она продавала цветы, проходит школу жизни под неусыпным руководством своего покровителя, в роли которого выступает всесильный редактор влиятельной газеты — доктор Шён. Отметим еще одну сюжетную параллель — нищего моралиста в роли отца.

Но за внешним сходством сюжетных мотивов скрывается принципиально иное решение. Новоявленная Галатея вступает в жестокую борьбу со своим Пигмалионом, исход которой оказывается для него роковым. Впрочем, и других людей, подпавших под власть очарования Лулу, ждет не лучшая участь. В конце своего жизненного пути дочь улицы уходит туда, откуда пришла, опускаясь на дно общества навстречу гибели.

Сочинение «Лулу» было для Ведекинда не просто очередной работой, но, можно смело сказать, делом жизни. Мысль о новой «Schauertragödie»[1] появилась у Ведекинда еще в 1892 году, причем идея драмы была подсказана цирковой пантомимой «Лулу», поставленной в 1888 году Фелисьеном Шампсо (Felicien Champsaur). Началась долгая и упорная работа над драмой, в ходе которой автор искал наилучшее решение, пробуя разные варианты. Драматургу не удалось исчерпать тему в рамках одного представления, и в 1895 году появилась первая пьеса дилогии «Дух земли» («Erdgeist»). Вторая пьеса «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora») была завершена шесть лет спустя и с тех пор претерпела многолетние цензурные мытарства. Ведекинд упорно стремился увидеть любимое детище на большой драматической сцене, о чем свидетельствует не только ряд документов, опубликованных в одном из изданий «Пандоры», но и небольшая одноактная пьеса под симптоматичным названием «Цензура», где ставится вопрос о праве государственных инстанций ограничивать свободное самовыражение художника. Чтобы добиться постановки «Лулу» в полном объеме, Ведекинд создал в 1912 году новую редакцию «Лулу» в виде одной пьесы из пяти актов, где, в частности, не было сцены с Джеком Потрошителем, которая особенно шокировала строгих ревнителей нравственности. Но этот вариант в последующей сценической жизни «Лулу» имел значительно меньший успех. Не случайно при создании либретто Берг предпочел по-новому скомпоновать материал дилогии, нежели воспользоваться последней редакцией Ведекинда, где работа по сведению двух пьес в одну была проделана самим драматургом.

Острые диалоги-поединки, медлительное течение действия и внезапное его ускорение, смена событий, всегда неожиданных, вызывающих непредвиденные повороты сценического движения, элегантная

[1] Трагедии ужасов (*нем.*).

салонная беседа, неожиданно переходящая в гротеск, ленивые позы собеседников, уютно расположившихся в креслах, и цирковая эксцентриада, где экспрессия жеста доведена до крайней степени интенсивности, — все это нашло отражение и в опере Берга. Вместе с тем в ней есть и многое другое, не только не подсказанное литературным первоисточником, но порой идущее ему наперекор. И это создает порой непримиримые противоречия, лишающие оперу внутренней цельности. Но и в «Лулу» Берга бьется пульс времени острых конфликтов, неразрешимых противоречий. И эта опера утверждает неблагополучие мира, где человеческие чувства принимают уродливую, противоестественную форму.

1. ОБРАЗЫ И ДРАМАТУРГИЯ

Попытаемся представить себе положение Берга, стоявшего перед выбором сюжета для новой оперы. Автору «Воццека» была чужда традиционная бутафория, сопровождавшая оперные сюжеты на мифологические и легендарные темы, где воссоздавалась идеализированная картина далекого прошлого. Берг стремился к социальной драме, способной дать полный простор его острому критическому анализу. Опера на современную тему, где надеялись и страдали люди, которых приходилось встречать ему самому, именно такая опера созревала в воображении художника времени «заката Европы». Естественно, что в поисках необходимого сюжета он обратился к немецкой драматургии недавнего прошлого, в которой пока еще не ослабело биение пульса времени. Результатом его исканий стала драматическая дилогия «Лулу» Ведекинда, центральное и лучшее творение этого автора.

Показательно, что композитор не сразу пришел к такому решению. Первоначально его воображение занимала пьеса Г. Гауптмана «Und Pippa tanzt»[1]. Но условно-символическая драма для оперного композитора, стремившегося к жизненной правде, не показалась особенно вдохновляющей. Ведекиндовская «Лулу» открывала перед ним гораздо большие возможности, из которых самая главная — это значительная женская роль, ставшая средоточием драматического движения. Не говоря уже о сценичности самой пьесы, в полной мере отразившей виртуозную драматургическую технику ее автора, знавшего театр не хуже, чем саму жизнь.

В связи с выбором Берга встает еще одна принципиально важная проблема. Обращаясь к драме Ведекинда, он, помимо своей воли, переводил литературный первоисточник оперы на австрийскую почву.

[1] «И Пиппа танцует» *(нем.)*.

И для этого было немало оснований. Человеческая непримиримость, ожесточение против всего и вся как нельзя более были близки облику духовной элиты австрийской нации, что сочеталось с мягкостью и способностью к глубочайшему состраданию. Именно поэтому Ведекинд мог так легко привиться на австрийской почве. Австрийской культуре был близок пафос отрицания, — ее великие представители также творили жестокий суд над своими современниками, над обществом, где обнаружились явные симптомы грядущего распада. Не случайно страстным почитателем «Лулу» Ведекинда стал выдающийся австрийский критик Карл Краус, чьи глубокие и проницательные работы до сих пор не потеряли актуальности.

Сохранила звучание и сама драматургия Ведекинда в Германии и Австрии периода между двумя мировыми войнами. Нельзя было сразу преодолеть тяжелое наследие веков. Можно было избавиться от монархии, но гораздо труднее было преодолеть то, что впиталось с молоком матери. Именно поэтому столь животрепещуще прозвучал в 1930 году фильм «Голубой ангел» Д. Штернберга (по роману Г. Манна) с участием Эмиля Яннингса и Марлен Дитрих. История воспитателя и тирана профессора Унрата и обольстительной певички Лолы во многом близка «Лулу» Ведекинда, причем не только по внешнему сюжетному сходству, но и по органической внутренней связи[1]. И здесь чувственное очарование прекрасной женщины становится той силой, которая взрывает налаженное, устоявшееся.

На выбор Берга повлияло еще одно обстоятельство. Дело в том, что некоторые свойства сюжета «Лулу» и ее образов были не чужды традиции, сложившейся в немецкой опере начала века. Напомним о вызывающей вульгарности «Дальнего звона» Шрекера, выставившего на оперную сцену изнанку общества. Наконец, в облике Лулу, стоящей по ту сторону добра и зла, спокойно шагающей через трупы, есть общее со штраусовской «Саломеей», с которой здесь словно сброшены импозантные одежды оперной мифологии.

И еще одна, быть может, совсем мелкая деталь. В другом сочинении Оскара Уайльда — автора пьесы, положенной в основу оперы Рихарда Штрауса, так же как и в «Лулу» Ведекинда, — шествие главного персонажа по пути порока разрушает не только его как личность, но пагубно отражается и на внешнем облике, запечатленном во всем его великолепии кистью живописца. Но если портрет Дориана Грея отражает разрушение телесной оболочки героя, незаметное окружающим, то портрет Лулу остается символом могущества духа земли, в то время как сама героиня с каждой новой победой неудержимо падает на дно, теряя, уродуя свой первозданный облик женщины (Die Urgestalt des Weibes).

[1] Возможно, что, создавая свой роман, Генрих Манн имел в виду эту параллель. Во всяком случае близость звучания имен Лулу и Лола наталкивает на такое сопоставление.

Едва ли композитор имел в виду эту параллель, когда решил остановить свой выбор на «Лулу». Важнее другое. Эта, быть может, совсем уж частная деталь говорит о некоторой общности художественных исканий конца прошлого столетия, что привело к столь явному совпадению важного сюжетного мотива у двух драматургов. Композитор со столь широкими литературными интересами, каким был Берг, не мог не знать прославленного романа Оскара Уайльда, и пьеса, где разработаны родственные по духу сюжетные ходы, могла восприниматься им как выходящая за рамки сугубо национального в сферу общеевропейского художественного сознания. Вместе с тем этот мотив отвечал наклонности композитора к символическим параллелям, сочетавшейся с тяготением к правдоподобию сценического действия. Не случайно тема портрета Лулу, важная и у Ведекинда, осталась одним из тех мотивов сюжета, которым он не захотел ни в коей мере пожертвовать.

А жертвовать пришлось многим. Из-за сведения двух пьес в одну, что предполагало существенные сокращения текста. Задача Берга усложнялась еще и тем, что опера не терпит словесного многословия, поскольку музыкальная интерпретация речи даже при сохранении ее темпа неизбежно растягивает, замедляет течение сценического времени. Ведь каждая пауза, отделяющая интонируемые фразы в опере, заполнена действием музыкальным, требующим активного слушательского внимания. Поэтому не удивительно, что требования главного компонента оперного синтеза часто заставляют композитора увеличивать протяженность промежутков, расчленяющих вокальное интонирование. Не говоря уже о необходимости (опять-таки обусловленной требованиями музыкальной драматургии) периодически повторять отдельные слова, фразы и даже целые куски текста, давая их в несколько ином освещении, или о другой, не менее важной необходимости — в какой-то момент дать оркестру возможность сказать свое слово, что может проявиться как в кратких репликах, оттеняющих интонируемую речь, так и в весьма развернутых симфонических обобщениях.

При сочинении «Воццека» Берг мог не заботиться о том, чтобы придать сжатость бюхнеровскому тексту, ибо более концентрированное и скупое на слова изложение трудно было представить. Иное — в драмах Ведекинда, где наряду со сложными, насыщенными действием сценами немало и разговоров, не имеющих прямого отношения к развитию сюжета, но, видимо, важных для автора, готового всегда поделиться своими взглядами на вопросы, поднятые злобой дня. О характере сокращений, предпринятых Бергом, и о том, к каким результатам они привели, речь пойдет в связи с анализом сценической драматургии оперы.

В «Лулу» Берга нет такой социальной остроты, какая отличает его первую оперу. Но и в ней можно ощутить беспомощность человека перед силой, неподвластной его контролю, силой, ломающей судьбы

людей. В ней отразилось ощущение неуверенности, охватившее миллионы простых людей накануне величайшей катастрофы всемирной истории. Люди разобщены, и их судорожные усилия изменить судьбу лишь ускоряют поступь неотвратимого, лишь приближают роковой исход. Можно понять, почему такие настроения могли охватить многих мыслящих людей Австрии и Германии. Они были бессильны противостоять разгулу злобы, ненависти и насилия, насаждавшимися организаторами «нового порядка».

«Лулу» Берга не просто отразила такие настроения (конечно, не прямо, а скрыто, опосредствованно). В ней композитор попытался найти позитивную силу, на которую он мог бы опереться. Такой силой и здесь оказалось сострадание, сочувствие нестерпимой муке людей, ввергнутых в абсурдный мир торжествующего зла. Пронзительная сила человеческого сострадания, чуждая литературному первоисточнику оперы, перевернула концепцию драмы с ног на голову, вступив в единоборство с сюжетной первоосновой, выраженной в тексте либретто, единоборство, протекавшее, как мы увидим, с переменным успехом.

Музыка не просто окрасила, оттенила по-новому сценические образы пьесы — она развернула самостоятельную музыкальную концепцию драмы. И эта концепция, в отличие от «Воццека», не стала новой версией драмы, сохраняющей ее внутреннюю первооснову. Она вступила в противоречие с сюжетной основой оперы, поскольку пьеса Ведекинда не только не давала прямого повода для данного Бергом музыкального прочтения, но и толкала к чему-то совсем противоположному. Если в «Воццеке» достигнут идеальный синтез, где поэтический и музыкальный компоненты сочетаются наподобие голосов хоровой партитуры, то в «Лулу» сосуществуют и борются друг с другом две несозвучные по сути концепции. Такое противопоставление создано музыкой и только музыкой, средствами того искусства, в сфере которого Берг был безраздельным властелином.

Так наше изложение подошло к кардинальному вопросу, встающему в связи со второй оперой Берга. Смещая грани литературного первоисточника, придавая его героям силу искреннего человеческого чувства, композитор вступает в конфликт с концепцией, складывающейся в либретто. Берг сократил рассуждения, тормозившие действие, подал крупным планом сцены-поединки действующих лиц, насыщенные внутренней динамикой, но текст драматурга остался в неприкосновенности. Сложность положения заключена в том, что композитор как будто строго следует за движением событий драмы, находя ее тексту точный интонационный эквивалент. Но сохраняя текст, Берг совершенно меняет подтекст, придавая сценическому действию иное, порой даже неожиданное звучание.

Столкновение двух взаимоисключающих решений яснее, нагляднее всего проявилось в трактовке заглавной героини оперы. У Ведекинда Лулу стоит по ту сторону добра и зла — она великолепное создание природы, равнодушное к человеческим страданиям. И напрасно люди,

движущиеся нескончаемым хороводом вокруг порождения духа земли, пытаются пробудить в нем живую душу. Прекрасная Галатея наделена лишь живою плотью, неотразимо привлекающей всех, кто еще не до конца утратил человеческий облик. Именно потому они обречены в поединке с той, кто не может сочувствовать, сострадать.

И хотя Бергу многое, бесспорно, импонировало в облике героини, принять концепцию драматурга полностью он оказался не в состоянии. Силой музыки композитор вдохнул в Лулу человеческую душу, сделал ее способной к сострадани ю. Лулу в прочтении Берга не просто мягка, женственна, изящна — дух «тристановского» томления коснулся и ее своим крылом. В немецком слове «Erdgeist» для Берга (в отличие от драматурга) главным оказалось не Erd, а именно Geist[1]. Придав Лулу черты живой человечности, композитор представил ее жертвой, способной вызвать ответное сочувствие. Она не в состоянии принять и усвоить «правила игры», которые враждебны всему естественному, первозданному — тому, что составляет жизненную силу дочери земли. Именно потому она так же обречена, как обречены те, кто подпал под власть ее обаяния. Она перестает быть истинной первопричиной зла — главная тяжесть вины ложится на абсурдный порядок, уродующий, убивающий в людях их человеческую сущность, порядок общества, враждебного подлинной красоте.

Но подавить концепцию первоисточника, заставить нас забыть о ней композитору так и не удается. Слишком велико несогласие сценического поведения Лулу с тем, что сообщает ей музыка. Слова и поступки Лулу вдохновлены жестокостью, бездушием, холодным расчетом, а музыка лишь смягчает, уводит в тень, затушевывает эти свойства. И только в сценах, где выступает на передний план Альва — наследник молодого Вертера, магия музыки, наконец, побеждает магию слов. Под властью нескончаемой лирической кантилены, где слышен отзвук «тристановского» ожидания, сценические события, с их удручающей вульгарностью, на какой-то момент вдруг становятся иллюзорными, отступая в тень перед высшей реальностью бытия.

Вне магического круга лирики Лулу вновь становится дочерью улицы, откуда она пришла и куда ее приведет обратно жизненный круговорот. И словно для того, чтобы показать оборотную сторону, скрытую за прекрасной внешностью, Берг вслед за Ведекиндом выводит на сцену хоровод персонажей-масок. Среди них дряхлый, страдающий астмой Шигольх, словно стучащий костями при каждом шаге; наглый и развязный цирковой атлет, похваляющийся своими бицепсами, но впадающий в панику при малейшей угрозе; юный гимназист, торопящийся заслужить первые шпоры в истинной школе жизни. Вульгарность, доведенная до гротеска, настраивает Лулу в унисон со своим звучанием, многократно усиленным в интонируемых звукообразах. Ей внутренне близки уродливые порождения городского дна,

[1] «Дух земли», земля, дух *(нем.)*.

она сама поднялась оттуда, и печать «подлого» происхождения с нее не смыть ничем.

В этом и сказалось двойственное отношение Берга к героине. Он любуется ею, стремится пробудить к ней симпатию, он же не стесняется швырнуть ее в грязь. Она возвышенна и подла, чувствительна и хладнокровна, подобно искусной актрисе, она способна играть любую роль в комедии жизни. И музыка заставляет нас поверить в искренность таких перевоплощений, совершаемых словно в порыве вдохновения. За ними теряется, расплывается истинная природа героини, так и остающаяся неразрешимой загадкой. Развертывание событий оперы не только не проясняет облика Лулу, но все более и более затемняет, запутывает картину. Противоречия, несогласования накладываются друг на друга, нарастают, вплоть до кричащего диссонанса финала, где омерзительно вульгарное зрелище погружено в атмосферу утонченной, возвышенной поэзии, творимой силой музыки. Стихия лирики побеждает.

Тщетные поиски точки опоры, простых и естественных человеческих ценностей в том мире, где правит бал ложь, насилие и ненависть, заставляет утверждать ложные кумиры, искать истину там, где ей нет места. Избрав героиней Лулу, композитор словно заключил себя в тесную клетку, стальные прутья которой он пытается разорвать поистине титаническими усилиями. Эта попытка в конечном итоге безуспешна, но нас не может оставить равнодушным внутренний огонь вдохновения, который бьется в каждой частице грандиозного сооружения, так и оставшегося по сути дела незавершенным. Незавершенность эта вызвана не только безвременной кончиной композитора — она коренится в самом замысле творения, исключавшем обретенную цель. Ее не было видно не только Бергу — многим его современникам трудно было распознать свет надежды на пороге кровавого потрясения всемирной истории.

И все-таки «Лулу» не стала только пожелтевшей страницей книги времени. Об этом свидетельствует прочный сценический успех оперы в ряде стран Европы, об этом говорит практика современного музыкального театра на Западе, где многое хранит на себе печать звукообразов второй оперы Берга — своего рода настольной книги композиторов, сохранивших верность оперному жанру. Это делает анализ «Лулу» настоятельной необходимостью. Гигантская партитура, представляющая незавершенное создание мастера, заслуживает вдумчивого, серьезного разбора.

Трудно утверждать, что Берг отчетливо сознавал внутренние противоречия сюжетной основы и того грандиозного музыкального сооружения, которое медленно складывалось по ее канве. Возможно, что это было одной из причин трудностей, объясняющих длительность процесса создания оперы. Хотя, впрочем, общепризнанное мнение о медлительности, с которой рождалась вторая опера Берга, при внимательном анализе фактов кажется весьма преувеличенным. В книге

Редлиха (20, с. 214—216) приведена хронологическая таблица, где указаны основные этапы создания оперы:

«Весна 1928 — Решение Берга сочинить оперу по «Лулу»-драмам Ведекинда.

Весна 1929 — Окончено либретто, начало сочинения музыки (было прервано созданием концертной арии «Вино»).

Август 1929 — Заключен договор с наследниками Ведекинда.

4 июня 1930 — Первое исполнение «Вина».

Конец 1933 — «Песня Лулу» (II акт), посвящена Антону Веберну к его 50-летию.

Конец апреля 1934 — Окончание «Лулу» в эскизах.

28 августа 1934 — Посвящение оперы Арнольду Шёнбергу к его 60-летию.

Лето 1934 — Составлена «Лулу-симфония», опубликованная в начале 1935 года.

30 ноября 1934 — Первое исполнение «Лулу-симфонии» в Берлине.

Зима 1934/35 — Инструментовка «Лулу».

Весна 1935 — Прекращение инструментовки для сочинения Скрипичного концерта (окончен 11 августа 1935).

Конец августа 1935 — Возвращение к оркестровке «Лулу».

11 декабря 1935 — Первое исполнение «Лулу-симфонии» в Вене в присутствии композитора, который впервые услышал отрывки оперы.

24 декабря 1935 — Смерть Альбана Берга.

19 апреля 1936 — Посмертное исполнение Скрипичного концерта в Барселоне.

2 июня 1937 — Первое исполнение «Лулу» в городском театре Цюриха.

Представление было инсценировано Шмидтом-Блоссом под музыкальным руководством Денцлера и состоялось в присутствии вдов поэта и композитора.

Акты I и II были сыграны полностью, из III акта были даны только инструментальный антракт (Интермеццо—Вариации № 4 «Лулу-симфонии») и Adagio (№ 5 «Лулу-симфонии») с пением заключительных слов (Апофеоза) Гешвитц».

История музыки знает немало примеров куда более долгих сроков, на которые растягивалось создание сочинений, признанных шедеврами оперного искусства (достаточно указать на прославленную тетралогию Рихарда Вагнера). А если учесть масштабы «Лулу» и не имеющую равной по сложности ткань ее партитуры, то срок работы над оперой покажется даже коротким.

«Лулу» рождалась в муках, но трудная работа, требовавшая огромного напряжения и упорства первооткрывателя, велась систематически и планомерно, хотя и со значительными перерывами для воплощения других замыслов. Итогом многолетнего труда Берга стала первая большая опера, созданная на основе 12-тоновой техники сочинения.

В связи с «Воццеком» уже шла речь о том, что любое музыкальное воплощение литературного первоисточника неизбежно дает в итоге самостоятельную художественную концепцию — даже в том случае, когда композитор старается держаться в тени, бережно сохраняя текст оригинала. Особенно важно иметь в виду эту особенность здесь, когда концепция, заданная первоисточником, поставлена с ног на голову и ей придан иной поворот, новое, неожиданное освещение как в целом, так и в каждой детали.

Анализ сюжетной первоосновы оперы, к которому теперь пришло наше изложение, естественно, будет иметь дело с текстом либретто, в частности, с концепцией, выраженной драматургом. Радикальные ее коррективы, какие вносит развитие звукообразов, воплощенных в музыкальной партитуре оперы, будут учтены, но детальный анализ музыки — тема следующих разделов второй части книги.

Опера Берга не имеет увертюры в общепринятом смысле слова. Как и пьеса Ведекинда, она открывается вступительным монологом — своего рода программным манифестом автора. «Hereinspaziert in die Menagerie!»[1] — восклицает укротитель, предлагая вниманию публики неодушевленных тварей, порабощенных человеческим гением. Разряженный ярмарочный зазывала готов сунуть свою голову в пасть хищника, чтобы пощекотать нервы изнывающим от вялого прозябания повседневности благовоспитанным «Haustiere»[2], которые заполнили его балаган в жадном предвкушении леденящего душу зрелища.

С первых тактов музыки укротитель приобретает иной, более величественный и символический облик. Вступительная фанфара меди — не просто сигнал, привлекающий внимание праздных гуляк. Основанная на «Erdgeist»-квартах, она становится заклинанием духа земли, а сам укротитель выступает в позе новоявленного Фауста, силой воли и знания заставляющего повиноваться злобных и опасных тварей, рожденных под знаком микрокосма. Тварей, способных растерзать своего повелителя, допусти он малейшую оплошность.

Здесь жадный тигр, проглатывающий все, что встречается на его пути, ленивый медведь, обжирающийся с утра до позднего вечера, бесстыдная, но забавная обезьяна, кокетничающая наготой, отвратительные гады со всех концов земли и многое другое. Простое перечисление в зеркале музыки приобретает иной, более глубокий символический смысл. Каждого обитателя зверинца, упоминаемого укротителем, сопровождает музыкальная тема — лейтмотив определенного персонажа драмы. Так, в облике тигра выступает будущий герой оперы доктор Шён — всесильный шеф-редактор влиятельной газеты, представленный агрессивным лейтмотивом, где выделяется гигантский скачок, подобный прыжку зверя, бросающегося на добычу. Медведь сопоставляется с наглым, неотесанным, но глупым и трусливым циркачом Род-

[1] «Входите в зверинец!» *(нем.)*.
[2] «домашним животным» *(нем.)*.

риго, и музыка иллюстрирует его грубые телодвижения и неуклюжие шаги чередованием аккордов-кластеров в разных регистрах, словно этого медведя заставили играть на клавишах фортепиано. Вертлявая кривляка-обезьяна олицетворяет персонажа, оставшегося в эскизах III акта — мелкого полицейского шпика, сутенера и вымогателя, именующего себя маркизом Касти-Пиани, представленного его извилистым, подобно хамелеону быстро меняющим тембровую окраску мотивом. Последования «ползущих» хроматизмов, рисующие облик разного рода рептилий, саламандр и прочих гадов, далее станут характеристикой еле передвигающего свои члены дряхлого крестника смерти Шигольха.

В этом заключена одна из особенностей музыкальной драматургии оперы. Точно следуя тексту, придавая ему дополнительную, не предусмотренную автором смысловую нагрузку, композитор вместе с тем решает конструктивные задачи, выдвинутые требованиями музыки. Его пролог не просто переложение на музыку драматического содержания заданного автором, а самостоятельная музыкальная композиция, где развертывается параллельная художественная концепция, по внешности соответствующая драматической, а по сути идущая своими путями. Так и вступление по музыкальному замыслу представляет обобщение тематизма оперы, его концентрированный сгусток[1]. Более того, оно раскрывает главную музыкальную антиномию оперы — конфликт мира зла, с его уродливыми порождениями, и позитивного, истинно человеческого начала, представленного как ценность непреходящего значения.

Просмотрев текст пролога, легко убедиться, что последнему в нем как будто совсем нет места. «He Aujust! Bring mir unsre Schlange her!»[2] — неожиданно восклицает укротитель, и глупый Ауюст — традиционный персонаж немецкого цирка — приносит Лулу в костюме Пьеро. Представляя изящную змею, которая создана, чтобы незаметно, исподволь причинять зло, завлекать, совращать, отравлять и убивать, укротитель подчеркивает в ней и другое — прекрасный, первозданный облик женщины. И музыка подхватывает только эту сторону Лулу, развертывая образ, полный проникновенного лирического очарования. Если прослушать музыку, сопровождающую появление Лулу, не вникая в текст, то в ней трудно будет уловить даже намек на какой-либо скрытый зловещий смысл. В нашем воображении всплывут вдохновенные мелодии Лирической сюиты, Скрипичного концерта, полные той неподдающейся словесному выражению духовной красоты, которой отмечены медленные Adagio немецкой музыки от Бетховена до Малера. Так музыкальное решение создает второй, самостоятельный план,

[1] По свидетельству В. Райха, вступление было сочинено композитором после того, как вся опера была завершена в эскизах (21, с. 156). Пролог Укротителя назван здесь последней сочиненной частью оперы («der zuletzt komponierte Teil der Oper»).

[2] «Эй, Ауюст! Принеси мне нашу змею!» (*нем.*).

входящий в явное противоречие со сценическим. Уже в этой немаловажной детали сказалось то кардинальное противоречие, присущее второй опере Берга, которое будет многократно усилено в последующем течении действия. Для Берга в Лулу важна ее телесная красота и очарование, которые он одухотворяет, подобно своему герою-двойнику композитору Альве. «Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt»[1]. Этим словам, вложенным в уста Альвы, композитор придал решающее значение[2]. Эта спящая духовная сущность Лулу силой музыки пробуждается в мире реальном. А в тексте Ведекинда дан только едва уловимый намек, оправдывающий подобную трактовку.

Прекрасное видение исчезает, и теперь заклинания укротителя порождают новую картину, вызванную к жизни искусством иллюзиониста — реальное действие пьесы, где звери предстают уже в человеческом облике. «Verehrtes Publikum... Hereinspaziert!»[3] — этому возгласу зазывалы отвечает робкое «Darf ich eintreten?»[4] Альвы, создающее непереводимую игру значений двух сходных по смыслу немецких слов.

После столь многозначительного вступительного монолога, вызывающего определенную настройку, исходя из текста, можно предположить, что на сцене появятся грубые человекоподобные существа, не стесняющиеся открытых проявлений животных инстинктов. На самом деле с поднятием занавеса зрительному залу предстает нечто противоположное — скромное ателье художника, где собралось приятное общество. Звучат изысканные, тщательно взвешенные реплики, создающие атмосферу салонной беседы, и, казалось бы, ничто не предвещает возможности драматического поворота событий.

В центре беседы красивая молодая женщина в костюме Пьеро, позирующая художнику, который пока держится в тени. Хотя истинные отношения собравшихся далеко еще неясны, уже в этом коротком речитативе чувствуется неодолимая сила притяжения, которой обладает изящная кокетливая Лулу, приветливо выслушивающая робкие, но полные неподдельного восхищения реплики Альвы. Ощущается и другое — тонкими штрихами создается туманный намек на сложность взаимоотношений собравшихся в одном помещении людей. Об этом можно догадаться хотя бы по тому, как поспешно доктор Шён начал критиковать работу художника, не ответив на просьбу Лулу передать привет его невесте. Так бывает, когда человек явно хочет перевести разговор на другую тему.

[1] «Душа, которая откроет свои глаза от сна по ту сторону бытия» (*нем.*).

[2] Автограф клавира с этими словами (Акт II, такт 317) Берг направил в 1934 г. австрийскому критику Карлу Краусу, поздравляя его с 60-летием. Это место играет важную роль в докладе Крауса о пьесе Ведекинда, прочитанном в 1906 году (15, с. 9).

[3] «Почтеннейшая публика... Входи!» (*нем.*).

[4] «Можно войти?» (*нем.*).

Отметим, что этого штриха нет в драме Ведекинда, где собравшиеся ведут весьма пространную беседу. В ней, в частности, заходит речь о недостатках современной живописи, которой следовало бы более держаться натуры. А критическая тирада, обращенная к художнику, вложена драматургом в уста совсем другого персонажа, который в опере появится еще не скоро. Нет у Ведекинда и фразы, где Лулу упоминает о невесте доктора Шёна.

И еще одна особенность вступительного речитатива. В нем создается представление о внесценическом пространстве, где в этот момент происходят параллельно протекающие события. Предстоит генеральная репетиция балета Альвы, на которую он решил захватить своего отца, где-то за сценой находится и почтенный Medizinalrat [1], который вот-вот должен прийти. В такой ситуации Лулу остается наедине с художником, не проронившим пока ни слова [2].

Первая же фраза художника — простое, робкое обращение («Gnädige Frau... Frau Medizinalrat...»[3]) открывает сцену-поединок, каких еще много будет в этой опере. Но здесь важны не сами слова, а интонация, с которой они произнесены. Художник во власти непобедимого очарования Лулу, и его голос сразу выдает внутреннее волнение. С первых же слов, поняв ситуацию, Лулу держится вначале холодно, неприступно. Более того, она даже оскорблена поведением этого босяка, от которого неприятно пахнет табаком. Потерпев неудачу в попытке установить контакт, незадачливый художник приступает к делу вновь.

Начинается безумный карнавал, своего рода любовный танец, где оба участника напоминают персонажей театра масок (не забудем, что Лулу одета в костюм Пьеро). Как будто инициатива в руках у настойчивого художника, но это лишь иллюзия. На самом деле режиссером, который ведет эту сцену, становится Лулу. Она в своей стихии, а ее кажущееся сопротивление лишь род кокетства, цель которого раззадорить влюбчивого простака. Потеряли прямой смысл произносимые героями слова, которые стали лишь деталями изящной любовной игры-преследования, которая увлекла уже и Лулу. И если раньше музыка отражала малейшие детали текста, то теперь она создает лишь ритм стремительного движения, воплощенного в бесконечной мелодии канона, где художник вторит партнерше.

Но вот стремительная погоня, наконец, кончилась, и влюбленный герой как будто добился цели. На самом деле действие лишь вернулось к исходной точке, что подчеркнуто музыкальной репризой интродукции. Выслушивая слащавые признания недалекого простака, Лулу испытывает лишь чувство неприятной неловкости. Стоит отметить примечательную деталь. Последняя фраза диалога, которую оба про-

[1] Советник медицины (*нем.*).
[2] В драме он активно участвует в беседе.
[3] «Сударыня... Госпожа советница...» (*нем.*).

износят почти одновременно, как будто идентична по содержанию. Но если Лулу своей репликой («Sie haben noch nie geliebt»[1]) лишь отмечает самоочевидный для нее факт, то реплика художника («Du hast noch nie geliebt»[2]) выражает внутреннее убеждение ослепленного чувством человека, создающего в своем воображении идеальный образ. Впоследствии он получит возможность убедиться в своем заблуждении.

А пока что действие оперы совершает неожиданное сальто-мортале. Мы уже давно успели забыть о том, что Лулу не просто красивая женщина, обладающая силой чувственного очарования, она еще и Frau Medizinalrat. Неожиданный стук в запертую дверь напоминает о существовании ее почтенного Herr Gemahl[3]. Подозрительному ревнивцу не нужно даже особенно размышлять, вид запертой двери приводит его в неописуемую ярость. «Ihr Hunde!»[4] — только и успевает выдавить из себя ворвавшийся деспот, как его поражает апоплексический удар.

Одна важная особенность оперы. Почтенный супруг Лулу не личность, а маска, некое условное олицетворение старого ревнивца. В драме Ведекинда брюзгливый и подозрительный старик, ни на шаг не отпускавший от себя Лулу, был представлен зрителю в начале действия, и поэтому его возврат не воспринимался как нечто уж совсем неожиданное. В опере Берга появляется персонаж, о котором лишь вскользь упоминалось, и это придает его вторжению эффект полной внезапности. Иначе воспринимается и облик почтенного советника медицины — это уже не старый ворчливый брюзга, а зловещая и в то же время смешная и нелепая фигура. Неожиданная смерть ревнивого старика создает оттенок трагикомедии, который ощущается едва ли не в каждой из многочисленных смертей, заполняющих кровавую драму. Оттенок иронии «спасает» ситуацию, которая производила бы впечатление непроходимой пошлости, будь она принята авторами всерьез.

Итак, любовный танец оказался неожиданно танцем смерти (Totentanz). Это, естественно, привело к резкому повороту действия. Прежде чем перейти к анализу новой ситуации, стоит немного задержаться на одном, весьма немаловажном вопросе. В смерти старого доктора повинна Лулу. Но велика ли ее вина? Она не хотела смерти супруга, напротив, его гибель стала для нее неприятной неожиданностью. И тем не менее Лулу виновна, виновна тем, что она по ту сторону добра и зла. Не задумываясь, она всецело отдается текущему моменту, не подозревая о неумолимой неизбежности последствий поступков людей. Но музыкальное решение вновь вносит существенные коррективы, освещая Лулу немеркнущим светом духовной красоты, где чувственное

[1] Вы еще никогда не любили (*нем.*).
[2] Ты еще никогда не любила (*нем.*).
[3] Супруг (*нем.*).
[4] «Собаки, вы!» (*нем.*).

уведено в тень, затушевано. Снова возникает разрыв между образом, рождающимся в тексте Ведекинда, и звукообразом, творимым композитором.

Совсем иначе воспринимает свою вину бедный художник. Он потрясен, подавлен жестокостью возмездия за, в сущности, не столь уж серьезный проступок. Сознание банального моралиста потрясено до основания — ведь он, покусившийся на честь замужней дамы, кругом виноват, и ответственность за случившееся лежит на нем и только на нем. Поэтому он так суетится в напрасной надежде вдохнуть жизнь в мертвеца, бежит за врачом, внутренне уже понимая, что врач теперь не поможет.

Канцонетта Лулу, которая остается на короткое время одна, снова существенно меняет смысл ситуации. В драме Ведекинда Лулу быстро овладевает собой и смотрит на мертвого супруга лишь с любопытством, не лишенным, впрочем, некоторого почтения. Ведь умер деспот, не жалевший сил и времени, чтобы крепко держать ее в руках. Даже сейчас ее Пусси, уже бездыханный, внимательно следит за каждым ее шагом, как будто в любую минуту готов вскочить. Но это не произойдет. «Der Tanz ist aus»[1], — произносит Лулу, совершающая некое ритуальное действо вокруг трупа. Все это есть и в опере Берга, но в ней имеется еще и другое — покоряющая женственность плавных лирических мелодий с чуть легким оттенком грации. Это придает холодным репликам Лулу столь несвойственную их прямому смыслу теплоту и проникновенность. Лулу Ведекинда не способна к сочувствию своей жертве — Лулу Берга оказывается гораздо человечнее. Она в явном замешательстве не только потому, что потеряно привычное, налаженное, но ее трогает печальная судьба недавно еще близкого ей человека, ее сурового Пусси.

Эту сложную реакцию потрясенный художник понять не в состоянии. С настойчивостью неисправимого моралиста он задает Лулу вопросы, ожидая ее ответы с таким волнением, словно от этого зависит само его существование. Но что может ответить Лулу на вопросы, которые никогда даже не приходили ей в голову. Может ли она говорить правду, верит ли она в творца, есть ли у нее душа, — на все это у нее один ответ: «Ich weiss es nicht»[2], точный, ясный и недвусмысленный. Для вопрошающего художника стоящая вне морали и ее критериев Лулу — полная загадка, решение которой, видимо, знал лежащий перед ним мертвец. «Wach auf! Wach auf!»[3] — восклицает сломленный тяжестью сознания вины художник, предчувствующий поворот всей его судьбы и угадывающий ее пока еще скрытый, зловещий исход. Он готов к закланию um ihrewillen, einzig um ihretwillen[4], не

[1] «Танец окончен» (*нем.*).
[2] «Я этого не знаю» (*нем.*).
[3] «Пробудись!» (*нем.*).
[4] Ради нее, только ради нее (*нем.*).

понимая, что приносит себя в жертву духу земли, порождению древнего, как сама природа, инстинкту.

Мрачный оттенок короткого ариозо художника быстро рассеивается в великолепной интерлюдии, представляющей музыкальный портрет Лулу. Вновь оживает прекрасная лирическая мелодия ее канцонетты, которая оттеняется в среднем разделе стремительным движением музыки канона. Лулу раскрывается в музыке как воплощение женственности, грации. В то же время в ней много нерастраченных сил жизни, которые находят выход в присущем ее женской природе любовном танце.

С поднятием занавеса тягостные предчувствия, навеянные трагической развязкой предыдущей сцены, как будто полностью рассеиваются. Вместо скромного ателье — элегантно обставленный салон — свидетельство материального преуспевания его обитателей. Желания бедного художника, прозябавшего в безвестности, полностью исполнены. Он достиг прочного положения, его работы тут же находят щедрых покупателей, и теперь он может спокойно заниматься любимым делом, не задумываясь о куске хлеба насущного. Но главное, конечно, не это. Истинное счастье художника в том, что он получил великолепный приз — женщину, которая была для него запретным плодом, как для библейской Евы яблоко с древа познания. И вот теперь он стал обладателем своей Евы, готовой предупредить каждое его желание. Лишь легкая тень омрачает нестерпимо приторную идиллию семейного счастья. Это уведомление о предстоящей помолвке доктора Людвига Шёна, которое Лулу читает с заметным волнением. Но ведь для зрителя доктор Шён пока всего только эпизодический персонаж, успевший произнести несколько малозначительных фраз. И даже самый проницательный из сидящих в зрительном зале быстро забывает о возникших было смутных предположениях, когда вновь вступает в свои права музыка.

О чем говорит разговор счастливых супругов, воплощенный средствами музыки в изящном дуэттино? Конечно же, о том милом, трогательном вздоре, когда важны не сами слова, а интонация нежности и взаимного доверия, с какими они произносятся.

Здесь уже ведет художник, а Лулу вторит ему. И как будто она настолько увлечена своей новой ролью любящей и нежной жены, что неожиданный звонок посетителя и ей кажется досадной помехой. «Und wenn es der Kaiser von China wär»[1], — самозабвенно восклицает она. Но стоило только художнику выйти, как плотная завеса, скрывающая истинное положение вещей, вдруг слегка приоткрылась. К кому могут относиться восторженные, полные мечтательного ожидания возгласы: «Du... Du...»[2]. Легко догадаться — не к только что вышедшему художнику.

[1] И даже если бы это был китайский император (*нем.*).
[2] Ты... ты... (*нем.*).

Снова поворот драматургического действия, основанный на эффекте обманутого ожидания. Появляется дряхлый, полуразвалившийся старик, еле передвигающийся и поминутно задыхающийся от приступов астмы. (Последняя деталь, придающая оттенок гротеска самому интонированию, кстати, не была предусмотрена Ведекиндом.)

Никаких разъяснений, откуда взялся этот персонаж и кто он такой, не было. Однако с первых слов становятся ясными доверительные отношения, которые связывают его с Лулу. Старый Шигольх, представший в образе нищего, выступает как призрак темного прошлого, как порождение мрачного дна жизни, откуда Лулу поднялась на недосягаемую высоту. И дряхлая развалина в искреннем восторге — именно такой жизни он бы и желал своей Лулу, только мужу стоило бы быть попредставительней, «mehr Nimbus»[1]. А Лулу рада случаю излить свои чувства любому человеку, проявляющему к ней расположение, даже этому ходячему скелету. Она не создана для буржуазного благополучия и тоскует о том безвозвратно далеком времени, когда она пела и танцевала. Теперь она лишь «ein Tier»[2], посаженный в роскошную клетку.

Этот эпизод, поворачивающий действие в область гротеска, явно намекает на сложность истинного положения вещей и создает оттенок недоброго предчувствия. Снова слышна кварта вибрафона, имитирующая электрический звонок, и первый посетитель медленно удаляется, уступая место новому. Отметим, что у Ведекинда Шигольх уходит без особого повода, тогда как Берг не мог пройти мимо возможности не просто использовать реальное звучание, но и придать ему драматургическую роль. Эта модификация «Erdgeist»-кварты станет одним из сквозных лейтмотивов оперы, предвещающим появление персонажа, наподобие вестника античных трагедий.

С первых же слов Шёна фальшивый образ семейного счастья, нарисованный в начале сцены, разбивается вдребезги. Первая же фраза Шёна: «Was tut denn Ihr Vater da?»[3] — не только определяет положение Шигольха, но и показывает большую осведомленность нового гостя в прежней жизни Лулу. Две-три фразы, и истинная роль Шёна становится очевидной. Это своего рода Антипигмалион, если иметь в виду не столько героя древнего мифа, сколько персонаж пьесы Бернарда Шоу. Он также вытащил уличную девчонку из грязи, одел, накормил и попытался создать из нее «нормальную» женщину буржуазного общества. Однако видимый успех оказался эфемерным, смыть с Лулу въевшуюся в нее печать подлого происхождения новоявленному Пигмалиону не удалось.

Иначе повела себя и прекрасная Галатея, которая чувствует в этом сильном и эгоистичном человеке достойного противника. Их поe-

[1] С большим ореолом (*нем.*).
[2] Зверь (*нем.*).
[3] «Что делает тут твой отец?» (*нем.*).

динок, начавшийся с первой фразы Шёна, сразу покатился по рельсам семейной сцены, ведь, несмотря на официальное замужество Лулу, фактическим ее мужем был именно Шён, с которым она связана долголетней близостью.

Для Шёна связь с Лулу — проклятие всей его жизни, и он пришел сюда, чтобы порвать с Лулу. Как будто нет ничего проще, как объявить Лулу о своем решении и удалиться, отдав затем распоряжение прислуге ни под каким видом ее не принимать. Но суть дела заключена в том, что для такого поступка этот человек при его кажущейся силе и энергии слишком нерешителен и слаб. Ему мало объявить о своем намерении, он хочет найти в Лулу своего союзника, человека, способного понять его интересы. Здесь, впрочем, есть и другое — желание не просто отделаться от прежней любовницы перед вступлением в брак, а придать этому поступку характер этакого благородного самопожертвования.

Но он плохо рассчитал: Лулу ни за что не отдаст без боя завоеванных ею позиций. Шестым чувством она ощущает слабое место этого человека и безжалостно бьет по нему. Стоило только Шёну упомянуть о детском нраве ее мужа, как она переходит в наступление. «Er ist blind, blind, blind... Er kennt mich gar nicht!»[1]. Лулу безразлично, о чем говорить, лишь бы продолжался сам разговор, где в любой момент можно будет нанести неожиданный удар.

Шён идет у нее на поводу, да он и не может просто оборвать разговор, прежде чем не выскажет всего, что накопилось у него на душе. К тому же ему надо говорить и говорить, чтобы подбадривать себя, высказывая вслух мысли, в которых он находит для себя нравственную опору: «Ich habe Dich verheiratet. Ich hab' Dich zweimal verheiratet. Du lebst in Luxus. Ich habe Deinem Mann eine Position geschaffen»[2]. — долбит он, как дятел, в одну точку, повторяя сказанное для пущей убедительности. Выслушивая это самоподбадривание, Лулу тут же находит верный ход. На словах она как будто соглашается с Шёном, удивляясь тому, чего же ему теперь надо бояться, когда он у цели своих желаний. И Шён тут же попадается на приманку, переводя разговор на свою невесту в тайной надежде найти у Лулу одобрение предстоящему шагу. «Trotzdem können wir uns treffen, wo es Ihnen angemessen scheint»[3], — спокойно отвечает Лулу. Удар нанесен без промаха, ибо, в сущности, именно этого втайне страшился Шён, — он не может решиться надругаться над чувством невинной девушки и хочет ввести ее под незапятнанный кров. Этот остаток неведомого Лулу качества, которое называют совестью, и превращает

[1] «Он слеп, слеп, слеп... Он совсем меня не знает!» (*нем.*).

[2] «Я тебя выдал замуж. Я тебя дважды выдал замуж. Ты живешь в роскоши. Твоему мужу я создал положение» (*нем.*).

[3] «Несмотря на это, мы сможем встречаться, где вам это покажется удобным» (*нем.*).

холодного и жестокого тигра, безжалостно проглатывающего все, что становится на его пути, в жалкую тряпку.

«Wir werden uns nirgens treffen!»[1] — восклицает он, и ответ Лулу («Sie glauben selber nicht an das, was Sie sagen»[2]) точно определяет суть дела. Именно ярость, с которой Шён произносит свое восклицание, лучше всего подтверждает его неспособность поступить в соответствии со сказанным, подобно тому как истерически вопит о своей правоте человек, которого приперли к стене неопровержимыми разоблачениями.

Новый удар невидимой рапирой, которой прекрасная фехтовальщица владеет в совершенстве: в ответ на гневные реплики она неожиданно обращается с проникновенной речью, окружая ореолом, в сущности, весьма неприглядный поступок Шёна, который предпочел сделать пытавшуюся украсть у него часы уличную девчонку своей содержанкой, нежели просто сдать ее на руки полиции.

До сих пор еще не было речи о том, как трансформирована эта сцена драмы Ведекинда в музыкальном воплощении. И это естественно, поскольку соответствующие сцены «Духа земли» подверглись лишь незначительным сокращениям. Доктор Шён в интерпретации Берга как будто не столь уж далек от своего прототипа в драме, и здесь это сильный, решительный с виду человек, пытающийся придать своему неприглядному поведению лоск респектабельности. Музыкальное воплощение его речевой мелодии придало ему больше человечности, сняло некоторый налет холодной неприступности и безжалостного эгоизма. Шён Берга — это глубоко страдающий человек, способный прислушиваться к внутреннему голосу, судящему его поступки, и поэтому испытывающий нестерпимые муки. В диалоге с Шёном иной облик приняла и Лулу. В ее репликах ощущается гордое самосознание красоты, проявляемое с покоряющей грацией и изяществом. Но особенно разителен контраст сценического и музыкального действия в тот момент, когда Лулу обращается к Шёну с проникновенной речью: «Wenn ich einem Menschen auf dieser Welt angehöre, gehöre ich Ihnen»[3]. И музыка — вопреки прямому смыслу текста — заставляет поверить, что не только один холодный расчет руководит действиями Лулу, а также искреннее чувство к человеку, которого она страшится потерять. Именно здесь появляется один из ведущих лейтмотивов оперы, символизирующий роковую силу любви.

На короткий момент воцарилась неподдельная красота истинного чувства, и тут же пластинка семейной сцены запущена с начала. Вновь энергичные с виду решительные реплики Шёна, на которые следуют не менее твердые ответы Лулу, не остающейся в долгу и ловко парирующей удары партнера-противника. Появление художника

[1] «Мы нигде не будем встречаться!» (*нем.*).
[2] «Вы сами не верите в то, что говорите» (*нем.*).
[3] «Если я принадлежу кому-либо в этом мире, то только вам» (*нем.*).

прерывает ссору, поединок кончается вничью. Вместе с тем вступление в игру нового персонажа поворачивает действие драмы в новом направлении.

Чтобы понять реакцию Лулу и Шёна на вторжение непрошенного хозяина дома, следует учесть их крайнее возбуждение. На недоуменные вопросы озадаченного художника Лулу бросает фразу «Nichts, was Dich betrifft... man hat mich satt»[1], с интонацией нескрываемого раздражения человека, которому теперь уже все равно. Совершенно иначе ведет себя Шён. Под воздействием минуты он принимает неожиданное для него самого решение — объясниться с обманутым другом. Какой-либо разумной необходимости в таком объяснении нет, и гораздо проще было бы ему просто удалиться, предоставив художнику выяснять отношения со своей неверной женой. Но он решается на тяжелый разговор в тайной надежде обрести в Вальтере невольного союзника, разрубить опутавший его узел чужими руками, переложить ответственность на плечи незадачливого моралиста.

Итак, начинается новый диалог-поединок, где искушенному в жизненных передрягах режиссеру как будто нечего опасаться ответного удара достойного противника. И действительно, в ходе этого диалога спора нет, а развивается он в полном соответствии с планом, сразу же сформировавшимся в голове Шёна.

Прежде всего надо показать этому в прошлом безвестному босяку, чем он ему обязан: «Du hast eine halbe Million geheiratet»[2] — первая фраза, с которой начинается диалог, станет своего рода сквозным мотивом подобно тому, как себялюбивый и эгоистичный человек, сделавший когда-то (и небескорыстно) некую услугу другому, склонен постоянно об этом ему напоминать, чтобы он осознал, прочувствовал...

Затем можно уже бросить первый упрек — почва подготовлена. В чем же можно упрекнуть мужа своей любовницы, как не в неправильном обращении с собственной женой! «Wir sind keine Kinder! Wir tändeln nicht! Wir leben»[3], — эти слова совершенно понятны в устах Шёна, для которого безграничное доверие к самому близкому человеку есть проявление некоего Kindergemüt[4]. Подлинная жизнь зрелого человека предполагает для него трезвый взгляд на людей — то есть критическую оценку каждого их шага, умение разгадать истинные мотивы их поведения, ощутить скрытый смысл их речей. Человек, не способный ко всему этому, для него лишь не вышедший из детства, недоносок, которого надо постоянно поучать, внушая ему здравые представления о жизни.

Два пункта своего плана Шён провел без всякого затруднения, ибо пораженный партнер пока еще не смог даже как следует понять,

[1] «Ничего, что тебя касалось бы... мне надоело» (*нем.*).
[2] «Ты получил в приданое полмиллиона...» (*нем.*).
[3] «Мы — не дети. Мы не забавляемся. Мы живем» (*нем.*).
[4] детский нрав (*нем.*).

чего от него хотят, и осознать истинный смысл речи друга. Внутренне он уже ощутил ужас истины, но не выразил этого лишь потому, что судорожно цеплялся за осколок надежды. С каждой фразой Шёна, медленно и планомерно подводившего к сути дела прозрачными намеками, нарастает внутреннее возбуждение художника.

Временно отвлечемся от сюжетного действия в сторону действия музыкального. Диалог Ведекинда сохранен почти дословно, но музыка самим своим присутствием придает ему иной внутренний смысл. Да, главным действующим лицом, управляющим движением разговора, остается Шён. Однако истинное действие, воплощенное, материализованное в звукообразах, заключено в колебаниях внутреннего настроения истязаемой человеческой души, на струнах которой играет уверенная рука. Представим себе эту сцену в драме, — там мы тоже ощущаем взволнованность художника, воплощенную в интонации его коротких реплик. В паузах мы слышим речь другого персонажа, иного интонационного облика. Такая прерывистость преодолена в опере, где выразителем внутреннего состояния героя становится оркестр. В постепенном учащении пульсации главного ритма отражается нарастание внутреннего возбуждения, носителем которого, конечно же, является художник, а не Шён, вынужденный приноравливаться к его поведению. Эта непрерывность колебаний эмоционального тонуса сцены и становится скрытой пружиной действия, а его видимый режиссер уподобляется неопытному чародею, вызвавшему стихийные силы, которые вырвались на свободу из-под его контроля.

Художник взволнован страшными по своей сути намеками, он требует ясных объяснений. Он не знает, что имеет дело с человеком, которому легче задушить себе подобного, чем признаться в своем неблаговидном поведении. Поэтому на реплику: «Was tut sie denn?»[1] — Шён снова напоминает о полученном в приданое полумиллионе. Это уже не интересует вышедшего из равновесия человека, желающего знать лишь одного: «Mit wem?.. mit wem?»[2]. На вопрос, поставленный ребром, Шён вынужден дать более прямой ответ («Wenn wir uns schiessen sollten»[3]), снова в форме намека, но уже столь прозрачного, что не догадаться о его истинном смысле невозможно.

Первая цель Шёна достигнута, истина, наконец, осознана недогадливым другом, и теперь надо осуществить следующие пункты плана: оградить себя от неприятных последствий, внушить бедняге, как следует действовать в его положении, и удалиться в сознании выполненного долга. Потрясение доверчивому другу пойдет лишь на пользу, поможет приобрести жизненный опыт. А пока следует утешить беднягу, ведь он хочет искренне ему помочь — избавить от скандала. Да и в сущности его жена не так уж плоха, она изменилась к луч-

[1] «Что делает она?» (*нем.*).
[2] «С кем?.. с кем?» (*нем.*).
[3] «Если нам с тобой надо будет стреляться» (*нем.*)

шему, и есть шансы, что она станет порядочной женщиной, если к этому приложить усилия.

Шёну невдомек, что с того момента, как истина для художника стала очевидной, он полностью потерял контакт со своим собеседником и их диалог превратился в диалог взаимного непонимания. Поэтому речи Шёна вызывают совсем не ту реакцию, на которую он рассчитывает. Повествуя о незавидном прошлом Лулу, о подробностях ее биографии, Шён желает раскрыть бедному простаку глаза и заставить его более трезво взглянуть на подругу жизни, осознать ее подлинную ценность и выработать верную линию поведения. Каждое разоблачение Шёна для художника оказывается ударом, бьющим по сердцу тяжелым молотом. Ведь для него Лулу была воплощением телесного и духовного совершенства. И сознание лживости каждого ее слова означает не просто утрату доверия, а полную катастрофу, крушение нравственной опоры.

А Шён и здесь верен себе. Он снова уклоняется от прямого ответа, и на вопрос: «Und als ihr Mann dann starb»[1] — талдычит свое: «Du hast eine halbe Million geheiratet»[2]. Художника же мучит совсем другое — как же так, ведь Лулу сама сказала ему, когда они познакомились: «sie habe noch nie geliebt»[3]. В его бедной голове никак не может уместиться простая житейская истина, что слово есть только пустой звук и сказать можно, смотря по обстоятельствам, все что угодно.

Новые разоблачения Шёна разбивают последние остатки иллюзий, срывают с богини ее красивое одеяние, под которым обнаруживается неприглядная и порочная сущность. «Sie sagte, sie habe noch nie geliebt... geschworen hat sie bei dem Grabe ihrer Mutter»[4],— с отчаянием бесстыдно обманутого ребенка повторяет художник, внутренне верящий в святость слова, клятвы.

Все стало ясно, никаких иллюзий больше нет, повержен в грязь недосягаемый идеал, больше этого, разбиты вдребезги устои существования. А жизнь без них потеряла смысл. Неожиданное спокойствие художника Шён расценивает в благоприятном для себя смысле: первое потрясение прошло, Вальтер переживет его и успокоится, все образуется, и сам он, наконец, сможет устроить свою жизнь по давно взлелеянному плану женитьбой на благовоспитанной девушке из общества. Лишь музыка дает понять, что видимое спокойствие художника означает страшное решение, которое он осуществляет, удалившись в соседнюю комнату — «карман», расширяющий сценическое пространство.

[1] «А когда умер ее муж» (*нем.*).
[2] «Ты получил в приданое полмиллиона» *(нем.)*.
[3] «Она никогда еще не любила» (*нем.*).
[4] «Она уверяла, что она еще никогда не любила... она поклялась могилой своей матери» (*нем.*).

«Das war ein Stück Arbeit»[1] — эти слова вложены в уста невольного убийцы, как затем они должны были бы прозвучать в конце незавершенной оперы в устах убийцы прямого. Истинный смысл зловещей тишины, где нарастание напряжения подчеркнуто биением ритма ударных на тихой звучности, становится ясным Шёну с первым стоном его жертвы. Такого исхода своей работы он явно не ожидал. Надо любым способом отпереть запертую дверь — быть может, Вальтер просто хочет остаться наедине, и, как холодно сказала только что появившаяся Лулу, он откроет «wenn er sich ausgeweint hat»[2]. Внутренне он, впрочем, понимает, что стоны за дверью совсем не похожи на плач.

Электрический звонок возвещает о появлении нового персонажа, совершенно не подозревающего о драматической ситуации, сложившейся в доме, куда он пришел с невероятным, потрясающим известием: «In Paris ist Revolution ausgebrochen!»[3]. С этими словами врывается Альва — другой герой, с которым мы едва познакомились в 1-й сцене оперы[4]. Интонационный контраст этой фразы Альвы тем более ярок, что ее произносит человек, сам находящийся в крайней степени возбуждения, правда, по иному поводу. Тем легче оказалось ему войти в курс дела и проникнуться настроениями окружающих. Наконец, дверь высажена топором, и трагический исход стал неоспоримой реальностью.

Реакция на это событие отражает внутреннюю природу персонажей драмы. Потрясенная ужасным зрелищем Лулу стремится уйти подальше не только для того, чтобы не видеть неприятную картину, но и избежать каких-либо объяснений с представителями власти. Труп, залитый кровью, полиция, производящая дознание, — для нее есть то ненужное, стесняющее, от которого следует поскорее отделаться. Проницательный Альва сразу понял, кто истинный виновник происшедшего, и, не стесняясь, упрекает отца.

А сраженному Шёну нечего возразить сыну, поскольку его голову сейчас захватила одна мысль, как предупредить огласку. Его нисколько не трогает вид, по существу, им убитого человека, он потрясен тем, что сорвется задуманная им выгодная женитьба. «Da liegt meine Verlobung!»[5] — такова оценка происшедшего этим неисправимым эгоистом. Его лихорадочно работающая мысль находит якорь спасения: в Париже вспыхнула революция, эта сенсация затмит сообщение о самоубийстве какого-то художника. И тут композитор вводит любопытный штрих, модернизирующий действие, — Шён извещает власти

[1] «Это была работа» (*нем.*).
[2] «Когда он наплачется» (*нем.*).
[3] «В Париже вспыхнула революция» (*нем.*).
[4] Драма Ведекинда писалась в начале 90-х годов, когда слово Париж неразрывно связывалось со словом революция.
[5] «Вот — моя помолвка!» (*нем.*).

о происшедшем по телефону, выдвигая в качестве причины пресловутое Verfolgungswahn[1]. И это вскользь брошенное слово станет затем подобным тому ружью, которое обязано выстрелить[2]. По всей видимости, это первый прецедент телефонного разговора на оперной сцене, что затем станет разменной монетой современного музыкального театра.

Насколько для этого человека важна не суть вещей, а суд общественного мнения, показывает отлично найденный драматургом и тонко поданный композитором штрих. Лулу быстро овладела собой и спешит поскорее выйти на улицу. Она замечает, что Шён запачкан кровью. «Warten Sie, ich wische es weg»[3], — услужливо обращается она к любовнику. «Es ist Deines Gatten Blut»[4], — возмущенно восклицает Шён. «Es lässt keine Spuren»[5], — следует спокойный, приветливый ответ, потрясающий цинизмом Шёна до глубины души. Лулу для него «Ungeheuer»[6] не потому, что она равнодушна к гибели человека, которого она не любила, а потому, что не считает нужным это скрывать.

Удаляются персонажи оперы, и в свои права вновь вступает музыка. Благородное медленное Grave одновременно и голос сострадания, оплакивание погибшего, который, при всей ничтожности, все же был человеком, и просветление, очищение, оттеняющее грязь человеческих взаимоотношений. В то же время в музыке ощущается и предварение будущих событий, скрытая тревога и неизъяснимая внутренняя боль. Но главный мотив — сострадание: не к только что погибшему бедняге, а ко всем людям, вовлеченным в коловращение этой драмы человеческих нравов. Берг находит в себе силы сострадать даже этим зверям в человеческом облике, пожирающим друг друга, как пауки в банке, и в них он ощущает страдание и боль под гнетом тяжкого креста земного существования. Эта идея милосердия даже к тем, кто его не заслуживает вовсе, внесена музыкой — она чужда пьесе Ведекинда и, более того, вступает в явное противоречие с ее содержанием, с духом холодного, цинического отрицания, пронизывающим ее насквозь.

Новая сцена оперы резко меняет обстановку действия. Вместительный салон сменяет небольшая театральная костюмерная, где все предметы, а прежде всего, конечно, большой плакат на стене, говорят о новой жизненной метаморфозе Лулу, ставшей модной артисткой, вызывающей у публики сенсационный интерес. Теснота и заставленность сценического пространства помогают ощутить незримое присут-

[1] Мания преследования (*нем.*).

[2] В драме Ведекинда Шён сообщает о случившемся неожиданно появившемуся репортеру «Маленьких новостей» Эшериху.

[3] «Подождите, я ее сотру» (*нем.*).

[4] «Это кровь твоего супруга» (*нем.*).

[5] «Она не оставляет следов» (*нем.*).

[6] Чудовище (*нем.*).

ствие пространства воображаемого. За сценой находится уже не просто сравнительно небольшой «карман» (то есть примерно такое же по объему соседнее помещение), а огромный, заполненный людьми зрительный зал. Ощущение большого, но замкнутого засценического объема создается не только репликами действующих лиц, разъясняющих обстановку действия, оно находит реальное воплощение в конкретных звукообразах.

Здесь и доносящийся в моменты возбуждения публики нестройный приглушенный гул, и электрический звонок, имитируемый все той же квартой (*as*, *des*) вибрафона, возвещающий о начале очередного номера. Главное же средство — джазовая музыка, звучащая за сценой.

О стиле двух джазовых фрагментов, включенных в ткань оперы, пойдет речь позже. Пока отметим, что они представляют не столько ранний джаз в его канонической форме, сколько отражают стилистические свойства эстрадной музыки, пропитанной джазовыми элементами, которая звучала в 20-е годы в Вене. Так, для раннего джаза совершенно не характерны вальсовые жанры с размером на три четверти. Однако с началом победной экспансии созданного американскими неграми нового вида массовой культуры возникло стремление джазировать популярные эстрадные и танцевальные жанры, в том числе и такой подлинно венский жанр, как вальс. Так родился вальс-бостон, который включен и в оперу Берга (наряду с типично джазовым регтаймом) под названием English Waltz[1].

О том, какой облик приняли эти новомодные жанры в додекафонной интерпретации, пойдет речь в соответствующем месте. Сейчас нас интересует лишь их сценическая функция. Доносящиеся издали звуки джаз-банда рождают у зрителя ощущение соседства огромного помещения, подобного тому, в котором он находится сам. Там, за перегородкой, что-то происходит, и, как далее выяснится, очень важное, определяющее ход сценического движения.

Музыка джаз-банда имеет и другую, дополнительную функцию. Она переносит действие примерно на 30 лет вперед по сравнению с драмой Ведекинда. Ибо в те годы, когда писался его «Дух земли», о джазе в Европе еще ничего не было слышно. Композитор модернизирует драму, написанную в конце прошлого века, средствами своего искусства и только ими, поскольку в тексте либретто нет никаких добавлений и изменений, указывающих на перенос действия драмы в современную обстановку.

Джазовая музыка — лишь доносящийся издали, приглушенный фон, на котором развертывается действие, — правда, фон активный, создающий эмоциональную атмосферу начала этой сцены. Ведь это не просто случайно подобранная музыка — она сочинена композитором Альвой для выступления Лулу перед публикой. Естественно, что

[1] Английский вальс (*нем.*).

обеспечить шумный успех могла лишь музыка легкого жанра, и обращение к джазу стало практически неизбежным. Изящная острота регтайма с его столь не свойственными стилю нововенской школы подчеркнутыми синкопами оттеняется щегольской элегантностью английского вальса. В этих танцах воплощен двуликий облик Лулу — сочетание грации подвижного, полного сил прекрасного зверя и нежной женственности, мягкости, излучающей чувственное очарование.

Именно в этом качестве и раскрывается Лулу в начале сцены, где она готовится к выходу. Сбылась мечта Альвы Шёна — Лулу выступает в вещи, вдохновленной ее образом. Именно здесь расхождение музыкальной концепции оперы с ее литературным первоисточником становится особенно разительным. Дело даже не в том, что Альва из драматурга превратился в композитора[1]. Это само по себе вполне можно понять как естественную дань любимому искусству. Гораздо важнее полное преображение облика этого героя, превратившегося из фигуры, стоящей в драме Ведекинда все-таки на втором плане, в другого ведущего героя, который после ухода со сцены отца-соперника займет его место. Такое «возвышение» роли Альвы достигнуто средствами музыки и только музыки.

Вдумаемся, как последовательно и неуклонно растет значение Альвы в развитии оперы. Эпизодический персонаж в 1-й сцене, чья драматургическая роль сводилась к тому, чтобы увести «третьего лишнего» и оставить художника с Лулу наедине; во 2-й сцене он уже выведен в роли свидетеля всех жизненных перипетий Лулу в прошлом и настоящем. Поэтому и кажутся столь естественными отношения взаимного доверия, которые выявляются с первых же реплик беседы героини оперы с сыном своего покровителя.

Истинная природа чувства Альвы раскрыта средствами музыки. Не успели еще замолкнуть звуки регтайма, как плавным наплывом вступает возвышенная лирическая мелодия — одно из поразительных откровений Берга. Музыка поднимает Альву, облагораживает его страсть, придавая ей оттенок идеального, романтического влечения. Для него детские воспоминания овеяны дымкой неподдельной поэзии. Темно-синее платье, в котором впервые предстала Лулу перед его взором, стало в его воображении символом духовной чистоты — идеальной сущности, стоящей неизмеримо выше его самого. Средствами музыки Альве придан облик, в котором можно угадать какие-то черты традиционного оперного героя-любовника, очищенного от слащавой «теноровой» пошлости. Отсвет его идеальной любви падает и на Лулу — она нежна с Альвой, ей нравится его робкое поклонение, которое она тонко поощряет.

Альва не имеет ничего общего с банальным моралистом-художником, увидевшим в Лулу не реальную женщину, а некое взлелеянное его сознанием представление о будущей подруге жизни. Лулу вышла

[1] Напомним о «Дальнем звоне» Шрекера, где героем является композитор Фриц.

на сцену, и, оставшись наедине со своими мыслями, Альва осознает разрушительную силу духа земли, воплощенного в телесном облике Лулу. «Über die liesse sich freilich eine interessante Oper schreiben»[1] — эта фраза звучит на фоне двух начальных аккордов «Воццека», создавая тщательно замаскированную, но ощутимую ассоциацию. Подобно тому как Альва в пьесе Ведекинда олицетворяет самого автора — циничесского судью нравов и холодного наблюдателя, так и оперному Альве приданы черты автобиографичности. Сознание неотвратимости трагического исхода жизненной драмы Лулу сочетается в нем с силой сострадания к носительнице зла и ее бесконечным жертвам, движущимся в нескончаемом кровавом хороводе. Он сознает иррациональную разрушительную сущность Лулу, но ощущает и неосознанную ею самой духовную природу ее поэтического очарования. Он посвятил себя служению красоте женщины, чья телесная и духовная природа неразделима, зная, что это приведет к гибели и его самого. Тем самым жертва Альвы находит оправдание, а он сам возвышается над всей остальной свитой идолопоклонников живого воплощения смертоносного духа земли.

Развитие постепенно крепнущей лирической линии прервано, и, как выяснится вскоре, на долгое время. Словно для того, чтобы приглушить возвышенное настроение, установившееся в начале сцены, в оперу введен короткий эпизод, где появляется совсем малозначительный персонаж — сиятельный поклонник Лулу, намеревающийся сделать ее своей супругой. Появление принца, впрочем, не было полной неожиданностью, поскольку о его существовании, как и о его намерениях, упоминалось в беседе Лулу с Альвой. Теперь же эксцентричный африканский путешественник появляется собственной персоной, чтобы выразить свое восхищение «ihre körperliche und seelische Vornehmheit»[2]. Элегантным отточенным фразам аристократического сноба придан оттенок иронии — он словно опошляет ту, еще не высказанную Альвой, но обнаженную средствами музыки мысль, которая определит духовную сущность, скрывающуюся за оболочкой телесной красоты. И это естественно, поскольку Лулу для принца лишь объект наблюдения, пленяющий необычностью, как и экзотика далекой, тогда еще грудно доступной страны. Для Альвы Лулу значит неизмеримо больше, она постепенно становится внутренним смыслом его существования, именно она сама с заключенной в ней силой уничтожения, которой он готов принести себя в жертву.

Образ принца в опере приобрел облик быстро промелькнувшей маски в стремительном карнавале ликов и личин, кружащихся вокруг Лулу. На фоне нового звучания, которое приобрел в опере облик Альвы, принц выступил в роли комедианта, для которого мир — гигантская сцена, где он должен играть взятую на себя роль. Это раз-

[1] «О ней можно, пожалуй, написать интересную оперу» (*нем.*).
[2] «Ее телесным и духовным благородством» (*нем.*).

граничение живой личности и маски в опере Берга проведено гораздо резче, чем в ее литературном первоисточнике.

Тем временем в невидимом, но незримо присутствующем зрительном зале произошло неожиданное событие — случайно или нарочно Лулу теряет сознание, срывая свой номер. Критическая ситуация, вызванная непредвиденным поворотом действия, в опере продлена. Более того, возникает эмоциональная кривая — нарастанию возбуждения окружающих отвечает успокоение по мере того, как Лулу, казалось бы, приходит в себя[1]. Насколько эта сцена была важна для Берга, показывает ее сравнение с аналогичной в драме Ведекинда, где дело ограничивается несколькими краткими репликами. Здесь же композитор ввел еще двух дополнительных лиц: юного гардеробщика, суетящегося вокруг Лулу, и директора театра, обеспокоенного судьбой представления. Сочетание реплик шести действующих лиц этой сцены, собравшихся в тесной костюмерной, усиливает общую суматоху и хорошо оттеняет следующее далее объяснение двух главных героев.

В сущности, это объяснение становится продолжением и окончанием того диалога Лулу и Шёна, который в предыдущей сцене был прерван неожиданным вторжением художника. В отличие от Ведекинда, Берг строит развитие драмы в более укрупненных масштабных единицах. Новый диалог тех же действующих лиц для него не просто автономное драматургическое построение в ряду других, а продолжение или завершение одной из ранее начатых сквозных линий. Более того, диалоги одних и тех же действующих лиц складываются и в некое конструктивное единство. Так, поединок Лулу и Шёна развивается по этапам, соответствующим разделам сонатной формы, объяснения Лулу и Альвы в совокупности представляют форму рондо с апофеозом. Вопрос об истинной природе этих quasi-классических форм пока нас не интересует. Сейчас важно указать на само стремление укрупнять конструктивные единицы драмы, объединять средствами музыки пестрое течение ее диалогов, реплик, пантомим в сравнительно более масштабные построения, которые корреспондируют с аналогичными в других сценах, связанных со сходными ситуациями.

Не случайно Берг изъял Шёна из начального раздела этой сцены, пожертвовав его репликой в адрес Альвы («Такое явление, как она, не нуждается в твоих символических фокусах»), что, впрочем, естественно, поскольку в опере этот персонаж из драматурга превратился в композитора.

В опере Шён появляется лишь в критической ситуации, и возобновившийся его диалог с Лулу сразу же напоминает об их прежней беседе.

Новое объяснение не освященной законом супружеской пары начинается также с атаки Шёна, но, если можно так выразиться, с бо-

[1] Эта кривая находит конкретное воплощение в ракоходно-симметричном течении музыки после кульминации.

лее высокого деления эмоциональной шкалы. Шён искренне возмущен, как могла Лулу разыграть перед ним такую сцену, отлично понимая, что этим поступком ему брошена невидимая перчатка. Лулу и не собирается отрицать истинную причину своей выходки, цель которой сводилась к тому, чтобы задеть за живое любовника, заставившего ее танцевать перед своей невестой. Но она понимает, что время для ответного удара еще не наступило,— надо дать раздраженному человеку немного успокоиться, слегка размякнуть, и тогда такой удар падет на незащищенное место. Поэтому Лулу внешне уступчива, даже покорна — она готова даже пережить потрясение, смириться со своей участью и пойти танцевать перед невестой любимого человека. Этот тонкий шахматный ход ей нужен лишь для того, чтобы перевести разговор на иную, более нейтральную тему. Зная Шёна, она уверена, что он не сможет просто уйти, а начнет с ней доверительную беседу.

И действительно, разговор совершает именно такой поворот: Шён вспоминает о визите принца, отлично зная о цели его посещения. И все же ответ Лулу («Er nimmt mich mit nach Afrika»[1]) озадачил даже его, ибо такой эксцентричности он от сиятельного сноба явно не ожидал. Теперь момент для контрудара наступил, поскольку внимание Шёна отвлечено на другой предмет и первый приступ раздражения схлынул. С вдохновением искушенного игрока Лулу бьет по обнажившейся, незащищенной ране: «Warum haben Sie mich denn nicht in Ohnmacht fallen lassen?»[2] На этот вопрос Шён не находит вразумительного ответа и снова приходит в раздражение. Но теперь тактика Лулу иная — цель не успокоить Шёна, а, напротив, вывести его из равновесия. Балансируя на острие ножа, она бросает: «Es hält Sie niemand»[3],— зная, что идет на риск, ибо Шён, если бы был в состоянии рассуждать разумно, просто мог бы встать и удалиться. Однако Лулу знает, что этот самовлюбленный эгоист ни за что не уйдет, тем самым признав, что его приперли к стене. Она бросает одно оскорбление за другим, приводя Шёна в полное исступление. Наконец, объяснение достигло кульминационной точки, ибо Шён потерял себя до того, что поднял на нее руку.

В этот момент Лулу переживает счастливейшее мгновение своей супружеской жизни, которое никогда не повторится. «Schlagen Sie mich»[4], в самозабвении восклицает она, и это уже не расчетливый ход бесстрастного игрока. В этом возгласе выразилось упоение торжеством над поверженным партнером-противником. Ибо для Лулу истинное счастье в сопротивлении недремлющей силе, требующей безусловного повиновения и готовой сурово карать каждое проявление непокорности.

[1] «Он берет меня с собой в Африку» (*нем.*).
[2] «Почему же тогда вы не оставили меня лежать в обмороке?» (*нем.*).
[3] «Вас никто не держит» (*нем.*).
[4] «Бейте меня» (*нем.*).

В такой роли Шён выступать не в состоянии. Этот «Gewaltmensch»[1] наедине с Лулу оказывается жалким и бессильным. Он не может вернуться к невесте, поскольку не в состоянии взять на себя ответственность за судьбу молодой, доверившейся ему девушки. В нем вновь заговорил тот внутренний голос совести, который ему не удалось в себе искоренить. Шён слаб и беззащитен в поединке с Лулу, поскольку не сумел вполне вытравить из себя способность оценивать свои поступки, прислушиваясь к голосу незримого судьи, от которого скрыться нельзя. В опере эти подлинно человеческие струнки облика Шёна, намеченные, впрочем, и Ведекиндом, значительно усилены, «обведены жирной линией». Оперный Шён глубоко переживает свою вину перед невестой, а выражение его горя полно неподдельной искренности, на которую способна лишь музыка. «Mein Alter! Meine Welt! Das Kind, das schuldlose Kind»[2] — в этих восклицаниях звучит отчаяние человека, на глазах у которого рассыпается прочное сооружение, возводимое им своими руками долгие годы. В его восклицаниях сквозит ужас перед тем, что его ожидает, ибо вырвать Лулу из своей жизни у него недостало сил, а союз с ней ведет к гибели не только всего того, что он создал в упорной, не знающей передышки жизненной борьбе, но и его самого. «Mir tut dieser Augenblick wohl — ich kann nicht sagen wie! — восклицает Лулу, не в силах скрыть свою радость.— Er weint. Der Gewaltmensch weint»[3]. Здесь Берг вносит смягчающие коррективы в поведение Лулу. В драме Ведекинда она сразу теряет интерес к сломленному, униженному ею человеку. Лулу недоумевает, как мог такой дьявол во плоти так внезапно размякнуть, и ее реплика: «Теперь Вы для меня ничто» — выражает неподдельное презрение к побежденной жертве. В опере ее фразы: «Jetzt geh'n Sie aber bitte... zu ihr... Hinaus mit Ihnen!»[4] — имеют совсем иной подтекст. Лулу снова в своей стихии. Ей мало просто навязать свою волю, ей хочется сделать так, чтобы жертва сама умоляла ее об этом, как о величайшем снисхождении. Поэтому в этих репликах, звучащих отнюдь не резко и грубо, а с какой-то лукавой мягкостью, ощущается и оттенок сочувствия к Шёну.

Следующий далее дуэт письма («Briefduett») относится к числу тех фрагментов, где композитор значительно растягивает сценическое время по сравнению с аналогичным эпизодом первоисточника. Это триумф Лулу, упрочивающий ее победу. Диалог-поединок закончен, и в его финале Лулу уже не просто ведущая сторона — она низводит партнера-противника до уровня бессловесной тени. Шён не просто соглашается с ней во всем и вторит каждому ее слову,— он молча

[1] Сильный человек *(нем.)*.

[2] «Мой возраст! Мой мир! Дитя, невинное дитя!» *(нем.)*.

[3] «Не могу выразить, как мне приятен этот момент! Он рыдает. Этот сильный человек рыдает» *(нем.)*.

[4] «Но теперь ступайте, пожалуйста, к ней... Убирайтесь прочь!» *(нем.)*

пишет под ее диктовку, произнося отдельные фразы рокового письма про себя[1]. Эта вершина восхождения Лулу по общественной лестнице, ее полная и безусловная победа, давшая исполнение главной мечты ее жизни. Она станет законной супругой Шёна и, как ей кажется, подарит ему то, что не в состоянии будет дать невинная Бригитта. Поверженный Шён полон смутного ужаса перед неизбежной расплатой. Ибо его поражение — это еще не конец жестокого поединка, который заполнит все отмеренное ему судьбой недолгое время. Он слишком хорошо знает Лулу, чтобы вообразить ее в роли хранительницы семейного очага. И если в драме тревожные предчувствия — всего лишь едва угадываемый подтекст, то в опере они находят прямое выражение в интонируемых звукообразах, приданных Шёну.

Так Шён терпит поражение. Однако полной завершенности все-таки нет и не только потому, что дальнейшая судьба двух партнеров-противников скрыта в зловещем тумане. В той же сцене впервые выявлена и новая сюжетная линия, связанная со вторым, будущим главным героем оперы — Альвой. Она еще слишком мало развита, чтобы можно было счесть ее полностью исчерпанной, и в то же время оказалась слишком значительной для того, чтобы воспринять ее в роли некоего проходящего эпизода[2]. Поэтому драматургическое движение с окончанием I акта полностью не исчерпано, а он сам становится подобным некоей развернутой экспозиции. Как в экспозиции сонатной формы, главные герои не просто представляют себя аудитории, а пробуют свои силы в состязании, которое дает первые результаты.

II акт оперы происходит на фоне монументальной роскоши, в которой есть какой-то элемент пошлости, присущей блеску внезапно разбогатевшего нувориша. Она сказывается в стремлении выпятить для всеобщего обозрения великолепие предметов обстановки, втиснуть в ограниченное пространство как можно больше дорогих вещей и предметов.

Роскошные апартаменты в стиле немецкого ренессанса стали свидетельством возвышения Лулу, достигшей зенита материального благополучия. Элегантно одетая хозяйка принимает посетительницу, о существовании которой мы узнаем впервые. Первое знакомство с графиней Гешвитц мало дает для понимания ее истинной роли. Изящный светский разговор, где собеседники обмениваются отточенными, но ничего не говорящими фразами, казалось бы, показывает картину полного благополучия, и можно даже предположить, что мрачные предчувствия Шёна не оправдались. Лишь одна реплика в тексте застав-

[1] В партитуре даже выписана петитом строчка, которую исполнитель роли Шёна должен интонировать про себя.

[2] Такая же начатая и временно брошенная линия создается и появлением Шигольха.

ляет немного насторожиться, ощутить скрытую тревогу. «Er hatte genug» [1],— бросает Шён, когда речь заходит о художнике, написавшем портрет, который красуется, конечно, на самом видном месте. Но, может быть, Шёна привели в дурное расположение духа его многочисленные дела?

Такое впечатление может возникнуть, если не вслушиваться в музыку. С первых тактов устанавливается новая сфера звукообразов, где ведущую роль играют пустые, «экзотические» звучания параллельных квинт. Они не только музыкально представляют нового персонажа — графиню Гешвитц, но и набрасывают оттенок странного, тревожного именно в силу своей непривычности.

Смутное ощущение настороженности сгущается с уходом экстравагантной графини. Шён остается один, и ему теперь не нужно тщательно скрывать гнетущие его мысли. Нет, не состояние дел угнетает Шёна — причина его тревоги здесь, в его собственном доме, пораженном чумой. Доме, где даже нельзя поручиться за свою жизнь. Именно здесь впервые выступает с полной ясностью главный сюжетный мотив данной сцены — мания преследования Шёна. Насколько она овладела его воображением, можно судить по тому упорству, с которым растравляет себя этот человек. Все остальное потеряло для него смысл, и самое ужасное в его положении заключено в том, что истинная причина смертельного ужаса ему неясна, как неясна она и для зрителя — слушателя его монолога.

Появление Лулу как будто рассеивает эти настроения. Лулу нежна и приветлива с супругом, и ей удается немного успокоить его, отвлечь от тяжелых дум. Маленький дуэт теперь уже законных супругов напоминает дуэттино Лулу и художника из 2-й сцены I акта оперы. Однако эта аналогия условна. Ощущения полного довольства, образа безоблачной семейной идиллии здесь все-таки не возникает. Об этом можно судить хотя бы по тому, с какой поспешностью уходит Шён, сославшись на неотложные дела. Страх неизвестности настолько поразил его воображение, что он боится даже на короткое время остаться у себя дома, где ему чудится нежданная угроза. Лулу ощущает его тревогу и не скупится на нежные излияния, чтобы усыпить бдительность супруга, отвлечь его мысли от весьма небезопасного для нее предмета. Она-то отлично знает, что именно беспокоит Шёна, но знает также и другое — пока у него еще нет никаких фактов, которые дали бы основание в чем-либо ее упрекнуть.

До сих пор действие развертывалось в русле обычной драмы, где каждая ситуация выглядела вполне правдоподобно. Но вот сцена на минуту остается пустой и неожиданно вновь появляется графиня Гешвитц, тайно скрывающаяся за ширмой у камина. Такое экстравагантное, если не сказать более, поведение элегантной светской дамы сразу вносит элемент гротеска. Не говоря уже о том, что зритель теряется в

[1] «С него было довольно» (*нем.*).

догадках, пытаясь уяснить, какие цели преследует сиятельная особа, воровски скрываясь в доме своих знакомых, которым она только что нанесла визит.

Далее происходит еще более невероятное. Вслед за старым знакомым Шигольхом появляется цирковой атлет, который несет на руках гимназиста. С этого момента вступает в свои права стихия гротеска, трагикомической буффонады. Кто такие эти люди, кто мог их пустить в респектабельный дом, и зачем, собственно, они сюда пришли? Ответ на эти вопросы выясняется с первых же реплик вновь появившихся персонажей. Понятно, какой магнит притягивает их сюда. Конечно, это Лулу, скучающая в роскошных апартаментах и жаждущая поклонения. Тень ее далекого прошлого, преданный друг и наперсник тянет за собой и то болото социального дна, в котором он прочно погряз. И Лулу, изнывающая в среде анемичных, благовоспитанных домашних животных высшего общества, жаждет общения с теми, в ком говорит еще изначальная энергия жизни. Ей нравится наглый хвастун и фанфарон, ей приятен и влюбленный мальчик с чудесными глазами, жаждущий вкусить порока.

Тем временем среди трех новых посетителей складываются определенные взаимоотношения — они ведь тоже представляют некое общество. по их мнению, столь же изысканное, как и то, которое приличествует такому залу. Развязный атлет подтрунивает над влюбленным гимназистом — подумать только, он сочинил стихотворение, которое собирается прочесть Лулу, не иначе для того, чтобы сначала ее помучить («Er will sie zuerst auf die Folter spannen»). Молодой петушок некстати вторгается в разговор старших, тщетно стараясь вставить слово. А они, выказывая подлинно великосветскую иронию, пикируются друг с другом. «Zum Wohl Gevatter Tod!»[1] — приветствует старика атлет. «Zum Wohl Springfritze»[2], — не остается в долгу его собеседник. Одним словом — журфикс на самом высоком уровне.

Появившаяся Лулу счастлива среди своих «Kinder» именно тем счастьем спокойного удовлетворения, которого ей так недоставало. Быть среди людей, жаждущих ее, ощущать себя полюсом притяжения восторженных взглядов — это и есть то счастье, которое ей необходимо.

Между тем изысканная беседа переключилась на новый предмет. Упоминание о принце, который чуть было не женился на Лулу, вызывает реплику Шигольха: «Ich habe sie ursprünglich auch heiraten wollen»[3]. Итак, в дураках оказался не только наивный и доверчивый художник, но и проницательный, подозрительный, знающий людей Шён. И когда респектабельные джентльмены разъясняют Лулу, что

[1] «Будь здоров, крестник смерти!» (*нем.*).
[2] «Будь здоров, прыгун!» (*нем.*).
[3] «И я тоже хотел было на ней жениться» (*нем.*).

у нее никогда не было Einen Vater[1], она дает ответ, достойный уровня салонной беседы: «Ja gewiss, ich bin ein Wunderkind»[2].

Однако «элегантное» общество все же испытывает некоторое беспокойство, поскольку понимает, что при внезапном появлении хозяина дома ему не сдобровать. Напрасно хорохорится развязный атлет, выставляя на всеобщее обозрение свои бицепсы. Лулу с тонкой иронией истинно светской дамы указывает, что обладатель гранитных мышц, подобных наковальне, является, к сожалению, и обладателем длинных ушей. И чтобы утонченный намек дошел до ясного ума мужественного циркача, услужливый Шигольх комментирует это высказывание Лулу имитацией ослиного рева[3].

Столь увлекательно развертывающийся «светский» разговор неожиданно обрывается приходом нового посетителя. О нем возвещает уже не только вестник бессловесный, в роли которого вновь выступает все та же кварта вибрафона, сигнал электрического звонка расшифровывается словами вестника живого: «Herr Doktor Schön». Легко представить, какой переполох вызвало сообщение о прибытии хозяина дома.

До этой нежданной вести поведение персонажей напоминало плавный, медленный танец вокруг корифея. Лишь развязные выходки бравого Springfritze выбивались из этого стиля. Теперь же любовный танец сменился исступленной суетой, где каждый думает лишь о том, как спасти свою жизнь. Так забывают о своих любовных играх животные, едва завидят охотника. Только что похвалявшийся своими бицепсами прыгун исчез за гардиной в мгновение ока. Суетливый молодой петушок спрятался под стол, откуда он попытался еще подать голос, но Лулу касанием ноги загнала его обратно. Не забудем о том, что за ширмой у камина спряталась графиня Гешвитц. А старый крестник смерти, медленно передвигая свои члены, направляется к выходу. Все эти движения и жесты находят точное выражение в музыке и размечены в партитуре до тонкостей. Особенно тщательно разработан уход Шигольха, проходящего небольшое расстояние и останавливающегося, чтобы передохнуть. За этим занятием его и застает посетитель.

Нет, это не ревнивый супруг Лулу, хотя в своей реплике камердинер нисколько не погрешил против истины. Нежданным гостем, спугнувшим респектабельных джентльменов, оказался доктор Шён-младший. Вошедший Альва замечает Шигольха, который, конечно, не успел вовремя скрыться. Но Лулу быстро рассеивает его недоумение, тут же выдумывая правдоподобное объяснение.

Но Альву озадачило не только появление в отцовском доме столь непрезентабельного персонажа. Странно ведет себя слуга, только что

[1] Отца (*нем.*).
[2] «Совершенно верно, я чудо-ребенок» (*нем.*).
[3] Этого штриха не было в драме Ведекинда.

возвестивший о его прибытии. Похоже на то, что бедный камердинер чем-то расстроен. Но чем? Очевидный ответ на этот вопрос не приходит в голову даже проницательному Альве, ибо вообразить, что слуга смеет с вожделением смотреть на хозяйку дома, даже он не в состоянии. К тому же Лулу, почувствовав неловкость, быстро отвлекает внимание молодого человека, вступая на скользкий путь кокетства. Тем самым она невольно выпускает из бутылки заключенного в ней духа, не подозревая о том, какой смертельной опасности она себя подвергает.

Наблюдая поведение Лулу, легко упрекнуть ее в притворстве. С хвастуном-атлетом она развязна и груба, с влюбленным мальчиком она берет снисходительно-покровительственный тон, а с Альвой она нежна, и как будто ее проникновенно-доверительные слова вполне искренни. В действительности, конечно, никакого сознательного желания играть несвойственную ей роль в Лулу нет. Все эти качества присущи ее внутренней природе, и проявляются они в зависимости от обстановки, к которой Лулу легко применяется. В ней есть и вульгарная развязность, которую не могло устранить у дочери улицы никакое воспитание, есть в ней и нежность, способность выслушать признание влюбленного и ответить ему. Но если Альва отдается стихии любовного очарования без остатка, то Лулу не теряет самообладания.

Лирическая линия, ясно прозвучавшая в последней сцене I акта, здесь прочерчена еще яснее. Невольно получается так, что Лулу, как опытный режиссер, остается в тени, предоставляя инициативу своему партнеру. К такому поведению ее вынуждает вовсе не сластолюбие или тщеславное желание покорить пасынка, а сложившиеся обстоятельства. Надо отвлечь внимание Альвы от вызывающего поведения камердинера, который не пытается даже скрывать своих чувств. Для этого есть одно верное оружие — лесть. Она беззастенчиво вызывает Альву на откровенность, касаясь темы, о которой он сам не смеет даже и помыслить.

Лулу не знает об одном — за ее поведением внимательно следят ревнивые глаза тайно вернувшегося в дом супруга, решившегося, наконец, уличить жену в неверности. И первый, кого замечает этот пораженный манией преследования человек, оказывается его собственный сын.

Тем временем нежная беседа под неусыпным взором новоявленного Ланчотто Малатесты развертывается по канонам любовного объяснения, утвердившимся в оперном жанре. «Ich versichere Dir, es gibt Augenblicke, wo man gewärtig ist, sein ganzes Innere einstürzen zu sehen» [1],— это уже почти признание. Однако Альва еще находит в себе силы остановиться на краю пропасти: «Aber, sprechen wir nicht

[1] «Уверяю тебя, бывают моменты, когда готов увидеть, как все рушится внутри меня» (*нем.*).

davon...»[1]. И в этот момент опять появляется надоедливый камердинер, который силится предупредить Лулу о том, что за ней следят. Его попытка оказывается безуспешной, поскольку Лулу истолковывает иначе мотивы его поведения. Зато оно не остается незамеченным для стоящего на страже Шёна. «Der also auch»[2],— такой естественный вывод делает старый ревнивец. Вскоре он убеждается, что в комнате присутствует еще один поклонник,— нетерпеливый прыгун некстати высунул голову из-за гардины и тут же спрятал ее под гневным взглядом Лулу. «Da ist noch einer»[3] — эта реплика придает действию оттенок трагикомедии, ибо при всем сочувствии к старому грозному мужу трудно удержаться от улыбки. Его даже не интересует, есть ли прямые доказательства неверности жены — она виновна уже тем, что на нее смотрят с вожделением.

Ревнивые реплики Шёна лишь на мгновение прерывают то, что является основным содержанием этого фрагмента. Снова музыка смещает грани, придавая иной смысл происходящему на сцене. У Ведекинда любовное объяснение в контексте ситуации звучит подчеркнуто пародийно. В опере комизм ситуации затушеван, уведен на второй план, сохранен только как подтекст стихии лирики, добивающейся безраздельного господства.

Основное лирическое содержание отражает музыка рефрена развернутого рондо, а сценический контрапункт гротесковой трагикомедии выступает на передний план в эпизодах. Здесь начата новая музыкальная форма, которая будет продолжена и завершена в следующей сцене. Развитие лирической линии происходит спонтанно, словно бы режиссер сцены (а в его роли, конечно, снова Лулу) вынужден дать ей ход силой стечения обстоятельств.

Лулу стремится отвлечь внимание Альвы от уже не в меру развязного поведения камердинера. Она просит молодого человека разъяснить слова о моментах, когда он видит, что все рушится внутри него. Тем самым она вынуждает откровенное признание. Альва как будто еще может сопротивляться нахлынувшей стихии, но стоило ему ощутить очарование телесной близости Лулу, как падают последние барьеры. «Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt...»[4] — именно здесь Альва находит слова, точно отражающие истинную природу духовного облика Лулу. И еще одна деталь. На вопрос «Liebst Du mich, Mignon?»[5] Лулу отвечает не по Ведекинду, а все тем же «Ich weiss es nicht»[6]. А на нежные слова признания, звучащие

[1] «Но не будем говорить об этом» (*нем.*).
[2] «Значит и он» (нем.).
[3] «Вот еще один» (*нем.*).
[4] «Душа, которая откроет свои глаза от сна по ту сторону бытия» (*нем.*).
[5] «Ты меня любишь, Миньон?» (*нем.*).
[6] «Я этого не знаю» (*нем.*). В драме Ведекинда Лулу отвечает более прямо: «Я никого не люблю».

подобно шумановскому Aveu[1], следует лукавая, «ядовитая», с каким-то бесовским оттенком реплика: «Ich habe Dein Mutter vergiftet...»[2] И тут Лулу не может отказать себе в удовольствии насладиться своим торжеством.

Нежное объяснение прервано хозяином дома, который уже не в силах терпеть такое надругательство над своим семейным очагом. С газетой в руке он подходит к потерявшему ощущение реальности сыну, пробуждает его от грез хорошо знакомой фразой: «In Paris ist Revolution ausgebrochen»[3] — и медленно выводит через середину сцены. Стоило только грозному мстителю на мгновение удалиться, как другой поклонник вероломной Лулу в страхе заметался по сцене. Он успевает перепрятаться, и это спасает бедному прыгуну жизнь, поскольку Шёну, не нашедшему его на прежнем месте, сейчас не до того, чтобы обыскивать каждый закоулок.

Не помня себя от ярости, Шён приступает к объяснению. Начинается новый и уже последний поединок двух людей, чьи судьбы переплелись на дорогах жизни. Наступающей стороной теперь стал оскорбленный муж, уличивший, как ему кажется, неверную жену. И это определяет жанровый облик сцены объяснения, построенной как ария в пяти строфах, в которой легко угадать связи с восходящей ко времени зарождения оперы традиционной арией мести.

Шён обрушивает на Лулу арсенал отборных немецких ругательств. Еще бы, он застал жену на месте преступления, когда она соблазняла его собственного сына. Более того, в комнате оказалось еще два поклонника, которых она уже наверняка успела ублаготворить. Никакие оправдания не могут дойти до сознания человека, находящегося в состоянии такого исступления. Поэтому Лулу прибегает к самому верному средству — в ответ на град упреков она с покоряющей грацией произносит бессмысленную фразу: «Wie gefällt Dir denn mein neues Kleid?»[4].

Но унять расходившегося Шёна таким способом оказалось невозможным. Слишком долго копились в нем неясные подозрения, и теперь все столь долго и тщательно скрывавшееся вырвалось на свободу. Из этого положения возможен лишь один выход — Лулу должна покончить с собой своими руками. Это единственное, что может его спасти, иначе его сын, быть может, завтра будет плавать в крови.

Лулу начинает понимать серьезность положения — теперь поединок превратился в борьбу не на жизнь, а на смерть. Но она еще не отказывается от привычного и принесшего ей столько побед оружия игры и пытается обратить все в шутку. Подняв револьвер, она производит выстрел в потолок в тайной надежде, что, может быть, этот страшный

[1] Признание.
[2] «Я отравила твою мать» (*нем.*).
[3] «В Париже вспыхнула революция» (*нем.*).
[4] «Как нравится тебе мое новое платье?» (*нем.*).

предмет не заряжен. Но ее поступок вызывает неожиданные последствия, придающие столь драматичной сцене иронический подтекст. Обезумевший от ужаса циркач выскакивает из своего нового укрытия и молниеносно взбегает вверх по лестнице, скрываясь на галерее. Можно вообразить потрясение Шёна, который едва ли способен сейчас понять, что это уже знакомый ему персонаж. С помутившимся от ужаса рассудком он ищет других мужчин, которых его вероломная супруга рассовала по всем углам комнаты. Комизм ситуации еще более возрастает, когда усилия ревнивца увенчиваются успехом, неожиданным уже и для самой Лулу. За ширмой у камина он обнаруживает не мужчину, а женщину, с которой он еще сегодня вел мирную светскую беседу. Это открытие еще более подстегивает Шёна, который уже не замечает, что в своей ярости он становится смешон.

Лулу осознала серьезность положения, и ей уже не до игры. Мучительный страх живого перед угрозой уничтожения парализовал ее силы. В отчаянии она предлагает мужу развод. Но разве можно развестись людям, которые вросли друг в друга? С упорством маньяка Шён требует одного: «Komm zu Ende!»[1]. И все же Лулу находит в себе силы дать достойный ответ. Ее контратака временно прерывает развитие пятистрофной арии мести.

Песня Лулу — наиболее важна для понимания ее истинной сущности: здесь изложено ее жизненное credo, ее сознание своего достоинства. Да, немало людей губило себя из-за нее, но разве это хоть сколько-нибудь умаляет ее ценность? Она требует от супруга признания ее прав. Ведь он не наивный, неопытный мальчик и отлично знал, почему он взял ее в жены. Если он не постеснялся обмануть с ней своих лучших друзей, то не мог же он обмануть и самого себя. Их союз означал взаимную жертву — он положил на алтарь вечер своей жизни, но за это получил всю молодость подруги. И неужели он вправе требовать, чтобы она была чем-либо иным, чем она является на самом деле.

«Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, was ich bin»[2] — такова правда Лулу, эгоистическая, полная глубокого чувства собственного достоинства, но правда. В этот критический в своей жизни момент бывшая уличная девчонка находит точное, не лишенное глубокомыслия определение сущности своего *я*. Некоторая неправдоподобность такого взлета метафизической фантазии у невежественной женщины смягчается музыкой, полной непередаваемого изящества и спокойной гордости. В то время как Шён окончательно потерял человеческое лицо, Лулу сохраняет самообладание, более того, ее сознание на мгновение освещается вспышкой разума, побеждающего животный инстинкт.

[1] «Кончай с собой!» (*нем.*).

[2] «Я никогда в жизни не старалась казаться иной, чем той, за кого меня принимали; и никогда в жизни меня не принимали за другую, чем я есть на самом деле» (*нем.*).

В том состоянии, в которое приведен Шён, воззвание к разуму — верный способ испортить дело. Лулу изменила своему излюбленному оружию, она бросила игру, перестала приноравливать свою тактику к поведению партнера-противника и стала самой собой в высшем смысле этих слов. Ничто так не раздражает человека, ослепленного предвзятостью и предубеждением, как спокойное изложение неприемлемой для него позиции с полным сознанием ее правоты. Правда ненавистна именно потому, что она заставляет человека думать и тем самым уточнять и свои позиции, а порой и осознать их ложность. А думать, взвешивать за и против человек, прочно утвердившийся в своих предубеждениях, а тем более взвинтивший себя до полного исступления,— не в состоянии. Поэтому слова Лулу вызывают у него новый пароксизм ненависти — теперь он сам покончит с Лулу, раз она сделать этого не в состоянии.

И в момент предельного сгущения трагического напряжения Ведекинд, а вслед за ним и Берг, сумели найти неожиданный поворот, сразу придавший трагедии оттенок непередаваемого словами комизма. Когда Шён готов отнять револьвер и завершить дело своими руками, из-под стола выскакивает гимназист с отчаянным криком о помощи. Невольно обернувшийся на этот крик Шён получает пять выстрелов в упор, наносящих ему смертельные раны. В эту роковую минуту он не может скрыть своего изумления: «Und... da... ist... noch Ei... ner!»[1]. Ирония — верное средство, спасающее от ординарности, таким путем умный, но не гениальный драматург уходит от пошлости, неизбежной, когда подобная ситуация была бы подана слишком всерьез.

Пять выстрелов Лулу спасают ей жизнь, в то же время они означают ее поражение. С гибелью Шёна падает главная опора ее существования, и теперь она предоставлена самой себе. С этого момента начнется медленное последовательное движение по наклонной плоскости, несмотря на отдельные временные удачи, которые еще выпадут на ее долю. Она не сумела выиграть последний поединок со своим долголетним врагом, не сумела полностью подчинить своей власти единственно любимого ею человека. В отчаянном страхе за свою жизнь она погубила то, что давало ей внутреннюю опору и обеспечивало ее собственное существование.

На пороге полного уничтожения личности, уходящей в небытие, человеку дается познание истинных ценностей жизни, заслоненных суетой повседневности. Сын, которому этот эгоистичный и безжалостный человек дал жизнь, и оказался тем единственным, что у него осталось дорогого в жизни. С предсмертным прозрением угадывает слабеющий Шён его будущую трагическую судьбу — и его жизнь будет бессмысленно принесена в жертву ненасытному человеческой кровью и страданиями духу земли. «Du bist der Nächste...»[2] — в этих словах определена судьба Альвы, которую, впрочем, нетрудно предугадать. Неожиданное

[1] «И... там... еще... один!» (*нем.*).
[2] «Ты — следующий» (*нем.*).

появление графини Гешвитц, освобожденной из своего заключения, поражает умирающего. «Der Teufel» [1] — эта реплика отражает не только отвращение при виде физического безобразия Гешвитц (о чем, кстати, прямых данных в пьесе и опере нет), а прозрение ее противоестественной внутренней сущности, духовного уродства.

Всеобщее потрясение коснулось даже Лулу, до сих пор хладнокровно переносившей подобные сцены. У трупа ее третьего супруга звучит музыка канцонетты из 1-й сцены, прозвучавшая там в аналогичной ситуации. На какой-то момент в Лулу просыпается сочувствие к человеку, с которым она была связана долгие годы. И музыка подчеркивает правоту ее слов о Шёне — единственном человеке, которого любила эта женщина.

Но Лулу быстро овладевает собой. Страх, жуткий страх не перед еще очень далеким будущим, а перед тем, что должно произойти сейчас, наполнил все ее существо. С удивительной силой искренности, многократно усиленной музыкой, она обращается к Альве, обещая ему все, что он потребует, обещая верность на всю жизнь. И она не лжет, не притворяется, давая такие обещания,— в этот момент она действительно готова на все, лишь бы избежать ужасов следствия и суда. И снова Лулу постигает неудача. Ее страстные мольбы не действуют на мягкосердечного Альву не потому, что он находится под впечатлением смерти отца, а именно в силу своей чрезмерной искренности. Слишком уж сильные средства пускает Лулу в ход с самого начала, но ей сейчас не до игры — под угрозу поставлена ее жизнь и свобода. Она знает, что ей будет нечего противопоставить мертвой хватке тисков безличного закона.

Приход полиции, неизвестно кем и когда вызванной, прерывает едва начавшийся поединок Лулу с проявившим неожиданную твердость Альвой. И снова иронический штрих «смазывает» серьезный тон действия. Невольный спаситель Лулу, беспрестанно твердивший о ее невиновности, разражается петушиным возгласом: «Ich werd' aus der Schule gejagt»[2],— наконец вспоминая и о своей незавидной судьбе. Он мог бы успокоиться — тот урок, который он получил в этом доме, не дала бы ни одна школа.

1-я сцена II акта оперы соответствует последнему действию первой драмы дилогии Ведекинда. С ее окончанием полностью завершается сюжетная линия поединка Лулу и Шёна, представлявшая главную пружину драматического движения. Это создает ощущение законченности, исчерпания ведущего сюжетного мотива, что и дает возможность воспринимать «Erdgeist» как вполне самостоятельную пьесу.

Однако Ведекинд не счел возможным расстаться со своей героиней. Ее дальнейшая судьба освещена во второй пьесе — «Büchse der Pandora», что удовлетворило чисто немецкую потребность доводить все до

[1] «Дьявол» (*нем.*).
[2] «Меня выгонят из школы» (*нем.*).

последней точки, избегать недосказанного. Правда, для такого решения были серьезные основания. Дело в том, что первая пьеса содержит ряд едва начатых и тут же брошенных сюжетных линий. В отношениях Лулу и ее пасынка Альвы многое осталось недоговоренным, ждущим развития, выяснения. На это намекает реплика умирающего Шёна — «Du bist der Nächste». Точно так же подобными едва промелькнувшим теням остались и новые персонажи-маски, впервые появившиеся в последнем действии первой пьесы. Исчезли они навсегда или их судьбы еще пересекутся с судьбой Лулу,— пока неясно. Но главное, конечно, неясность судьбы самой Лулу. Ее поединок с близким человеком окончен, но что ее ждет в ближайшем и более отдаленном будущем? Предстоит суд, исход которого вовсе не бесспорен, поскольку с чисто юридических позиций поступок Лулу оправдан смягчающими обстоятельствами — она защищала свою жизнь. Убийство Шёна — не та развязка критической ситуации, которая исчерпывает конфликт драмы. Оно создало лишь новую критическую ситуацию, ожидающую своего разрешения, которое и наступает во второй пьесе цикла.

При составлении либретто, сводящего две пьесы в одну, у Берга возникла специфическая трудность. Действие I—II актов оперы, соответствующих ведекиндовской «Пандоре», начинается спустя год после завершения круга событий, составляющего содержание «Духа земли» [1]. За это время произошло немало событий, суть которых, правда, выясняется в дальнейшем из пространных бесед действующих лиц. Все же столь значительный временной разрыв двух сцен, входящих в одно действие оперы, надо было чем-то компенсировать. Естественно, что Берг обратился к средствам своего искусства, заполнив промежуток между сценами действием музыкальным. Однако обойтись одной музыкой в данном случае оказалось невозможным.

Любое музыкальное сочинение представляет процесс, развертывающийся во времени. Было бы невероятным упрощением усматривать в таком процессе проекцию движения событий времени реального. С такой позиции совершенно необъяснима функция репризы, которая тогда означала бы новое повторение прежних событий сначала. Однако в некоторых случаях прямая координация между временем событийным и временем музыкальным становится ощутимой. Для этого композитор прибегает к внемузыкальным программным ассоциациям, что дает слушателю возможность воспринимать в смене образов музыки необратимое течение реального времени, наполненного событиями, где одно идет после другого.

Чтобы создать у слушателя именно такое ощущение, Берг применил необычный для оперного жанра прием — параллельно с музыкой интерлюдии, связывающей две сцены II акта, должен показываться немой фильм, рисующий перипетии судьбы Лулу в промежуток между окончанием 1-й сцены и началом следующей. Сценарий этого фильма

[1] У Ведекинда интервал, разделяющий две пьесы, составляет 10 лет.

был тщательно разработан Бертом, а его содержание не было подсказано пьесами Ведекинда. Перевод сценария приведен ниже:

«(Как только вторгается полиция, занавес быстро падает). На фоне вступающей с этого момента музыки перехода показывается немой фильм, где раскрывается намеками судьба Лулу в последующий год, причем события фильма соответственно симметричному течению музыки также должны быть распределены quasi-симметрично (то есть в прямом и обратном движении). С этой целью соответствующие друг другу происшествия и сопутствующие им явления по возможности следует противопоставить друг другу.

Тогда в итоге получается следующий ряд картин (в направлении стрелок):

Арест	На пути к окончательному освобождению
Три соучастника при аресте Лулу в оковах	Три соучастника освобождения Лулу свободна (переодета как графиня Гешвитц)
Следствие	В изоляционном бараке
В нервном ожидании Исчезающая надежда	В нервном ожидании Поднимающаяся надежда
Процесс	Консилиум
Вина Судьи и присяжные Три свидетеля осуждения Перевоз в тюремном автомобиле	Болезнь Врачи и студенты Три помощника акции освобождения Перевоз в больничном транспорте
Тюрьма	Из тюрьмы
Тюремная дверь закрывается Первоначальное примирение с судьбой Портрет Лулу: как тень на тюремной стене	Тюремная дверь открывается Пробуждение жизненной энергии Портрет Лулу: как отражение

Год ареста

Кроме вышеприведенных противопоставлений главнейших происшествий (как-то: процесса—консилиума, ареста—освобождения) можно было бы также показать подобные корреспонденции в малых и мельчайших деталях, как-то: револьвер—стетоскоп, патроны—колбы, право—медицина, знаки параграфов — бациллы холеры, цепи—бандажи, тюремное платье — больничный халат, тюремные коридоры — больничные ходы etc. Также возможны персональные соответствия, как-то: судьи и присяжные — коллегия врачей и студенты, полиция — санитары etc, etc» (см. 23, с. 379).

Как можно убедиться, сценарий Берга разработан и продуман до мельчайших деталей. Между тем было бы бесцельным искать прямых соответствий этому плану в музыке интерлюдии-остинато, где совершенно отсутствует явная иллюстративность. Последовательное нарастание напряжения, где выделяются все более крепнущие грозные возгласы «Erdgeist»-кварт, оттеняется коротким эпизодом успокоения. Именно в нем проходит водораздел симметричной формы, откуда начинается ракоходное движение (строго выдержанное до отдельной ноты), которое приводит к исходной точке. Смена событий сценария отражена в музыке интерлюдии крайне обобщенно — отмеченному выше нарастанию напряжения (счастье изменяет Лулу) отвечает его столь же последовательное смягчение во второй половине формы (счастье улыбается Лулу). Иных, более конкретных программных ассоциаций искать в музыке остинато бесцельно. Впрочем, и музыка, импровизировавшаяся таперами в немом кино, также была связана действием на экране весьма условно, и о какой-либо точной синхронности, вплоть до деталей, конечно, не могло быть и речи. Да это было бы и не под силу рядовому ремесленнику-пианисту, зарабатывавшему себе на хлеб игрой в синематографе. Берг ощутил эту условность связи музыки и изображения в немом кино как некий принцип и, продумав сценарий фильма вплоть до мелочей, тем не менее воздержался от того, чтобы найти этому сценарию столь же разработанный эквивалент в действии музыкальном.

И это привело композитора к кардинальному просчету. Дело в том, что «уложить» столь развернутое кинематографическое действие в рамки крайне ограниченного реального времени, в течение которого звучит музыка остинато, практически оказалось крайне затруднительным (остинато звучит немногим более трех минут). Ведь каждый кадр требует некоторого времени даже для простого с ним ознакомления, не говоря уже о том, что в таком кадре должно происходить и какое-то движение, также требующее драгоценных секунд. Представить себе фильм продолжительностью в три минуты, в котором были бы реализованы все указания Берга, весьма нелегко, даже если бы в таком фильме была применена ускоренная проекция и стремительная частота смен кадров. Слишком узки рамки абсолютного времени, предоставленные композитором в распоряжение кинорежиссеру. Поэтому на практике был найден единственно разумный выход из положения — немой фильм был заменен меняющимися кадрами статической диапроекции.

И в таком статико-живописном графическом воплощении внутренний смысл идеи Берга раскрывается гораздо больше, чем в движении. Неизвестно, был ли знаком Берг с поэтикой французского киноавангарда 20-х годов, где мерой обобщения служит именно символика статических кадров (ярчайший пример — крупные планы «Страстей Жанны д'Арк»). Но в построении зрительного ряда композитор исходил из принципа, когда динамика напряжения создается последовательной цепью кадров- символов.

Музыка остинато имеет еще и другую функцию. Она расположена в центре оперы (если принимать в расчет и ее оставшийся в эскизах III акт).

Заложенная в нем идея возвращения событий «на круги своя» отражает в миниатюре замысел всей оперы. Возвышение Лулу во второй половине оперы сменяется ее постепенным и неуклонным падением. Дочь улицы, достигшая высот общественной лестницы, неудержимо катится вниз и в конце концов уходит туда, откуда пришла.

С поднятием занавеса зрителю открывается обстановка, знакомая ему по предыдущей сцене. Тот же роскошный зал в стиле немецкого ренессанса, где собралось некое общество, занятое светской беседой. Но теперь на обстановке лежит печать запустения, необитаемости. Ушел навсегда хозяин, на котором держался порядок в доме, и все пришло в упадок.

В запыленном, искусственно отгороженном от света помещении собрались известные лица. Раньше трудно было бы представить, что наглый и развязный циркач сможет найти общий язык с умным и образованным Альвой. Теперь он не просто гость, а постоянный обитатель дома, хотя и в роли лакея (если судить по его одеянию). Точно так же впервые мы видим в обществе двух вышеупомянутых лиц и графиню Гешвитц, роль которой пока совсем не ясна.

Постепенно в разговоре выясняются истинные отношения действующих лиц. Наглый атлет, в прошлом жалкий пария общества, теперь держит себя на равных с людьми, которые раньше едва ли могли не то что подать ему руку, а даже обратить внимание на его существование. Теперь же он равноправный партнер, и его собеседники по какой-то пока еще неведомой причине вынуждены терпеть его бесцеремонные выходки. Неясное предчувствие, что такая особая, из ряда вон выходящая причина существует, превращается в твердую уверенность. Крепнет, сгущается атмосфера напряженного ожидания. Все ждут важного посещения, которое связано с проведением в жизнь некоего плана, о сути которого трудно догадаться. Ясно лишь одно — он касается заглавной героини драмы, которую расходившийся циркач именует своей невестой. И Альва, и графиня Гешвитц полностью поглощены ожиданием предстоящего и поэтому неохотно вступают в разговор, подобно человеку, чье сознание сверлит одна неотвязная мысль. Образовавшийся «вакуум» заполняет суетливая болтовня атлета, с циничной откровенностью похваляющегося своими планами на будущее. Жалкому и

наглому хвастуну нечего скрывать, он весь на поверхности, а сам он настолько уверен в себе, что даже и не подозревает возможности какого-либо подвоха.

Еще одна особенность начала сцены — значительное место в ней занимает разговорная речь. Таким путем удается «пропустить» текст, не содержащий ценного материала для музыки, но необходимый для того, чтобы ввести слушателя в курс событий. Музыка здесь словно «собирается с духом», чтобы затем сказать в полный голос свое слово. Несмотря на сильные сокращения текста Ведекинда[1], обойтись без такого рода разъясняющих тирад и реплик было нельзя. Из них вырисовывается, в частности, совершенно иной облик графини Гешвитц, ранее лишь предугаданный умирающим Шёном. Экстравагантная чудачка, испытывающая противоестественную страсть к Лулу, она воплощает в себе демоническую силу — скрытую пружину всего происходящего. Слабая, пораженная болезнью, она истинный организатор и руководитель плана, целью которого, как уже догадывается зритель, является освобождение Лулу. Все остальные — лишь пассивные исполнители задуманного ею плана, о подробностях которого известно пока лишь немногое.

Наконец, долгожданный посетитель объявляется, на этот раз без предваряющего вестника — вибрафона. Это тоже хорошо знакомый зрителю персонаж, представленный репризой своей музыки. С появлением Шигольха повторяется в замедленном темпе отрывок предыдущей сцены с того момента, когда публика впервые узрела эту личность в роскошных апартаментах доктора Шёна. Двое участников прежней сцены встретились вновь, и для них прежняя музыка открыла проторенную колею. Третьего посетителя — юного гимназиста — теперь нет, да о его существовании никто даже и не вспомнил. Его партия частично вложена в уста графини Гешвитц, где она потеряла оттенок суетливой скороговорки (не последнюю роль сыграл здесь прием «Zeitlupe»[2]). Впрочем, некоторую параллель между двумя столь непохожими персонажами провести все же возможно. Подобно молодому подростку, не побоявшемуся прийти на помощь обожаемой женщине, готова на великую жертву и графиня Гешвитц. И она также проявляет нетерпение, стремясь поскорее осуществить свой план.

Правда, теперь есть еще и четвертый участник — Альва, но пока звучал отрывок прежней музыки, он не проронил ни слова. Все же его молчаливое присутствие сказало о многом — грязный подонок общества теперь стал его доверенным лицом. Тем самым он начал постепенно скатываться вниз по ступеням социальной лестницы. Иначе едва ли он

[1] Композитору пришлось пожертвовать рассуждениями Альвы об искусстве, где есть знаменательная фраза: «Чтобы снова попасть на путь великого, мощного искусства, мы должны как можно больше вращаться между людьми, которые за всю свою жизнь не прочли ни одной книги».

[2] Лупа времени (*нем.*).

стал бы выслушивать наглые притязания циркача, бесстыдно вымогающего деньги и не стесняющегося в крепких выражениях по адресу своих благодетелей.

С уходом Шигольха вместе с графиней Гешвитц состояние ожидания не разрешилось — напротив, теперь наступила решающая стадия практического осуществления дерзкого плана освобождения Лулу. Не успели еще затихнуть шаги уходящих, как объявился еще один неожиданный посетитель, возвестивший о себе стуком в дверь. К изумлению Альвы и зрительного зала, этим посетителем оказывается гимназист, убежавший из исправительного дома, куда его поместили после суда. Он готов принести себя в жертву ради Лулу, а для ее освобождения у него имеется превосходный план, которым, конечно, воспользуется Альва. Суть этого наивного плана, изложенного в драме Ведекинда, в опере не раскрывается — да в этом и не было особенной необходимости. Важна сама решимость подростка, готового отдать себя в жертву целиком и без остатка. В облике гимназиста исчезает оттенок легкомыслия юноши, жаждущего вкусить запретных радостей,— он приносит свою жизнь на алтарь богини, зная, что за это ему не будет никакого вознаграждения. Жизненное испытание вдохнуло мужество в неопытного мальчика, сформировало его как личность.

Но у Альвы хватает забот и без него, особенно сейчас, когда вот-вот должна появиться Лулу. Узнав, кто оказался непрошеным гостем, трусливый циркач выходит из своего укрытия. Ему оказалось нетрудно спровадить легковерного мальчика грубой ложью о мнимой смерти Лулу, заболевшей в тюрьме холерой. Для гимназиста это известие равносильно катастрофе — теперь уже нет смысла в его жертве, нет смысла и в его собственном существовании. Его горе столь неподдельно, что оно трогает даже занятого своими мыслями Альву. С нескрываемым презрением обрывает он циркача, вздумавшего потешиться над мальчиком: «Der Junge ist im kleinen Finger mehr wert als Sie!»[1]

Появление Лулу, сопровождаемой старым Шигольхом, прерывает начавшуюся было перепалку. Создается впечатление, будто оркестр внезапно оживает, и музыка, скромно комментировавшая действие драмы, выступает на передний план, оттесняя остальное как суетное и ненужное. В тянущейся, поющей гармонии оркестра оживает очарование Лулу, оставшейся в глазах подпавших под ее власть все той же юной и прекрасной. Но для непредубежденного взора она уже не кажется прежней. «Woher nimmst Du die Schamlosigkeit, mit einem solchen Wolfgesicht hir zu erscheinen?»[2] — в ярости восклицает атлет, чувствуя, как разлетелись вдребезги все его надежды. Ибо такой скелет невозможно показывать в трико на арене цирка.

[1] «Мизинец этого мальчика стоит дороже, чем вы весь» (*нем.*).

[2] «Откуда взяла ты такое бесстыдство — появиться здесь с такой волчьей мордой?» (*нем.*).

На фоне прекрасной бесконечной мелодии оркестра, восходящей через малеровские Adagio к великому «Тристану», истеричные восклицания жалкого Springfritze кажутся чем-то ненастоящим, мелким и мешающим. «Halt die Schnauze!»[1] — с нескрываемым отвращением обрывает его Шигольх, почувствовав неуместность этого персонажа с его вульгарными выходками. И когда раздосадованный циркач удалился, угрожая предупредить полицию, возникло впечатление, будто отпала налипшая грязь, забившая очертания прекрасного образа. Удаляется и Шигольх, как добрый дедушка, оставляющий наедине счастливую пару. Его напутственные слова звучат приглушенно, и их отзвук быстро рассеивается с исчезновением того, кто их только что произнес.

Теперь музыка окончательно захватила в свои руки нити действия. В восклицании Лулу: «O Freiheit! Herr Gott im Himmel!»[2] — вложено то упоение свободой, которую испытывает не дикий зверь, а человек, наделенный разумом, вырвавшийся из клетки на волю. Многократно усиленный средствами музыки восторг Лулу освещен неугасимым огнем истинной страсти, которой она, наконец-то, смогла отдаться без остатка. Еще не пережито до конца волнение, предшествовавшее освобождению, и как человек только что узнавший об успешном исходе давно затеянного дела, Лулу с радостью делится подробностями дерзкого предприятия, благодаря которому ей удалось ускользнуть из тюрьмы, оставив вместо себя преданное ей das arme Ungeheuer[3]. Пока еще живые, обстоятельства освобождения скоро будут забыты, и новая жизнь вступит в свои права.

Лирическое объяснение влюбленных возобновляется с того момента, на котором оно было прервано вторжением ревнивого Шёна. После долгого заключения в каменной клетке Лулу вновь испытывает восторженное поклонение, которого так долго была лишена. Это преображает и ее внешний облик, уже тронутый разрушительным действием времени. В ней пробуждается очарование увядшего цветка, впитавшего живительную влагу и на мгновение посвежевшего. Даже обдуманная игра, от которой она и сейчас не может отказаться, оттеняет, подчеркивает силу живого чувства, которое, наконец, захватило и ее. Снова музыка переосмысливает содержание текста драмы (снимая с Лулу налет холодного равнодушия), придавая словам Лулу силу искреннего чувства. Да и в тонко рассчитанном кокетстве нет никакой необходимости, поскольку Альве достаточно было лишь посмотреть в ее большие детские глаза, чтобы он забыл обо всем на свете. Его восторженный гимн телесной красоте Лулу, ощущаемой им как музыка, пронизан стихией постепенно крепнущей, всепоглощающей страсти. Не случайно в его кульминации оживает один из мотивов сцены Мари и Тамбурмайора, создавая тщательно замаскированную, но доступную чуткому слуху

[1] «Заткни глотку!» (*нем.*).
[2] «О свобода! Господь бог на небе!» *(нем.)*.
[3] Бедное чудовище (*нем.*).

ассоциацию. Но какой долгий и трудный путь потребовался двум влюбленным в этой опере, чтобы, наконец, найти друг друга!

Финал II акта — последний триумф Лулу. Он создает иллюзию, будто выпавшие на ее долю невзгоды — лишь временный, случайный зигзаг. Не в силах скрыть торжество, она прошептала вскользь: «Ist das der Diwan, auf dem sich Dein Vater verblutet hat?»[1] Но столь велико очарование музыки, очищенной от всего лживого, наносного и вульгарного, что эта «демоническая» фраза быстро проскальзывает, как сверкнувший блик. Как будто не было тягостных событий прошедшего года. Как будто не было хоровода жертв, принесенных на алтаре духа земли. Все можно начать сначала, а впереди счастливая, ничем не омраченная жизнь за границей, где не будет отягощающего груза прошлого и его оживших теней. Образ проснувшейся, ожившей надежды снова воплощен средствами дирижера оперного синтеза.

На II акте обрывается опубликованная часть партитуры оперы. О том, что представляет ее последний, III акт можно судить лишь по описаниям, приведенным в монографиях Райха и Редлиха, которым посчастливилось познакомиться с неопубликованными материалами. Такая возможность русскому исследователю недоступна. Поэтому пусть строгий и придирчивый читатель проявит некоторое снисхождение к попытке высказать некоторые соображения об особенностях той части оперы, которая для многочисленных почитателей таланта австрийского мастера пока еще остается вещью в себе.

Впрочем, для такой попытки есть некоторое оправдание, поскольку сюжетная основа последнего действия содержится в драме Ведекинда, а немногие опубликованные фрагменты частично дают представление и о музыке. Судя по сведениям, имеющимся в упомянутых выше монографиях, сохранилось немало материалов, дающих возможность судить о III акте оперы. Прежде всего это рукопись эскизов Берга, завершенная в конце апреля 1934 года. Затем это фрагменты, вошедшие в «Лулу-симфонию». Четвертый номер этой симфонии представляет оркестровую интерлюдию между двумя сценами акта, тематически связанную как с предшествующей, так и с последующей. В пятой части симфонии есть два отрывка, заимствованные из последней сцены оперы. Они соответствуют тактам 1120—1161 (монолог Гешвитц) и тактам 1268—1300 (конец оперы). Сохранилась и рукопись партитуры 1-й сцены III акта, доведенная Бергом до такта 268. Кроме того, в распоряжении Universal Edition имеется рукопись полного клавираусцуга последнего действия, подготовленная Эрвином Штейном (Erwin Stein) под наблюдением Берга и содержащая пометки, сделанные его рукой. Эта рукопись включает 158 страниц, из которых первые 60 были даже награвированы[2].

[1] «Это же тот диван, на котором твой отец истекал кровью» (*нем.*).

[2] «Страницы 61—158 не были награвированы, вероятно, вследствие политического положения Австрии незадолго до гитлеровского вторжения» (20, с. 216).

В связи с изложенным выше возникает естественный вопрос — возможна ли реконструкция III акта по имеющимся материалам.

Оба автора немецких монографий о Берге отвечают на этот вопрос утвердительно. Причем выполнение этой задачи, по их мнению, лишь в редких случаях потребует активного вмешательства художественной фантазии реставратора. Его задача значительно облегчается тем, что в III акте содержится немало реприз музыки, прозвучавшей в двух предыдущих. Соответствующие фрагменты этих актов могут быть поэтому использованы в качестве модели при инструментовке последнего действия. По всей видимости, инструментовка последнего акта самой популярной немецкой оперы, созданной в XX ст., рано или поздно будет осуществлена, как возникла оркестровая версия «Хованщины» Мусоргского.

1-я сцена III акта показывает новый, неожиданный поворот жизни Лулу. Взору зрителя должен предстать просторный салон, заполненный многолюдным и шумным обществом. Тихое уединение, прозябание в безвестности — не для Лулу. Она не может существовать без окружения, без людей, поклоняющихся ее красоте. И поначалу на какое-то мгновение кажется, что Лулу наконец достигла цели — она вновь центр притяжения собравшихся в ее доме друзей и поклонников. Такое впечатление вскоре рассеивается. Внешне блестящее общество состоит из спекулянтов, игроков, сутенеров и мошенников, снующих между столовой и игорным залом.

Лулу должна тщательно скрывать прошлое, но избавиться от его давящей тяжести она не может. И в далеком Париже она окружена людьми, знающими ее подноготную и готовыми в любой момент продать ее за сходную цену. Кажется, что Лулу еще не утратила колдовского очарования, но это только иллюзия. 30-летняя Лулу потеряла способность всецело подчинять людей своей воле. Да и люди из ее нового окружения иного сорта — единственный бог, которому они способны поклоняться, это деньги, и ради них они продадут родную мать. Теперь Лулу стала жертвой бесстыдного вымогательства и вынуждена вести жестокую борьбу за существование под страхом разоблачения.

1-я сцена III акта восполняет недостаток массовых сцен, обусловленный салонностью литературного первоисточника. Лишь здесь открывается отдушина, возникает возможность выхода действия за пределы камерной обстановки, которой Берг не преминул воспользоваться. Массовые сцены сосредоточены в трех 12-голосных ансамблях, служащих фоном для диалогов-поединков действующих лиц. Каждый из таких ансамблей имеет преобладающее настроение, что отражается и на характере вокальной интонации. Возникают три пары (21, с. 162):

1) flau — parlando,
2) festlich — cantando,
3) aufgeregt — gesprochen [1].

[1] вяло — речитатив, празднично — пение, взволнованно — разговорным тоном *(нем., ит.)*.

Настроение дикого хоровода масок полусвета определяется известиями о курсе «Jungfrau-Aktien»[1] — спекулятивного предприятия по строительству канатной дороги на знаменитую вершину швейцарских Альп. Известие о повышении курса этих акций вызывает всеобщее ликование («Alle Welt hat gewonnen»[2]), что становится главным мотивом второго ансамбля. Совершенно иное настроение господствует в третьем ансамбле, когда выясняется истинная сущность этой мошеннической затеи («Alle Welt verliert»[3]). Искатели наживы стали жертвой крупного спекулянта — «банкира», промелькнувшего на сцене, подобно тени.

Массовые сцены создают фон основному действию, представляющему серию диалогов-поединков. В них почти незаметен хозяин дома Альва: его роль полностью сыграна, и теперь ему остается лишь бессмысленно принести себя в жертву[4]. Теперь задает тон новый персонаж — достойный противник Лулу. Это торговец живым товаром (Mädchenhandler), по совместительству мелкий полицейский шпик, называющий себя «маркизом» Касти-Пиани. Суть его шантажа выясняется в первом диалоге сцены, окаймленном двумя ансамблями. Разузнав о прошлом Лулу, он хочет продать ее в респектабельный публичный дом в Каире за большую сумму. Лулу должна согласиться на сделку, в противном случае он ее выдаст полиции, что тоже даст ему вознаграждение, хотя и в меньшем размере.

Поединок Лулу и Касти-Пиани построен в виде двенадцати хоральных вариаций, среди которых наиболее важны два свободных эпизода, прерывающих их течение. Первый из них — песня Касти-Пиани («Lied des Mädchenhandlers»), в основу которой положена уличная песенка («Bänkellied»), сочиненная Ведекиндом.

Этот примитивный мотивчик будет играть значительную роль в последующей сцене как символ падения Лулу. Другой эпизод — своего рода контроверза песенке проходимца — представляет репризу песни Лулу[5].

Поединок Лулу — Касти-Пиани кончается вничью, прерываясь радостным известием о повышении курса акций, в которые Альва и Лулу вложили все свое состояние. Следующий далее ансамбль (второй по счету) — последний фрагмент сцены, инструментованный Бергом. Далее следует несколько диалогов действующих лиц, в которых переплетаются их противоречивые интересы[6]. Теперь Лулу шантажирует старый

[1] «Акции Юнгфрау» (*нем.*).
[2] «Весь мир выиграл» (*нем.*).
[3] «Весь мир потерян» (*нем.*).
[4] В описаниях этой сцены, приведенных в монографиях Райха и Редлиха, об Альве почти ничего не говорится.
[5] III акт насыщен репризными реминисценциями двух предыдущих, что дает некоторые основания рассматривать его в целом как гигантскую репризу.
[6] В этих диалогах возникают следующие пары: Лулу — Родриго, Лулу — Шигольх, Родриго — Касти-Пиани, снова Лулу — Родриго, Лулу — Гешвитц, Гешвитц — Родриго.

знакомый — атлет Родриго, разыскавший ее в Париже. Чтобы избавиться от новой угрозы, Лулу плетет сложную интригу. Она уговаривает старого Шигольха покончить с надоедливым и опасным Springfritze. Для этой цели неизменно преданная Лулу графиня Гешвитц должна увести прыгуна в условленное место, где его уже будет ждать Шигольх.

Почувствовав, что почва горит под ее ногами, Лулу поспешно переодевается в платье молодого, влюбленного в нее грума. В ужасе узнают собравшиеся о крахе акций дутого предприятия, с которыми они связывали столько надежд. Паника, охватившая общество, отражена в третьем ансамбле, представляющем обращение второго (с тематическими элементами первого) (20, с. 254). Разоренная дотла Лулу в сопровождении Альвы спасается бегством. Полицейский комиссар, приведенный Каści-Пиани, арестовывает грума, переодетого в платье Лулу. Раздосадованный проходимец пытается разъяснить полицейскому его заблуждение.

Вступающий далее оркестровый переход представляет вариации на тему мелодии Ведекинда. О поразительном сочетании непритязательного C-dur простенькой уличной песенки с изощренной звуковой атмосферой додекафонии речь будет впереди. Пока отметим лишь одно драматургическое свойство этой музыки, о которой можно судить уже не с чужих слов, поскольку вариации вошли в качестве отдельного номера в «Лулу-симфонию». В цикле четыре вариации, предваряемые кратким хоральным вступлением и завершаемые напоминанием темы. Каждая из них обладает определенной жанровой окраской (соответственно порядку появления — Grandioso, Grazioso, Funebre и Affetuoso). Тема Ведекинда появилась в 1-й парижской сцене акта. Здесь она выступает уже не в роли быстро промелькнувшего эпизода, а становится господствующим тематическим образованием. Ведущее значение она сохраняет и в последующей сцене, где выполняет функцию рефрена рондо. Более того, в заключительной картине оперы использованы отдельные вариации интерлюдии. Так, после гибели Альвы звучит траурная музыка, представляющая реминисценцию третьей вариации (Funebre). Оркестровая интерлюдия вводит в звуковую атмосферу последней сцены оперы, а точнее, готовит ее внешний, лежащий на поверхности слой.

Обстановка сцены, где завершается жизненный путь Лулу, резко контрастирует с фальшивым блеском парижского салона. Просторные апартаменты сменил чердак полуразвалившегося дома в Лондоне, обставленный убогой мебелью. За сценой — огромный неприветливый город, где человек кажется маленькой песчинкой. Идет проливной дождь, которому нет конца. Под люком, где ютятся Лулу и ее спутники, сосуд, полный воды. «Hier ist meine Wohnung» [1], — с горечью восклицает Лулу, дошедшая до последней степени падения (20, с. 256). Теперь единственная мысль, которая поглотила ее существо, о том, где бы раздобыть кусок хлеба. Голод и нищета исказили ее прекрасный облик, и теперь

[1] «Здесь мое жилище» (*нем.*).

она подобна загнанному зверю, который роется в мусорной куче, чтобы добыть себе пропитание. Ничем не могут помочь ей и спутники, которых она потянула за собой на дно. Старому Шигольху не привыкать к нищете — кажется, будто смерть совсем забыла о нем. Мучительно страдает Альва, пораженный венерической болезнью, которой Лулу наградила его «von ihrem Marquis»[1]. «Может ли простой, обыкновенный человек так невыразимо страдать в своем уединении. Боже, что я сделал со своей жизнью», — в этих словах драмы Ведекинда выражена смертная тоска живого существа, которому уже не на что надеяться. За стеной огромное, холодное пространство, где деловито снуют человекоподобные муравьи, которым нет дела до всепоглощающей боли, раздирающей душу погибшего и ее полуживую телесную оболочку.

Властная сила голода зовет Лулу туда, откуда она поднялась 12-летней девочкой. Неуклонное падение по общественной лестнице довело ее до предпоследней ступени. Чтобы перешагнуть ее, надо спуститься по ступеням лестницы реальной, которая ведет вниз, на дно, в бесконечные коридоры городских улиц. Сегодня Лулу делает этот последний шаг. Под дождем в людском потоке, как и на заре жизненного пути, она будет искать покупателей своего товара, последнего, чем она располагает и что она может предложить в обмен на жалкие гроши. Незримое присутствие огромного города отражено в звуковой атмосфере сцены. Тремоло струнных создает образ непрестанно льющего дождя (Regentremolo), а за сценой слышны звуки шарманки, наигрывающей все ту же уличную песенку. Так средствами музыки подчеркивается ощущение полной неподвижности, неизменности внешнего мира, заполненного монотонным, никогда не останавливающимся движением: будь то непрекращающееся падение капель дождя, игра уличного музыканта, крутящего ручку шарманки, чередование пешеходов, сливающееся в бесконечную ленту. Так было вчера, так будет и завтра — все то же бесконечное, размеренное, никогда не останавливающееся движение. Звеном этой движущейся цепи становится Лулу, принимающая и провожающая своих клиентов. Как будто она теперь должна обрести некий жизненный ритм, диктуемый ее новой профессией.

Подобно тени, появляется и исчезает первый посетитель (профессор), не проронивший ни слова[2]. К двум жертвам, представляющим нечто постоянное в этом помещении, присоединяется третья. Как смертельно раненная собака доползает до дома своего хозяина, так находит в громадном людском муравейнике жилище обожаемого кумира безумная графиня Гешвитц. С собой она приносит символ духа земли в его великолепии — тот самый портрет Лулу в костюме Пьеро, который теперь прибивается к стене убогого чердака.

Прекрасный портрет подчеркивает глубину падения живого суще-

[1] «От своего Маркиза» (*нем.*) (20, с. 259).

[2] Этот немой персонаж совмещает в себе двух клиентов Лулу, фигурирующих в пьесе Ведекинда, — святошу Гунидея и приват-доцента Гильти.

ства, послужившего ему оригиналом. На пути вниз нельзя задержаться — часы Лулу уже сочтены. Неумолимое приближение рокового конца находит выражение в гигантском Ritardando, охватывающем последнюю сцену оперы на всем ее протяжении. Ступени замедления точно размечены Бергом и охватывают всю шкалу темпов музыки. Presto, Vivace, Allegro, Animato, Allegretto, Andantino, Sostenuto, Andante, Adagio, Lento, Largo, Grave — все эти следующие друг за другом обозначения уточнены метрономическими указаниями (21, с. 165).

Предчувствие неизбежной развязки становится ощутимым после появления второго посетителя. Неправдоподобный в такой обстановке варвар-негр (ведекиндовский Кунгу-Поти, наследный принц Уагубейский) убивает Альву ударом кастета по голове. Чудовищный гротеск этого эпизода усиливается звучанием ритма судьбы, выбиваемого джазовым барабаном (Jazztrommel) [1]. Под звуки траурной музыки с трупом Альвы удаляется Шигольх, навсегда исчезающий в пелене дождя. Осталась лишь Гешвитц, склонившаяся перед изображением богини, готовая к закланию на ее алтаре.

Бледная тень прекрасного образа выступает из темноты в сопровождении последнего из тех, с кем пересеклась ее судьба. Это легендарный маньяк-убийца Джек-Потрошитель. Вот как описывает Ведекинд нового гостя: «Это человек плотного телосложения, с плавными движениями, бледным лицом, воспаленными глазами, густыми бровями, свисающими вниз усами, с маленькой бородкой, расчесанной на две стороны, с огненно-красными руками». Во всем его облике ощущается спокойная, несокрушимая сила. Лулу склоняется перед тем, кто заставляет повиноваться лишь одним взглядом. «Was starren Sie mich auf einmal so an?»[2] — в этом вопросе Лулу сквозит смутно угадываемый ужас предстоящего. Маньяк, давно потерявший человеческий облик, готов к работе — измерив оценивающим взглядом жертву, он удаляется с ней в соседнюю комнату. Последний раз Лулу предстает перед зрителем на фоне музыки, полной неподдельного очарования. Прощаясь с Лулу, композитор воссоздает ее утраченный первозданный облик женщины, следы которого остались даже в этой разрушенной жизненными невзгодами бледной тени. Возвышенная музыка вступает в непримиримое противоречие с вульгарной, омерзительной ситуацией, превращая акт садистского умерщвления в ритуальное заклание жертвы.

Смерть Лулу, погибающей от руки того самого Lustmörder, о котором она грезила в тюремной камере, влечет за собой и гибель ее верной подруги. Об этом последнем эпизоде оперы можно судить более уверенно, поскольку его музыка включена в Adagio «Лулу-симфонии». В книге Редлиха приведен также текст либретто, перевод которого приводится ниже.

[1] Райх указывает, что сцена Лулу с негром представляет укороченное повторение моноритмики.

[2] «Почему вы на меня вдруг так уставились?» *(нем.)*.

Lulu (von drinnen): Nein — nein — nein... nein...
Todesschrei
Geschwitz (Richtet sich ganz starr auf und stürzt dann plötzlich zur Tür von Lulus Kammer, an der sie mit aller Kraft rüttelt).
Jack (reisst, zur Erde gebükt, die Tür von innen auf und rennt der Geschwitz ein blutbeflecktes Messer in den Leib).
Geschwitz (Bricht zusammen).
Jack (an der Geschwitz vorbei). Das war ein Stück Arbeit (sich in der Schale, die unter der Dachlucke steht, die Hände waschend). Ich bin doch ein verdammter Glückpilz (Siet sich nach einem Handtuch um). Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute. (Wegwerfende Geste).
Geschwitz (bewegt sich etwas).
Jack (sich über sie beugend). Mit dir geht es auch bald zu Ende (ab durch die Mitte).
Geschwitz. Lulu, mein Engel — Lass dich noch einmal sehen! — Ich bin dir nah, bleibe dir nah, in Ewig keit... (Sie stirbt).

Лулу (изнутри): Нет-нет-нет... нет...

Предсмертный крик.
Гешвитц (поднимается в полном оцепенении и затем вдруг бросается к двери в комнату Лулу, которую трясет изо всех сил).
Джек (пригнувшись к земле, открывает изнутри дверь настежь и вонзает покрытый пятнами крови нож Гешвитц в живот).
Гешвитц (падает).
Джек (проходя мимо Гешвитц): Это была работа (мóя руки в сосуде, стоящем под чердачным окном). Мне ведь чертовски повезло (оглядывается, ища полотенце). У этих людей нет даже полотенца. (Презрительный жест).

Гешвитц (немного двигается).
Джек (наклоняясь над ней). Тебе тоже скоро конец. (Удаляется через середину сцены).
Гешвитц: Лулу, мой ангел. Дай еще раз посмотреть на тебя! — Я с тобой, я останусь с тобой, в вечности. (Умирает).

Нигде коренное противоречие музыкальной и драматической концепции не сказалось столь разительно и наглядно, как в завершении оперы. Вдумаемся в смысл текста либретто! Даже освобожденный от многих омерзительных подробностей финальной сцены драмы Ведекинда, этот текст оставляет гнетущее впечатление. Двух беззащитных, сраженных жизненной борьбой женщин спокойно и деловито прирезывает, как бездомных собак, гориллоподобный зверь, по недоразумению имеющий человеческий облик. Какой-либо глубокий внутренний смысл (помимо идеи конечного возмездия) в финале драмы Ведекинда не ощущается. Все бьет в нем на внешний эффект. Убийца Лулу не просто какой-то безвестный бродяга, а легендарный Джек-Потрошитель. Все подробности его кровавой работы, вплоть до мытья рук, представлены публике на обозрение [1]. Поэтому на первый план выступает не трудноуловимый символический подтекст, а сам акт убийства как таковой.

Художник такого масштаба, как Берг, не мог, конечно, удовлетвориться подобным финалом. Уже по «Воццеку» можно судить, насколько для композитора было важно завершение, подводящее конечный итог. Здесь его задача оказалась как будто неразрешимой, ибо ничто не могло дать менее благодарный материал для глубокого обобщения, чем текст, насыщенный подробностями, бьющими на дешевый эффект.

[1] Убийство Лулу в драме Ведекинда происходит на глазах у публики.

Выход, найденный Бергом, в высшей степени показателен для понимания особенностей музыкального прочтения драмы Ведекинда. Композитор сохранил текст драматурга, правда, подвергнув его весьма значительному сокращению. Это несколько облегчило задачу Берга, поскольку избавило либретто от ряда ненужных деталей. Однако решающее слово сказала все-таки музыка.

Теперь попытаемся вслушаться в музыку этой сцены, на время забыв о действии драмы. Эта задача облегчается тем, что соответствующий фрагмент в ряде современных постановок оперы идет без текста (помимо заключительных слов Гешвитц, играющих роль эпилога). Предсмертный крик Лулу молниеносно поднимает эмоциональный тонус музыки до высшей степени напряжения. В звучании оркестра воплощен пароксизм отчаяния живого существа, сопротивляющегося уничтожению, и смертная мука Лулу передается неизменно следующей за ней тени, которую постигает та же участь. Подробности зверского убийства перестали быть тем основным, что воспринимается зрителем в первую очередь. Их затушевала, увела в тень музыка, воплотившая страдания жертв, полные раздирающей мучительной боли. Словно уже не две безвестные женщины стоят на пороге того мира, откуда возврата нет, а все страдание мира, вопиющее к небу. Так музыка бесконечно возвышает ситуацию драмы, преодолевает ее удручающую вульгарность. Человеческое страдание стало тем непреходящим, что средствами музыки было поднято на недосягаемую высоту.

Вспышка отчаяния погасла, подобно тени, скрылся убийца, и за музыкой осталось последнее слово. У Ведекинда умирающая Гешвитц произносит как будто те же самые слова[1]. Но стоит только сравнить их декламацию с музыкальным воплощением в опере Берга, как разница сразу станет очевидной. Слова умирающей психопатки, корчащейся в предсмертных конвульсиях, получают глубокий общечеловеческий смысл и наделяются столь «тяжелой» нагрузкой, что это уже стоит на грани правдоподобия. Ибо в них ощущается не только просветление, античный катарсис, но и щемящая нота безграничного сострадания к гибнущей жертве и даже более — ко всем героям этой драмы, нашедшим бесславный конец. Для Берга они были людьми, несчастными и страдающими, несущими тяжелый крест в суете повседневности. И чтобы не осталось недоразумений, композитор тонко вплетает в ткань последних тактов оперы квинту Мари (*a*, *e*) на фоне ее аккорда, включающего то самое «роковое» *h*, которое стало звучащим символом трагического конца живой души.

Конечно, содержание «Лулу» далеко от «Воццека». Несравнимы и ее герои, где, в сущности, ни один не достоин снисхождения, ни один не способен вызвать глубокое сочувствие. Но столь велика сила сострадания Берга к мукам людей, обреченных на ужасы земного суще-

[1] Берг опускает в них лишь последнее проклятие («O verflucht!»), которое противоречило бы строю его музыки.

ствования и не имеющих никакой надежды, что даже в грязных обитателях громадного зверинца, каким представлено человеческое общество в драмах Ведекинда, он раскрывает истинно человеческую сущность. Безвольной покорности, пассивного подчинения подавляющей силе обстоятельств нет и в этой опере Берга. Она пронизана духом отчаянной борьбы, насыщена поединками, где люди сражаются до конца, используя малейший шанс. Такова главная героиня оперы, в трудный момент отстаивающая себя до конца, таков и ее главный партнер-противник, оказавший ей достойное сопротивление.

Вторая опера Берга пронизана острым критицизмом, она обнажает скрытые мотивы поведения людей, рисует их поступки во всей их неприглядности. Силой музыки духу отрицания создан противовес, и позитивное начало композитор выявляет в утверждении высших человеческих ценностей. Их основным носителем становится другой главный герой оперы, с которым связана мощная, в подобной мере чуждая первоисточнику, лирическая струя. Остальные персонажи также «очеловечены» Бергом — им придан облик людей, способных ощущать силу добра даже в том случае, когда они сами не способны его творить. Основой основ музыки оперы остается глубокое сострадание, безграничная любовь к людям, которым Берг не мог изменить и в опере, казалось бы, столь далекой от больших социальных проблем.

2. ВОКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ

Столь насыщенная диалогами-поединками опера ставит проблему вокальной интонации с не меньшей остротой, чем «Воццек». Трудно ожидать, что композитор, проявивший глубокое ощущение интонационной природы речи и сумевший найти адекватное выражение малейшим колебаниям интонационной кривой, не прибавил во второй опере к прежним завоеваниям ничего нового. Однако определить, в чем же проявились черты нового в «подаче» вокальной интонации, — не так легко. Как и в ряде других компонентов стиля «Лулу», ее вокальная интонация не обладает броскими чертами новизны, по сравнению с интонационным обликом «Воццека». Кажется даже, что кое в чем композитор пошел назад, отказался от некоторых крайностей.

При глубоком знакомстве с сочинением выявляется обманчивость такого впечатления. За видимым упрощением вокальной линии скрывается неизмеримая внутренняя сложность, не очевидная именно потому, что нигде композитор так тщательно не замаскировал свою творческую лабораторию, как в этой опере. Порой можно подумать, что тонкие, завуалированные связи, вскрываемые в ходе анализа, были важны лишь для самого композитора, не только не стремившегося облегчить слушателю их осознание, но как будто делавшего все возможное, чтобы максимально затруднить ему эту задачу. В этом сказался особый тип перегрузки информацией, когда подводное течение действия словно

затрагивает самые глубинные слои, выдавая себя на поверхности лишь легкой рябью.

Так и вокальная интонация точно воплощает внешнюю сторону действия. Она чутко отражает эмоциональный накал высказывания, темперамент говорящего, свойства его характера. Но глубинный смысл речевой мелодии персонажа проявляется в столь мало заметных штрихах, что распознать его возможно лишь при огромных усилиях творчески-активного восприятия. Может возникнуть вопрос: доступны ли вообще рядовому посетителю оперы столь глубоко запрятанные внутренние связи? Не становятся ли они на деле чем-то эфемерным, наподобие неразрешимого ребуса? Лучшим ответом на такой вопрос служит беспримерный успех этой оперы у массового зрителя. Конечно, такой зритель едва ли способен отчетливо распознать изысканную паутину внутренних связей, он обращает внимание лишь на броское, эффектное, лежащее на поверхности. Тем не менее, не будь в произведении указанного глубоководного течения, едва ли это самое внешнее действие было бы способно производить столь сильное впечатление. Суть заключена в том, что не угадываемый слушателем, но реально существующий подтекст отражается в тех слоях восприятия, которые лежат за порогом четко осознанного. Берг тонко воздействует на глубины подсознания, управляет тем, что кажется неподвластным разумному воздействию. Именно это создает у слушателя смутное, тревожное ощущение неразгаданной глубины.

Во вступительных заметках к партитуре оперы указано шесть видов интерпретации текста: 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. Эта шкала указывает лишь главные ориентиры спектра вокальной интонации, простирающегося от обычной разговорной речи до пения поставленным голосом. Между этими двумя полюсами лежит множество промежуточных значений. Даже обычное пение предусматривает различные оттенки, среди которых, например, пение parlando. По-разному может реализоваться и Sprechstimme, простирающееся от еле слышного шепота до исступленного крика. На облик интонации влияют и колебания высотности, создающие профиль речевой мелодии, и ее ритмическая подача, и скорость произнесения, и распределение акцентов разной степени интенсивности, наконец, и контекст, в котором выступает отдельная реплика, создаваемый как ранее прозвучавшими фразами, так и оркестровым фоном, окрашивающим интонацию в момент ее произнесения. Не менее важны и тонкие переходы от одной манеры подачи текста к другой, включающие как плавные перемены, так и резкие неожиданные контрасты. В этом Берг был и остался непревзойденным мастером.

Человеческий голос в опере Берга становится инструментом, обладающим неисчерпаемыми возможностями. Композитор не предостав-

ляет его носителю-певцу права пользоваться ресурсами природного инструмента по своему усмотрению. Подобно искусному органисту, он нажимает на нужные клавиши, а остальное делает сам инструмент, покорный воле своего властелина. Такое сравнение возникает уже при первом интонационном дебюте — монологе Укротителя.

Укротитель — не личность, он не участник драмы, а персонаж, стоящий над действием и вне его. Но он наделен правом суда, выносящего приговор без последующей апелляции, в том числе и приговор «интонационный». Представляя обитателей человеческого зверинца, он рисует портрет каждого не только словами в их прямом смысле, но и создает некий интонационный образ. Оттенки речи Укротителя меняются подобно игре цветов на теле хамелеона, приспосабливающегося к окружению. Показывая каждого из будущих героев драмы, он на мгновение облекается в его «интонационную оболочку», давая представление не только о его зримом, но и «звучащем» образе.

«Hereinspaziert in die Menagerie!»[1] — восклицает Укротитель бодрым голосом ярмарочного зазывалы. И в момент вступления первого звучащего слова музыка умолкает — она не нужна. Первое обращение к собравшимся не требует музыки — достаточно зычного голоса.

Но вот гуляющие господа и дамы остановились, привлеченные пестро разряженной фигурой с хлыстом в руке, и теперь нужно не упустить публику, вызвать у нее живой интерес. Соответственно этому меняется интонация речи — не теряя уверенности, агрессивности, она становится более доверительной. Выкрик сменяется гибкой, убеждающей речью, а вместо голой прозы вступает в право Sprechstimme[2]:



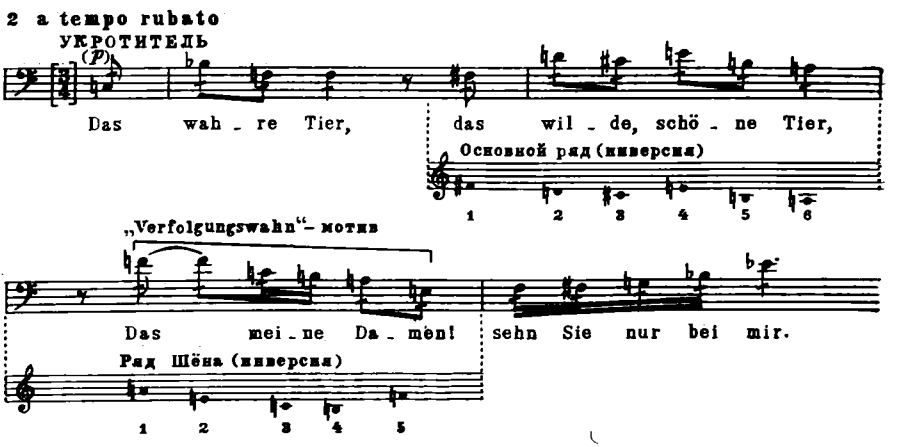
Как опытный оратор Укротитель задает собравшимся вопрос и, не давая времени поразмыслить, тут же дает на него ответ.

Взглянем на интонационную кривую вопроса и молниеносно следующего за ним ответа. Она строится на повышении интонации короткими бросками вплоть до самого высокого тона, приходящегося на ключевое слово «Haustiere». Последующая речь, поясняющая короткий ответ, уже не дает превышения стремительно достигнутой вершины.

[1] «Входите в зверинец!» (*нем.*).

[2] Текст в примере: «Что видите вы в комедиях и драмах?! Домашних животных, которые кажутся такими благовоспитанными» (*нем.*).

После расправы с конкурентами надо показать товар лицом, как следует разрекламировать его достоинства. Соответственно этому торопливую скороговорку сменяют плавные, широкие речевые волны, а суховатое Sprechstimme — более полнокровное halb gesungen[1]:



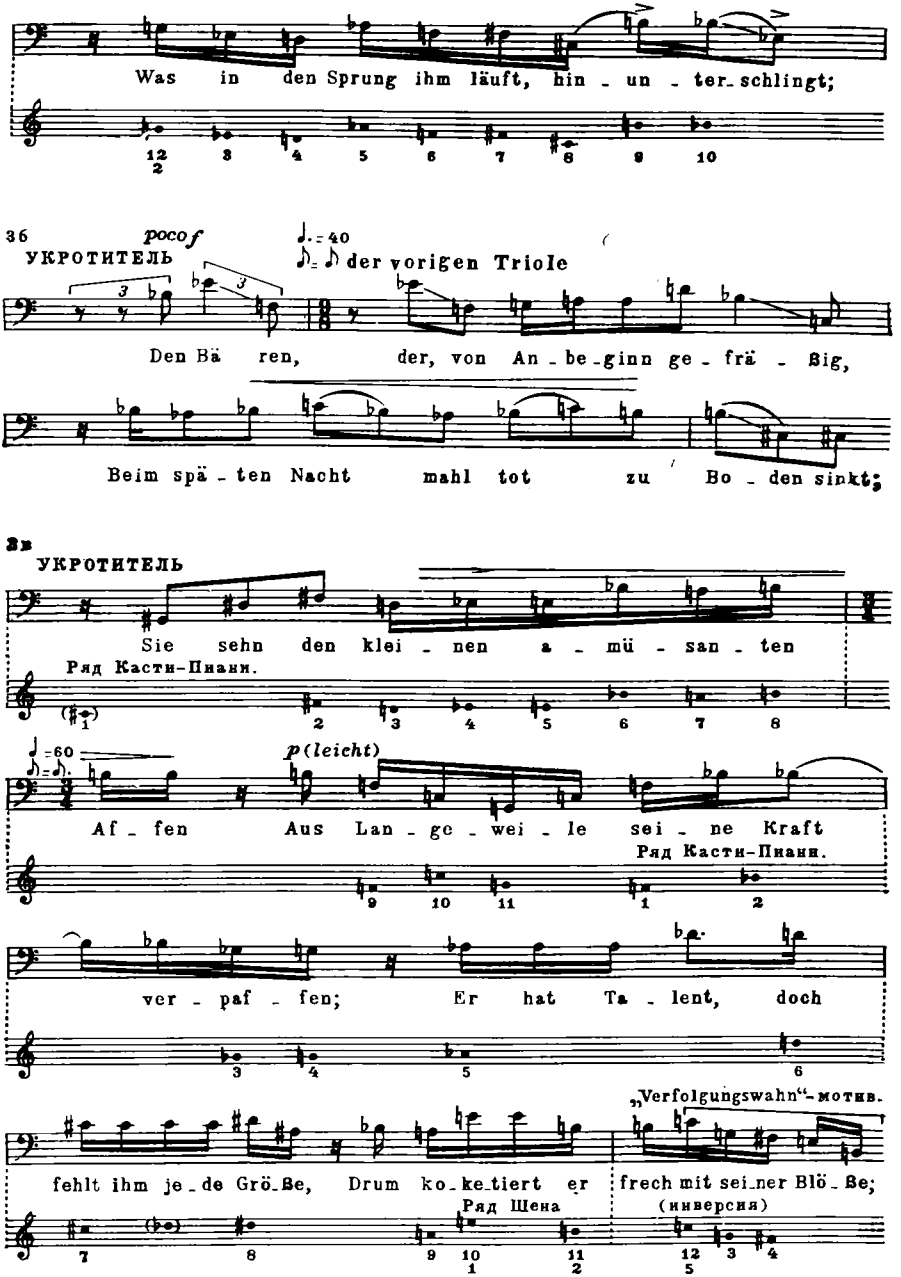
Острые уступы сменились округлыми линиями с широкой амплитудой колебания. Настойчиво выделяемые вершины придают речи укротителя магнетическую уверенность опытного продавца, любой ценой желающего всучить покупателю свой товар, как самый лучший, единственно подлинный.

Наконец, Укротитель переходит к сути дела, и соответственно номенклатуре предлагаемого им товара меняется интонация его речи[2]:



[1] Полупение (*нем.*). Текст в примере: «Настоящего зверя, дикого, прекрасного зверя. Его — мои дамы! — вы увидите только у меня» (*нем.*).

[2] Текст в примерах: а) «Вы увидите тигра, который обычно проглатывает все, что окажется на его пути»; б) «Медведя, который, обжираясь с раннего утра до позднего вечера, наконец опускается на землю, как мертвый»; в) «вы увидите маленькую забавную обезьяну, со скуки выказывающую свое искусство; у нее талант, которого недостает любой толпе, поэтому она бесстыдно кокетничает своей наготой»; г) «вы увидите также гадов со всех концов земли: рептилий, саламандр, обитающих в ущельях» (*нем.*).


Was in den Sprung ihm läuft, hin - un - ter - schlingt;
36
poco f
УКРОТИТЕЛЬ
♩. = 40
♪ = ♪ der vorigen Triole
Den Bä ren, der, von An - be - ginn ge - frä - ßig,
Beim spä - ten Nacht mahl tot zu Bo - den sinkt;
38
УКРОТИТЕЛЬ
Sie sehn den klei - nen a - mü - san - ten
Ряд Касти-Пиани.
♩ = 60
p (leicht)
Af - fen Aus Lan - ge - wei - le sei - ne Kraft
Ряд Касти-Пиани.
ver - paf - fen; Er hat Ta - lent, doch
„Verfolgungswahn"-мотив.
fehlt ihm je - de Grö - ße, Drum ko - ke - tiert er frech mit sei - ner Blö - ße;
Ряд Шена
(инверсия)



Резкие акценты, энергичный штрих вокального marcato, скачкообразный профиль гармонируют с обликом хищного тигра (3а). Ленивый медведь представлен имитирующим рычание глиссандо, что сочетается с торможением ритма и темпа (3б). Оба последних резко активизируются при упоминании о вертлявой обезьяне, чьи омерзительные ужимки словно отчеканены в извилистой, «змеящейся» мелодии (3в). Наконец, гады всего света находят пластическое выражение в «ползущей» хроматической линии — интонационном выражении бесформенной шевелящейся массы (3 г).

Подчеркнем, что характерность реплик создается не только профилем колебаний высотности, но и средствами временной организации, особенностями вокальной артикуляции. Уже в этих штрихах-набросках персонажей драмы заключен концентрированный сгусток информации, которая будет сообщена в полном объеме в ходе драматического движения.

К этому следует добавить, что в репликах Укротителя представлен и облик лейттематических построений, связанных с каждым из упоминаемых персонажей. Тем самым речь, наряду с партией оркестра, приобретает конструктивную, тематическую функцию. Но об этом будет подробный разговор в дальнейшем. Пока же вновь о вокальной линии монолога Укротителя. Естественно, что ее кульминация наступает в момент, когда речь заходит о главной героине оперы. Интонационный дебют Лулу вложен в уста как будто совсем неподходящей для такой роли личности [1]:

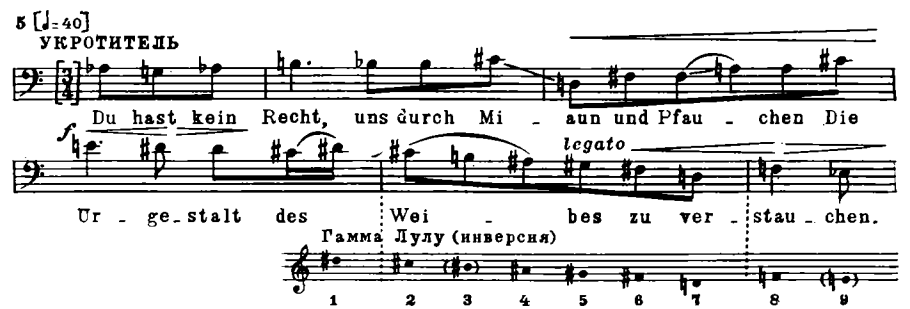


[1] Текст в примерах: а) «Эй, Ауюст! Принеси мне нашу змею!» б) «Она создана, чтобы причинять зло» (*нем.*).



Энергичный, повелительный выкрик и певучая мелодия кажутся совершенно чуждыми по интонационному облику. Вслушавшись, легко заметить полное тождество звуковысотной линии — в основу обеих реплик положена одна из ведущих тем Лулу, в которой особенно выделяется гаммообразный подъем [1]. Новая интонация незаметно рождается из ранее прозвучавшей, как будто представляя ее инобытие. Такова диалектика интонационных переходов оперы Берга, когда резкий контраст интонации лишь выявляет «свое другое».

Именно здесь вступает в свои права плавное, широкое пение, рождающее в нашем воображении интонационный портрет Лулу. Это уже не просто широкая речевая мелодия, а мелодия в истинном, специфически музыкальном смысле слова, проникнутая неподдельной лирической теплотой [2]:



Элемент интонационного звукоподражания (на слове «Miaun») растворен в плавной вокальной линии и воспринимается как оттеняющий штрих, характерная деталь. Главная же мысль выделена музыкальной темой — символом «die Urgestalt des Weibes», оформляющейся, как прекрасный, четко отграненный кристалл в насыщенном интонационном растворе. Это та же гаммообразная тема, звучащая в обращении.

Нетрудно заметить в монологе Укротителя некую последовательность: чистая проза с элементом ритмической организации, речевое произнесение мелодии (Sprechstimme, затем halb gesungen), интона-

[1] О происхождении этой темы см. дальше.

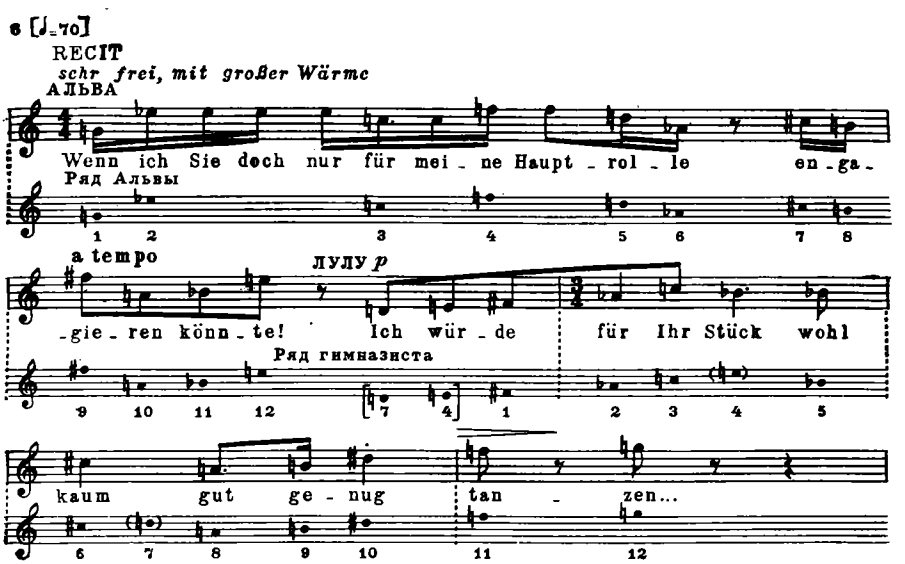
[2] Текст в примере: «У тебя нет права мяуканьем и шипеньем уродовать свой первозданный облик женщины» (*нем.*).

ционно характеристические портреты, полноправное выразительное пение плавной мелодии, где кристаллизуется законченная тема. С исчезновением Лулу этот ряд сжато повторяется в обратном порядке. Пение сменяется речевым произнесением (halb gesprochen, затем ganz gesprochen[1]), и, наконец, заключительный призыв («Verehrtes Publikum... Hereinspaziert!») возвращает к ритмованной прозе, замыкая круг.

Вспомним, как тщательно готовился «интонационный дебют» главных действующих лиц «Воццека». Наиболее важный тематический оборот вступал в выгодной ситуации, оставляя неизгладимое впечатление. В «Лулу» композитор стремится достигнуть будто бы обратного эффекта — первое вступление ведущих тематических обобщений настолько завуалировано, что может пройти незамеченным.

Как уже говорилось, с поднятием занавеса зрителю открывается скромное ателье художника, где собралась группа людей, ведущих мирную беседу. У другого композитора такой эпизод был бы построен на обычных «проходящих» речитативных оборотах. Но у Берга эта, казалось бы, совсем незначительная беседа, по существу, вторично представляет персонажей драмы в их интонационно-тематическом облике.

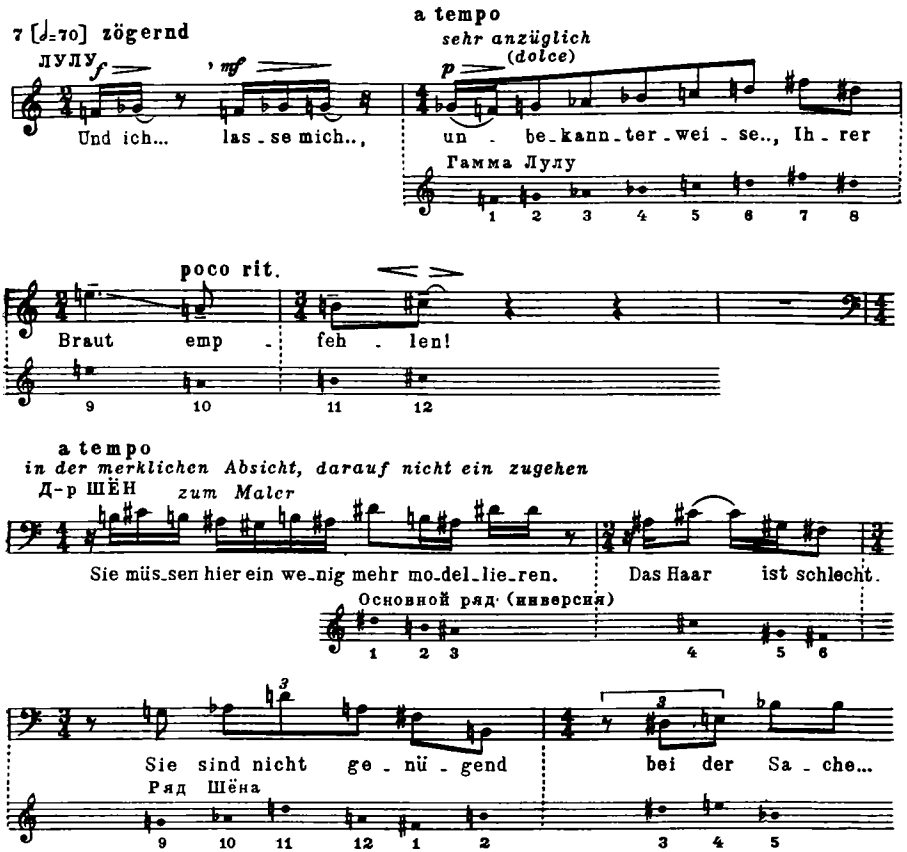
Робкое обращение не уверенного в себе и не умеющего скрыть своего волнения Альвы оттеняется пластичной фразой Лулу, в которой нетрудно узнать обороты ее гаммообразной темы. Реплика Альвы также не представляется тематически нейтральной, именно в ней впервые звучит ведущий 12-тоновый мотив, приданный этому персонажу[2].



[1] Полуговор, полностью говор.

[2] Текст в примере: А л ь в а. Если бы я только мог пригласить вас на мою главную роль. Л у л у. Вряд ли бы я хорошо танцевала в вашей вещи (*нем.*).

В дальнейшем гаммообразный мотив появляется в партии Лулу вполне отчетливо[1]:

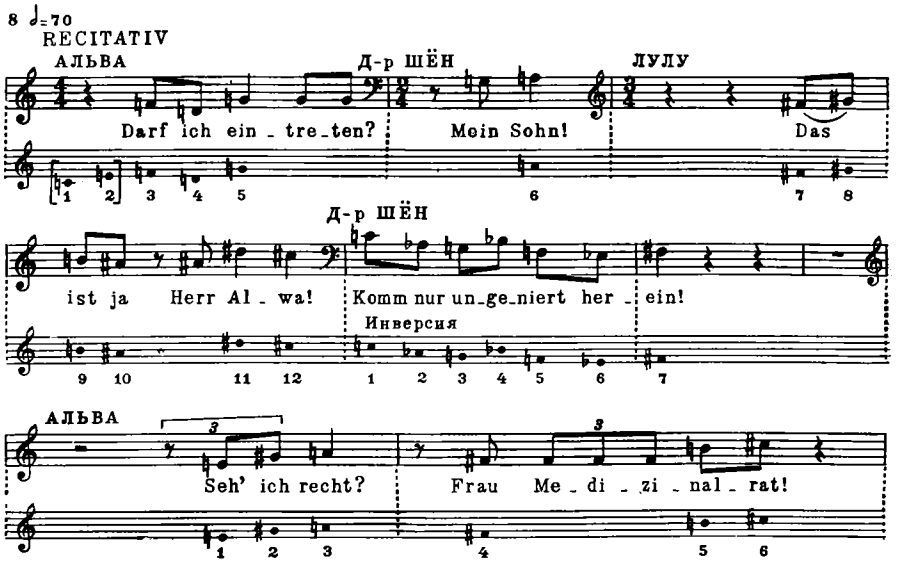


Лулу словно собирается с духом, наконец, решаясь упомянуть о невесте Шёна. Но, испытывая затруднение, как и всякий человек, вынужденный коснуться неприятного для него предмета, Лулу и здесь сохраняет напевную пластичность речевой мелодии. Как это контрастирует с отрывочными, разорванными репликами ее партнера, который, стараясь скрыть внутреннее волнение, неожиданно набрасывается на ни в чем не повинного художника.

[1] Текст в примере: Л у л у. И я... должна бы... не будучи знакомой, передать привет вашей невесте! Д-р Ш ё н (художнику, с явным намерением не вникать в сказанное). Здесь вам стоило бы немного более держаться оригинала. Волосы нехороши! Вы недостаточно внимательны... (*нем.*).

Цель этой короткой беседы — тонкими штрихами обрисовать интонационный строй речи участников драмы, чтобы затем он был бы воспринят как нечто само собой разумеющееся. Это постепенное проявление интонационного облика персонажей и составляет важную черту драматургии «Лулу». Слушатель может не заметить первого появления той или иной темы, но ее интонации отложат незаметный след в его восприятии. И каждое новое проведение тематических построений оперы, как бы оно ни было завуалировано, делает привычными характерные обороты, попевки, присущие героям. Постепенно их связь в рамках законченного мелодического обобщения начинает осознаваться (осознается тема, как некое конструктивное единство).

Сказанное не означает, что в «Лулу» совсем нет общих речитативных формул, без которых обойтись нельзя. Своеобразие этого сочинения заключено в том, что основой таких формул становится не традиционная речитация на одном тоне, а последование тонов главного 12-тонового ряда (Urreihe). В дальнейшем станет понятно, почему он удобен для такой цели. Пока же для пояснения приведем в качестве примера начальные реплики 1-й сцены оперы, один из неизбежных в любой опере «проходящих» разговоров, обычно извещающих о том, кто пришел или кто куда ушел [1]:



Элементарная информация, заключенная в этой беседе, отражается и на ее интонационном облике, в котором нет скрытого подтекста (как

[1] Текст в примере: Альва. Можно войти? Д-р Шён. Мой сын! Лулу. Это господин Альва. Д-р Шён. Входи, не стесняйся! Альва. Вас ли я вижу? Госпожа советница (*нем.*).

в ранее приведенных примерах). Такую нейтральную, интонационно однозначную речь Берг использует для утверждения ведущего ряда оперы.

Но вот начинается первый интонационный поединок оперы, где Лулу отражает атаку одного из тех, кто подпал под власть ее очарования. Интонационный профиль речи участников единоборства определяется уже в первых репликах[1]:



Обратим внимание на восходящую устремленность мотивов Художника, где прогрессирующее повышение тона сочетается с усложнением мелодического рисунка мотивов, расширением их масштаба. Так речь человека, набирающегося смелости, постепенно становится более связной, а речевые периоды более развитыми, округленными.

Совершенно иной облик имеют реплики Лулу. Для них характерна устремленность к резко подчеркнутому нижнему тону, что придает ее речевой мелодии оттенок повелительного утверждения. Человек, требующий, чтобы его оставили в покое, обычно выделяет начало своей реплики повышением интонации, а ее концовке придает бóльшую твердость[2]:



[1] Текст в примере: Художник. Сударыня... Госпожа советница... Лулу (удивленно). Кто бы этому поверил! Художник. Да, я смешон, не правда ли? Лулу. Мой муж скоро будет здесь (*нем.*).

[2] Текст в примере: Художник (внезапно отбрасывает кисть и палитру). Я не могу... Лулу (легко топая ногой). Пишите же! (*нем.*).

Решительный отпор лишь на время удерживает Художника, охваченного страстью. Со все большей настойчивостью он возобновляет свои попытки. Как отражается это на вокальной интонации, можно судить по заключительным репликам, предшествующим канону[1]:



Потерявший голову от волнения Художник медленно приближается к Лулу. Истинный смысл его просьбы могла бы ощутить даже не столь искушенная кокетка, и тем не менее Лулу как будто готова ее исполнить. Робкое, лукавое «Hier?» сменяется деланным изумлением «Was wollen Sie?», затем более решительным «Es geht nicht!» и, наконец, сурово-повелительным «Lassen Sie mich doch in Ruh!», что создает шкалу громкостей (p, mp, mf, f). Истинная цель, в которой Лулу, быть может, даже не отдает себе отчета, заключается в том, чтобы спровоцировать простодушного партнера на более активные действия.

[1] Текст в примере: Художник. Если бы слева поднять шаровары немного повыше... Лулу. Здесь? Художник. Разрешите? Лулу. Что вы хотите? Художник. Я вам покажу. Лулу. Нет, нельзя! Художник. Вы нервны... Лулу. Оставьте же меня в покое! (*нем.*).

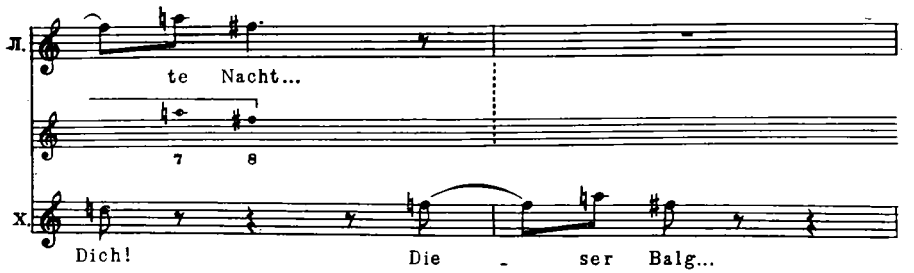
Поэтому-то наиболее резкую реплику Лулу пускает в ход не с самого начала, а когда отпор произведет обратное действие, создавая у человека ощущение, что ему терять нечего.

Со вступлением канона любовная игра идет в открытую. Исчезают тонкие оттенки значений речевой мелодии, вместо речитатива звучит замкнутый номер, основанный на уже знакомой нам 12-тоновой гаммообразной теме, выступающей в основном виде и в обращении. Прямая, непосредственная связь текста с музыкой здесь порывается, а на первый план выступает «бесконечная» мелодия Лулу, которой вторит Художник. На сцене воцаряется стихия стремительной погони, где преследуемый управляет действиями преследователя[1]:

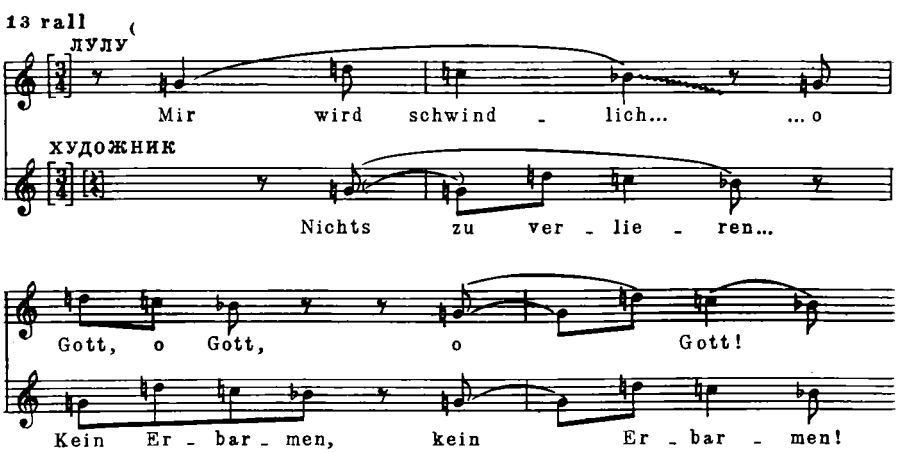


[1] Текст в примере: Лулу (бросает пастуший жезл ему в лицо и спешит к выходу). Меня не так легко получить. Художник (вслед за ней). Вы, по-видимому, не понимаете шуток. Лулу. Я понимаю все. Художник. Пожалуйста, останьтесь! (Хочет ее задержать). Лулу. Оставьте меня в покое! (бежит за оттоманку). Художник. Сударыня... Лулу. Силой вы от меня ничего не добьетесь. Художник. Мне было бы приятней, если бы это произошло без насилия. Лулу (за оттоманкой). Ступайте к вашей работе. Художник (с другой стороны оттоманки). Лишь после того, как я вас накажу! Лулу. Для этого вам надо сначала меня схватить. Художник. Неужели вы верите, что от меня можно ускользнуть! (бросается поперек оттоманки) Лулу. Руки прочь! (бьет его тигровой шкурой по голове). Художник. Вот я тебя и поймал! Лулу. Доброй ночи... Художник. Эта шкура...


flüchtet hinter die Ottomane
Л.
frei! Mit Ge - walt er - rei - chen Sie
7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5
ihr nach
Ж.
Gnä - di - ge Frau... Lie - ber
hinter die Ottomane
Л.
gar nichts bei mir. Ge - hen Sie an Ih - re
Инверсия
6 7 8 9 1 2 3 4 5
Ж.
wär's auch mir, es ging oh - ne Ge - walt.
Da - zu müs - sen Sie mich
Л.
Ar - beit. Da - zu müs - sen Sie mich
6 7 8 9 10 3 11 4 12 5
auf der andern Seite der Ottomane
Ж.
So - bald ich Sie be straft hab'. Ja Sie
schlagt ihm das Tigerfell über den Kopf
Л.
a - ber erst ha - ben. Hän - de weg! Gu -
вычленение группы
6 1 7 8 6 7 8 6
sich quer über die Ottomane werfend
Ж.
glau - ben doch nicht, mir zu ent - kom - men Hab' ich



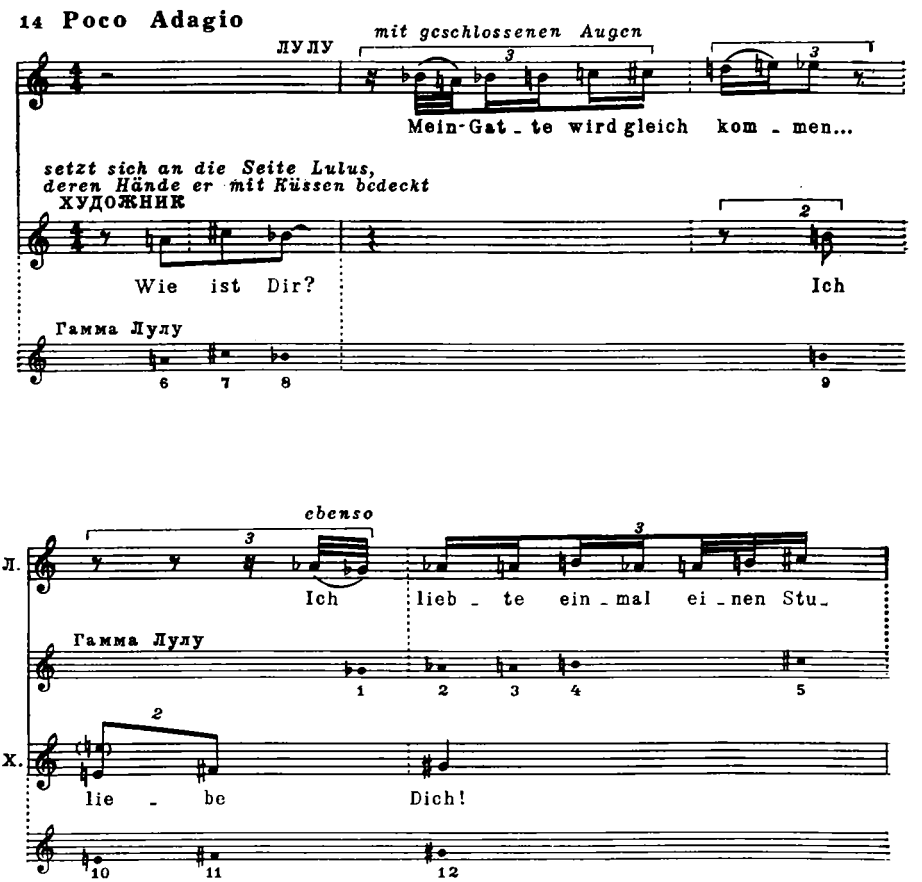
Ритм нескончаемого бега, капризно меняющего направление, отражен в мелодии канона, где прямолинейная поступательность сочетается с резкими поворотами, «обманными» движениями. Так, упорное восхождение в оборотах мелодии вдруг сменяется столь же последовательным спуском, в котором обращается знакомая тема. В вокальной партии композитором тщательно размечены даже жесты и действия персонажей этой любовной игры-преследования. И лишь в самом конце этой сцены звучащее слово оттесняет «физическое действие» на второй план[1]:



Эта интонация, представляющая концовку обращенного варианта гаммообразной темы, станет затем одним из важных лейтмотивов произведения.

[1] Текст в примере: Л у л у. У меня кружится голова... о боже! о боже! о боже! Х у д о ж н и к. Нечего терять... Нет пощады, нет пощады! (*нем.*).

Окончание преследования приводит к репризе музыки интродукции. Но прежняя музыка, напоминающая мотивы, связанные с «гармониями портрета» (о них будет идти речь в следующем разделе), не просто возвращает к исходному уровню — она подводит к новому повороту сценических, равно как и музыкальных событий. Интонационный облик речи Лулу и Художника здесь совершенно меняется[1]:



[1] Текст в примере: Художник (садится подле Лулу и покрывает ее руки поцелуями). Ну, как ты? Лулу (с закрытыми глазами). Мой супруг сейчас придет... Художник. Я люблю тебя! Лулу (так же). Когда-то я любила студента, у которого было 175 шрамов... Художник (восклицает). Нелли! (Она вначале не слышит). Я люблю тебя, Нелли! Лулу (как бы пробуждаясь). Меня зовут не Нелли. Меня зовут Лулу. Художник. Я назову тебя Евой. Поцелуй меня, Ева! Лулу. От вас пахнет табаком.


Л.
den - ten mit
hun-dert - fünf - und - sie-ben-zig
Инверсия
6 7 8 1 2 3 4 5
sie anrufend
Х.
Nel - ly!
Л.
Schmis - sen...
wie erwachend
Ich hei-Be nicht Nel-ly.
6 7 8
da sie nicht hört
Х.
Ich lie - be Dich, Nel - ly!
Основной ряд (инверсия)
1 2 3 4 5 6
Л.
Ich hei - Be Lu - lu.
Х.
Ich wer-de Dich, E - va nen-nen.
Л.
Sie rie-chen nach Ta - bak.
Гамма Лулу (инверсия)
1 2 3 4 5 6 7 8
Х.
Gib mir ei - nen Kuß, E - va!

Округлым и плавным «умоляющим» интонациям Художника противостоит торопливая, ритмически неровная скороговорка Лулу, отражающая неприятное ощущение человека, попавшего в неловкое положение. В ней нетрудно узнать все те же обороты гаммообразной темы, преображенные средствами ритма. В этом сказалась активная роль ритма в становлении вокальной интонации, ни в коей мере не сводящейся к одной высотности.

Вторжение ревнивого супруга Лулу отражается на интонационном облике участников поединка. Первая реакция Лулу — испуг, полностью парализовавший ее волю. Ритмованная речь ее реплик теряет изящество и пластичность. Но она быстро обретает самообладание. Потрясенный страшным зрелищем, Художник с трудом выдавливает из себя слова, спотыкаясь на каждом слоге. Это оттеняется собранной, ровной по тону репликой Лулу [1]:



Умение владеть собой раскрывается в первом сольном номере — канцонетте Лулу. Главная роль в нем принадлежит оркестру, ведущему широкую, плавную мелодию, но вокальная партия вносит свои тонкие штрихи [2]:

[1] Текст в примере: Художник (подходит к мертвому). Господин со... Господин советник медицины. Лулу (пристально смотрит, слегка наклонившись, на мертвого, ободряется, но остается, однако, в дверях). Приведите, пожалуйста, сперва в порядок вашу мастерскую! (*нем.*).

[2] Текст в примере: Лулу (касается покойного кончиком ноги). Пусси! (отступая). Дело серьезно. Танец окончен (почти беззвучно, подобно легкому вздоху) (*нем.*).

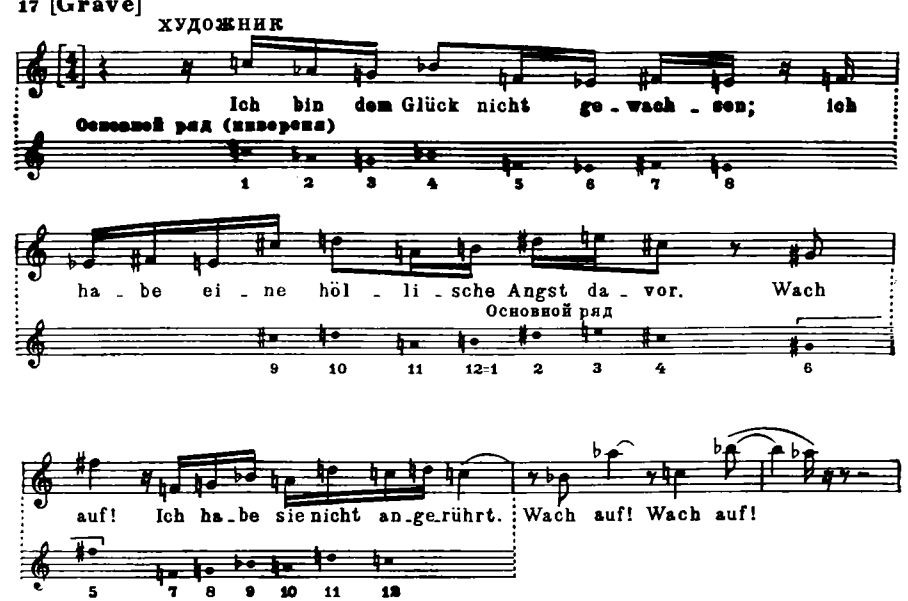
16 [Andantino grazioso]



Мягкая интонация сексты (на слове «Pussi») включена в пластичную широкую мелодию с тонкими, полными изящества изгибами. С какой грацией произносится, например, фраза «Der Tanz ist aus» с вплетенными в мелодию мелизмами, подобными инкрустации. Словно сама интонация проникла стихией медленного кокетливого танца.

Неизъяснимая тревога, охватившая Художника, когда он остается наедине с покойником, отражается на интонации размышления вслух[1]:

17 [Grave]



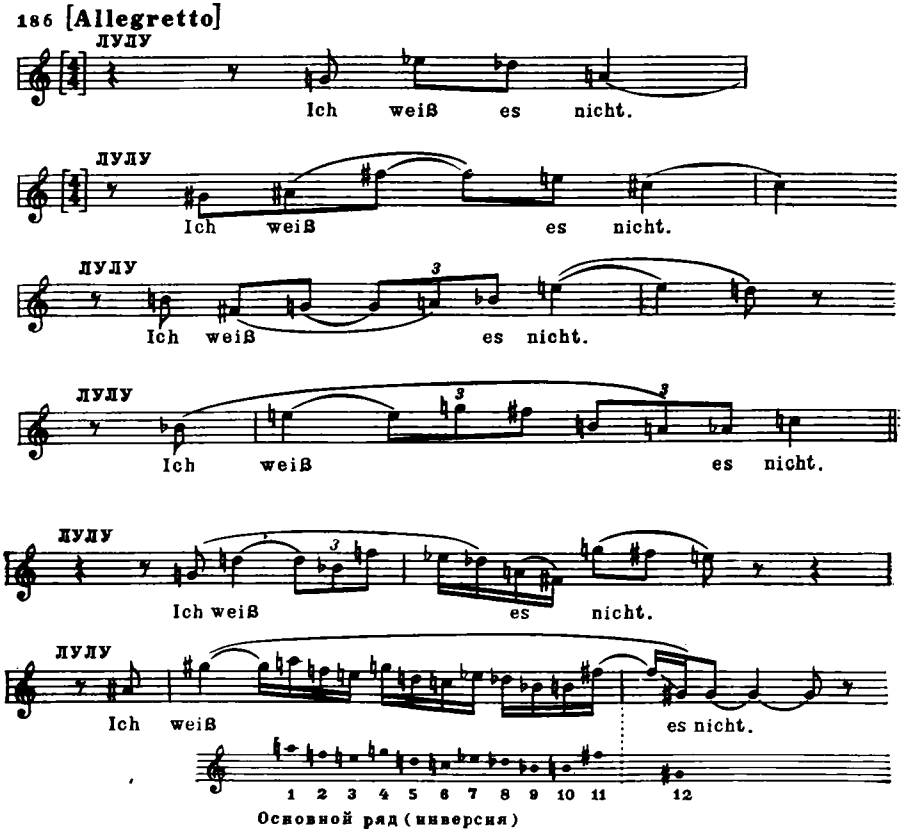
[1] Текст в примере. Художник. Я не создан для счастья, я испытываю адский страх перед ним. Пробудись! Я не тронул ее. Пробудись! Пробудись! (*нем.*).

Внутреннее беспокойство, тщательно скрытое извилистой, словно ищущей опоры речевой мелодии, основанной на оборотах главного ряда, прорывается в полных неподдельного отчаяния возгласах «Wach auf!», подчеркнутых лейтинтервалом малой септимы (сравните с мягкими секстами слова «Pussi» в канцонетте Лулу). Интервал, выделенный из основного ряда, повторен троекратно, смещаясь вверх по целым тонам. Он подается как бы крупным планом, окрашивая ключевое выражение текста. Одним ярким штрихом вокальной интонации композитор создает ощущение тревоги, вызывая у слушателя недобрые предчувствия.

Резкий контраст интонационной природы двух партнеров поединка, более того, их полная несовместимость особенно ярко выражены в дуэте из 1-й сцены [1]:



[1] Текст в примерах: а) Художник. Можешь ли ты сказать правду? Веришь ли ты в творца? Можешь ли ты чем-либо поклясться? Во что же ты веришь? Разве у тебя нет души? Ты когда-нибудь любила? Лулу. Я не знаю (*нем.*).



Настойчивые вопросы-обращения Художника, в сущности, однотипны по звуковысотному и ритмическому профилю[1]. Подчеркнутое выделение концовки (чаще предпоследнего слога) присуще речи человека, умоляющего дать ответ на его просьбу. С каждой вопрошающей репликой возрастает напряжение интонации, поскольку того ответа, который внутренне жаждет поставленный в тупик моралист, он не может получить.

Лаконичный и недвусмысленный ответ Лулу («Ich weiss es nicht») варьируется куда более интенсивно. Сжатая реплика постепенно распевается вплоть до выразительной колоратуры[2]. Прозаическая речь в

[1] Одна из реплик («Kannst Du bei etwas schwören») представляет свободное обращение предыдущей («Glaubst Du an einen Schöpfer?»).

[2] Нетрудно убедиться, что эта колоратура строится на инверсии основного ряда.

драме, разумеется, не смогла бы передать и сотой доли того, что вложено в простую фразу средствами музыки.

Снова пример, когда точное отражение изгибов мелодии речи отступает перед требованиями музыки. Реплики Лулу — нечто большее, чем просто интонируемые фразы. Они представляют «микромелодии», заключая в себе элемент тематического обобщения. Грация и изящество сочетаются в них с ясностью и спокойствием, присущими человеку, которого не волнует то, что для другого становится жизненно важной проблемой. Поэтому-то внутренняя противоположность двух миров, заключенных в оболочке мужчины и женщины, чьи пути волей судьбы пересеклись, находит отражение и в несовместимости их интонационного строя. И этому вовсе не противоречит кажущаяся близость интонаций следующего их дуэта в начале 2-й сцены. Там Лулу лишь вторит Художнику, подделывается под его настроение, но по существу и там она остается той же, какой была, лишь играя роль верной подруги недалекого простака.

Другой интонационный поединок, развертывающийся с переменным успехом, завязывается в следующей сцене. В отличие от предыдущего у него нет начала, поскольку конфликту Лулу и Шёна предшествует долгая предыстория, суть которой раскрывается в их диалоге. С первых же реплик беседа Лулу с Шёном принимает характер острого конфликта, где обе стороны проявляют незаурядное мастерство интонационного фехтования[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён (предлагая Лулу кресло). Об этом именно я и хочу с вами поговорить. Лулу (садится, несколько неуверенно). Почему же вы об этом мне не сказали вчера? Д-р Шён. Прошу не говорить теперь о вчерашнем; я это сказал вам уже два года назад. Лулу (нервозно). Ах вот как! Д-р Шён. Я прошу тебя прекратить твои посещения. Лулу (снова становится уверенней). Ах вот как! (*нем.*).

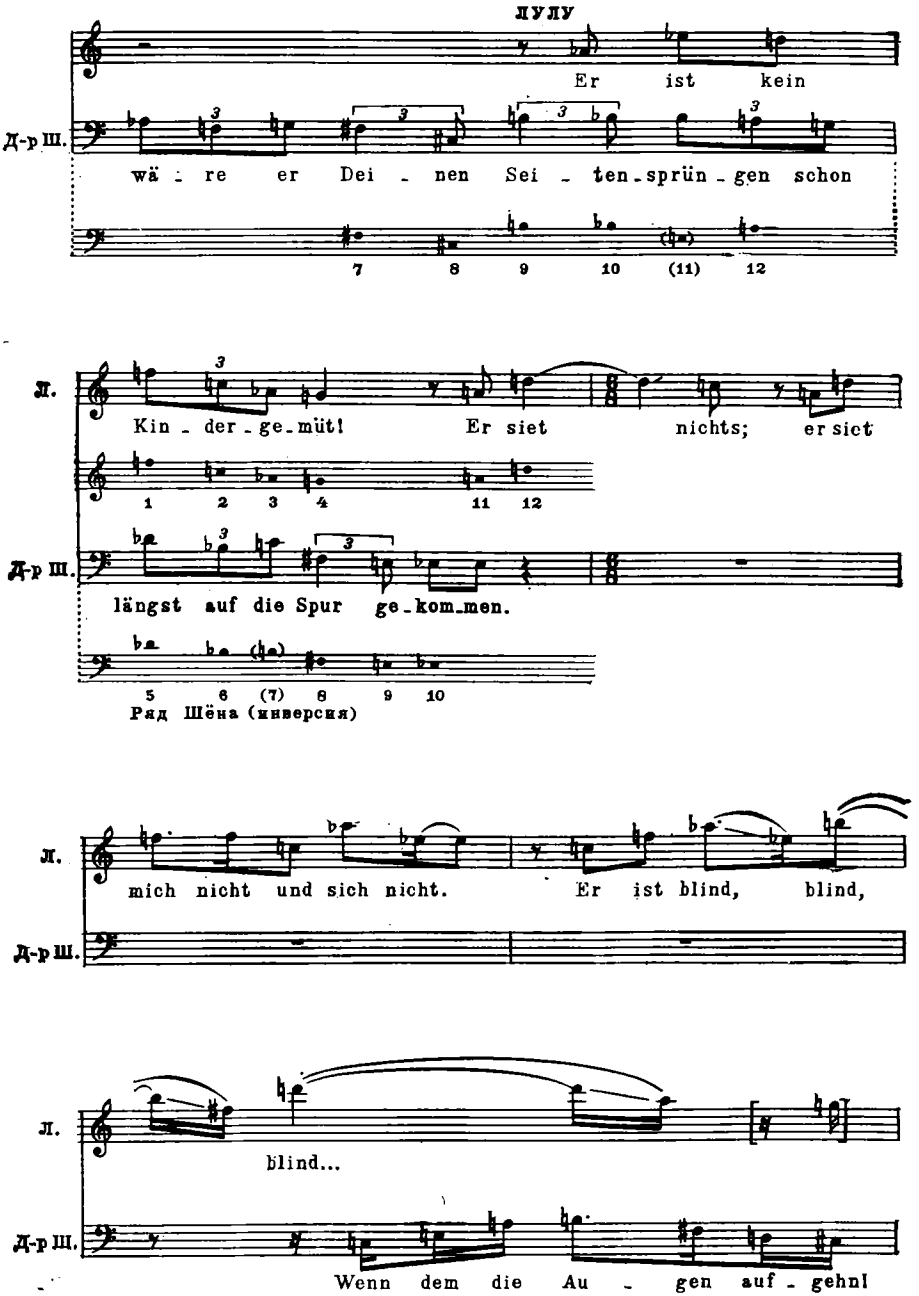


Первый выпад делает Шён. Неважно даже, что́ именно он говорит, поскольку решающую роль играет тон, которым он произносит свои слова, — твердый, решительный. И это отражается на звуковысотном профиле его реплик. Подчеркнутая многократными повторами атака исходного тона с последующим прямолинейным его понижением (в реплике «Darüber möchte ich nämlich gerne mit Ihnen sprechen») присуща возбужденной речи упрямого человека, желающего непременно поставить на своем. Если же вслушаться в такую речь внимательней, то окажется, что в ней далеко не все слова произносятся с одинаковой степенью интенсивности. Так, во фразе: «Bitte jetzt nichts von gestern, ich habe es Ihnen zwei Jahren schon gesagt» — повышением тона выделены слова «Bitte», «gestern», «zwei» — наиболее важные в контексте фразы. Интонационные вершины и здесь оттеняются прямолинейным понижением тона. Так обычно подается утверждение, в истинности которого человек хочет убедить не только партнера, но и самого себя.

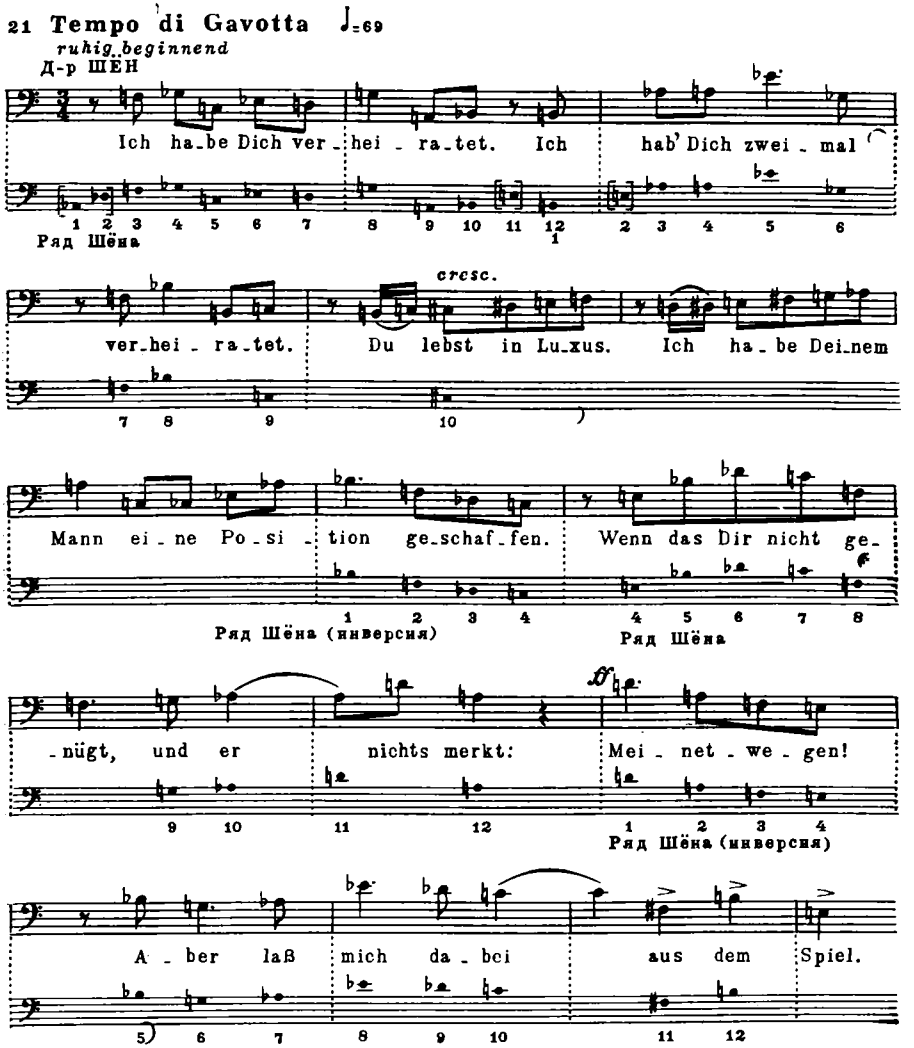
Ответная реплика Лулу («Warum haben Sie mir denn das nicht gestern gesagt?») как будто имитирует интонационный профиль речи Шёна, но смягчение акцентов, произнесение на тихой звучности маскирует эмоциональный подтекст фразы. Неприятная неожиданность побуждает Лулу на момент собраться с силами для контратаки. И она наступает незамедлительно. Короткие реплики возмущения (Ach, so!), сменяются натиском[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шё н. Если бы Вальтер не имел такой детский нрав, он уже давно напал бы на след твоих проделок. Л у л у. У него не детский нрав! Он ничего не видит: ни меня, ни себя. Он слеп, слеп, слеп... Д-р Шё н. Когда у него откроются глаза! (*нем.*).


ЛУЛУ
Д-р Ш.
Er ist kein
wä - re er Dei - nen Sei - ten-sprün-gen schon
7 8 9 10 (11) 12
Л.
Kin - der - ge-müt! Er siet nichts; er siet
1 2 3 4 11 12
Д-р Ш.
längst auf die Spur ge-kom-men.
5 6 (7) 8 9 10
Ряд Шёна (инверсия)
Л.
mich nicht und sich nicht. Er ist blind, blind,
Д-р Ш.
Л.
blind...
Д-р Ш.
Wenn dem die Au - gen auf - gehn!

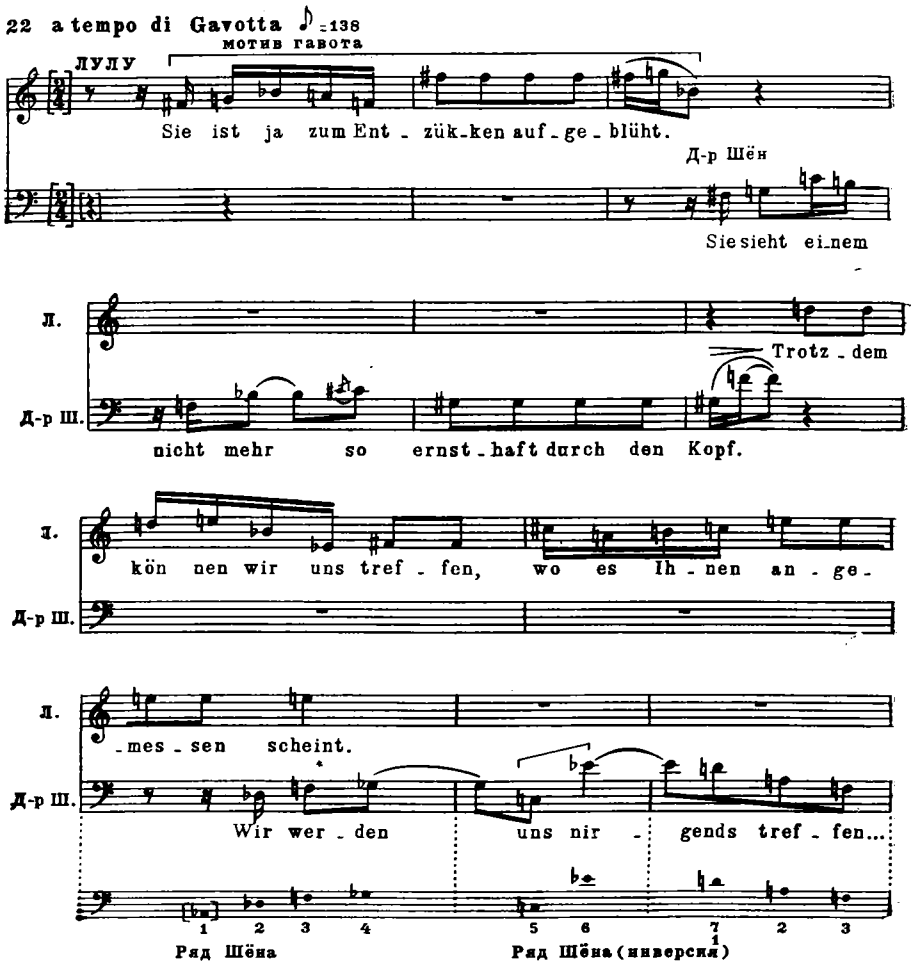
Прогрессирующее повышение тона отражается в уступчатом восхождении речевой мелодики, последовательно завоевывающей новые вершины. В речи Лулу ощущается не просто твердость, а убежденность в правоте, когда теряется способность понимать партнера. Столь же убежден и Шён, перечисляющий свои благодеяния[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён (начиная спокойно). Я тебя выдал замуж. Я тебя дважды выдал замуж. Ты живешь в роскоши. Твоему мужу я создал положение. Если этого тебе мало, а он ничего не замечает: Извольте! Но меня оставьте в покое.

И его речь становится настойчивей, что отражается в поступательном повышении тона реплик. Спор заходит в тупик. Оба партнера не слушают друг друга — каждый из них говорит о своем, создавая интонационный контрапункт[1].

Новый поворот поединка меняет интонационный облик речи персонажей[2]:



[1] Повторение реплики Лулу идет на той же высоте и в том же ритме, партия Шёна звучит на полтона выше и вдвое скорее (см. такты 579—586).

[2] Текст в примере: Л у л у. Она восхитительно расцвела. Д-р Ш ё н. Она уже не выглядит такой серьезной. Л у л у. Несмотря на это, мы сможем встречаться, где вам это покажется удобным. Д-р Ш ё н. Мы не будем встречаться нигде... (*нем.*).

В раздражении Лулу обретает присущее ей самообладание, произнося свои реплики с покоряющей элегантностью. В речевую мелодию проникает пластика изящного танца (в данном случае гавота), что придает вокальным фразам собранность, присущую бойцу, сражающемуся холодным оружием. Речь Шёна, наоборот, показывает состояние человека, теряющего самообладание. С какой резкостью звучит слово «Kopf», завершающее первую фразу Шёна, приведенную в примере. Не в силах противостоять Лулу, он едва-едва не срывается в крик. Особенно показательна, впрочем, следующая фраза («Wir werden uns nirgends treffen...») . Она строится на звуках темы Шёна (начиная от 2-го тона его ряда), включающей характерный скачок на дециму (Tigersprung). Здесь этот скачок выделяет ключевое слово фразы («nirgends»), отражая предельное возбуждение героя, почти потерявшего способность самоконтроля.

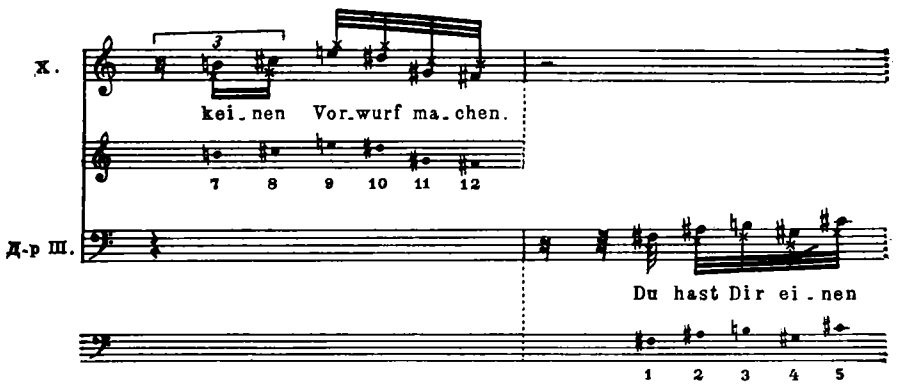
После такого огромного напряжения речь Лулу, звучащая на фоне прекрасной мелодии, воспринимается подобно откровению. Ее слова полны неподдельной искренности, что расшифровано музыкой, сопровождающей ритмованную речь героини. Но это не приносит Лулу успеха.

Новая фраза интонационного поединка начинается с начала. Второй круг спирали единоборства сжато повторяет перипетии предыдущего, прерываясь вторжением третьего лишнего — законного супруга Лулу. Конечный исход поединка отодвигается, и начинается новый диалог — между законным и фактическим супругами Лулу. Речь Шёна совершенно преобразилась — перед нами человек, умеющий добиваться своих целей, беспощадный к людям, вольно или невольно ставшим поперек его жизненной дороги [1]:

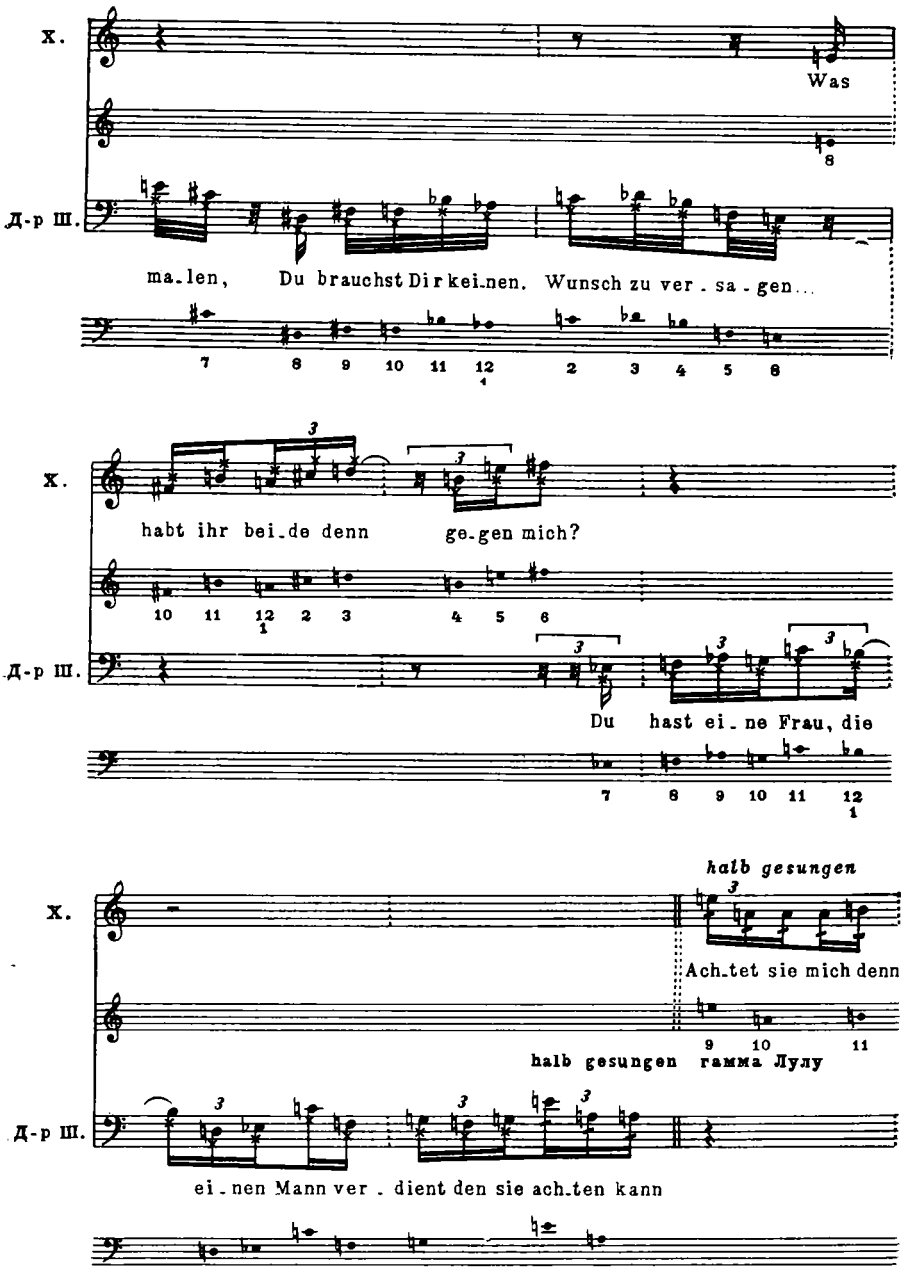


[1] Текст в примере: Художник. Ну? Д-р Шён (садясь). Ты получил в приданое полмиллиона... Художник. Нельзя же упрекать меня в этом. Д-р Шён. Ты создал себе имя, ты можешь спокойно заниматься живописью, ты можешь не отказывать себе в любом желании... Художник. Да что же вы оба имеете против меня? Д-р Шён. У тебя жена, заслуживающая мужа, которого она могла бы уважать. Художник. Разве она меня не уважает? Д-р Шён. Нет! Художник. Почему нет? Говори! Да говори же, наконец!


ч.
Д-р Ш.
Dar - aus kann man mir
- lion ge - hei - ra - tet...


Ж.
Д-р Ш.
kei - nen Vor - wurf ma - chen.
Du hast Dir ei - nen


Ж.
Д-р Ш.
Na - men ge - schaf - fen,
Du kannst un - be - hel - ligt


Х.
Д-р Ш.
Was
ma_len, Du brauchst Dir kei_nen. Wunsch zu ver_sa_gen...
habt ihr bei_de denn ge_gen mich?
Du hast ei_ne Frau, die
halb gesungen
Ach_tet sie mich denn
halb gesungen гамма Лулу
ei_nen Mann ver_dient den sie ach_ten kann



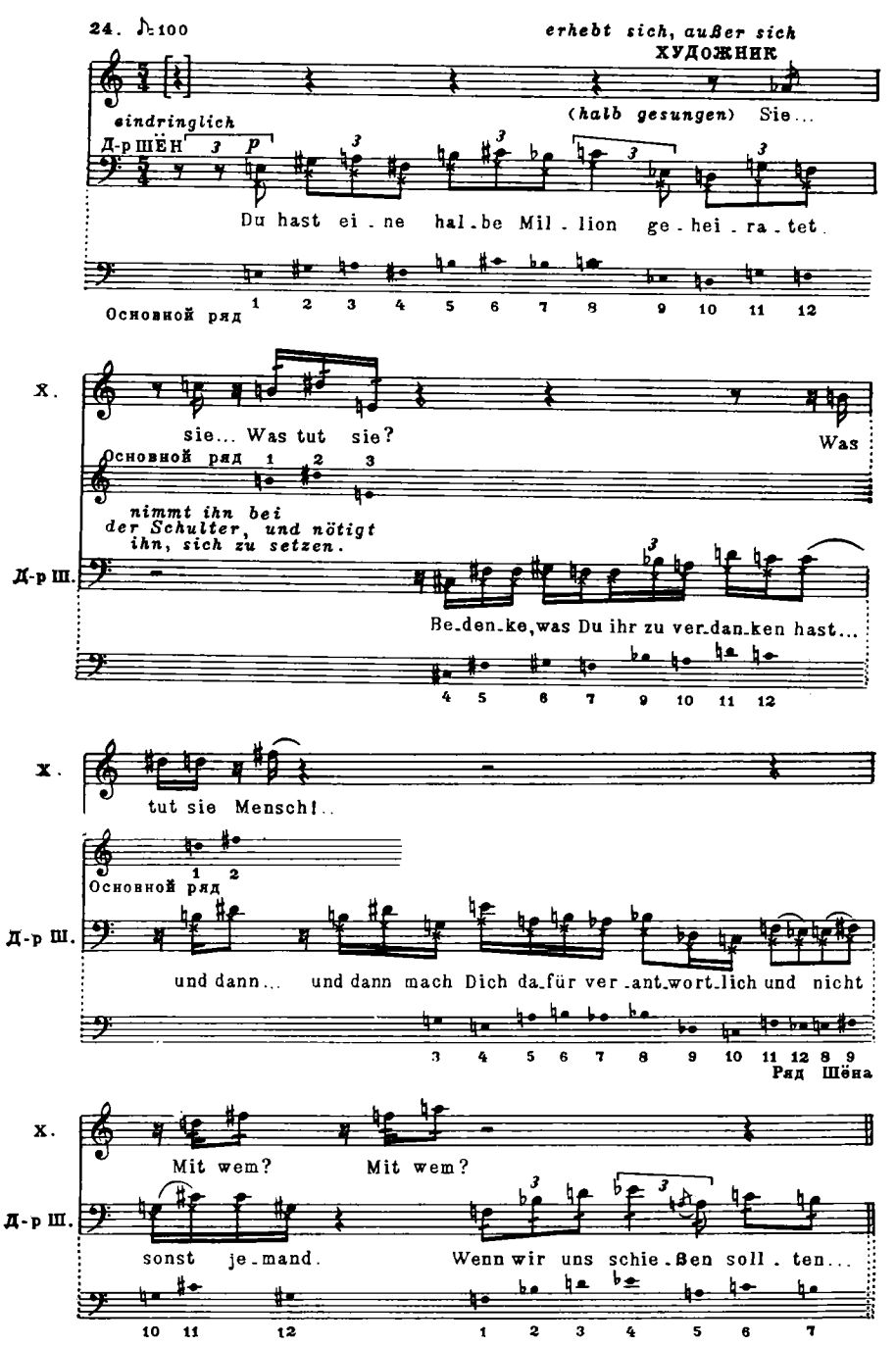
Речь Шёна строится на разговорном произнесении последования тонов основного ряда, представляющего, как мы выяснили, основу «проходящих» диалогов.

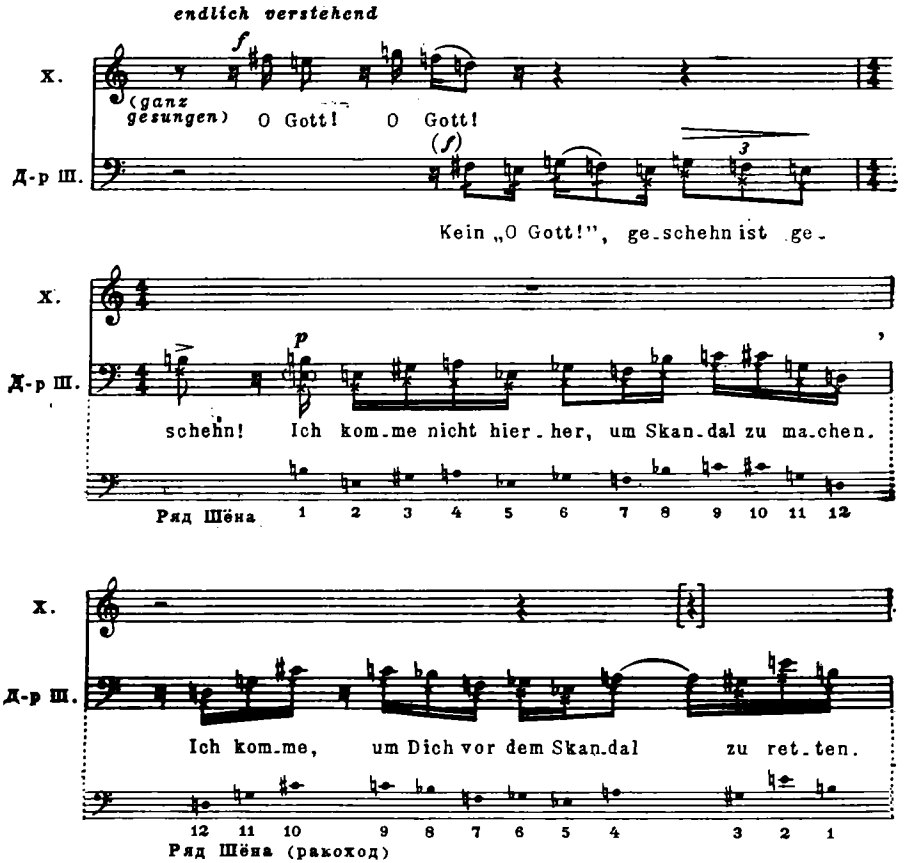
Шён искусно уклоняется от ответа на прямые вопросы партнера, и его интонация — сдержанная, вкрадчивая — ничем не отражает волнующих его мыслей.

Совершенно иначе выглядят интонации реплик Художника — в них ощущается удивление человека, не понимающего, что от него хотят. Поэтому его первая реплика («Daraus kann man mir keinen Vorwurf machen») разрывается паузой, словно у произносившего ее на момент прервалось дыхание. А уже следующая реплика («Was habt ihr beide gegen mich?») обличает огромное внутреннее волнение от внезапного предчувствия, что передается стремительным повышением интонации с резкой атакой конечного звука на слове «mich» (поддержанной аккордовым ударом).

Ответ Шёна звучит тверже, решительней, что сказывается в резком выделении его концовки («achten kann»), подчеркнутой интонированием halb gesungen. Художник не удовлетворен ответом собеседника. Страх неизвестности приводит его в крайнее возбуждение: отрывочные разорванные реплики теряют последний оттенок интонации простой доверительной беседы. Художник требует ответа, не только повышая тон, но и придавая своей речи более полнокровное звучание (вместо Sprechstimme и здесь halb gesungen). Но бедный простак имеет дело с опытным бойцом, легко уклоняющимся от прямых ударов[1]:

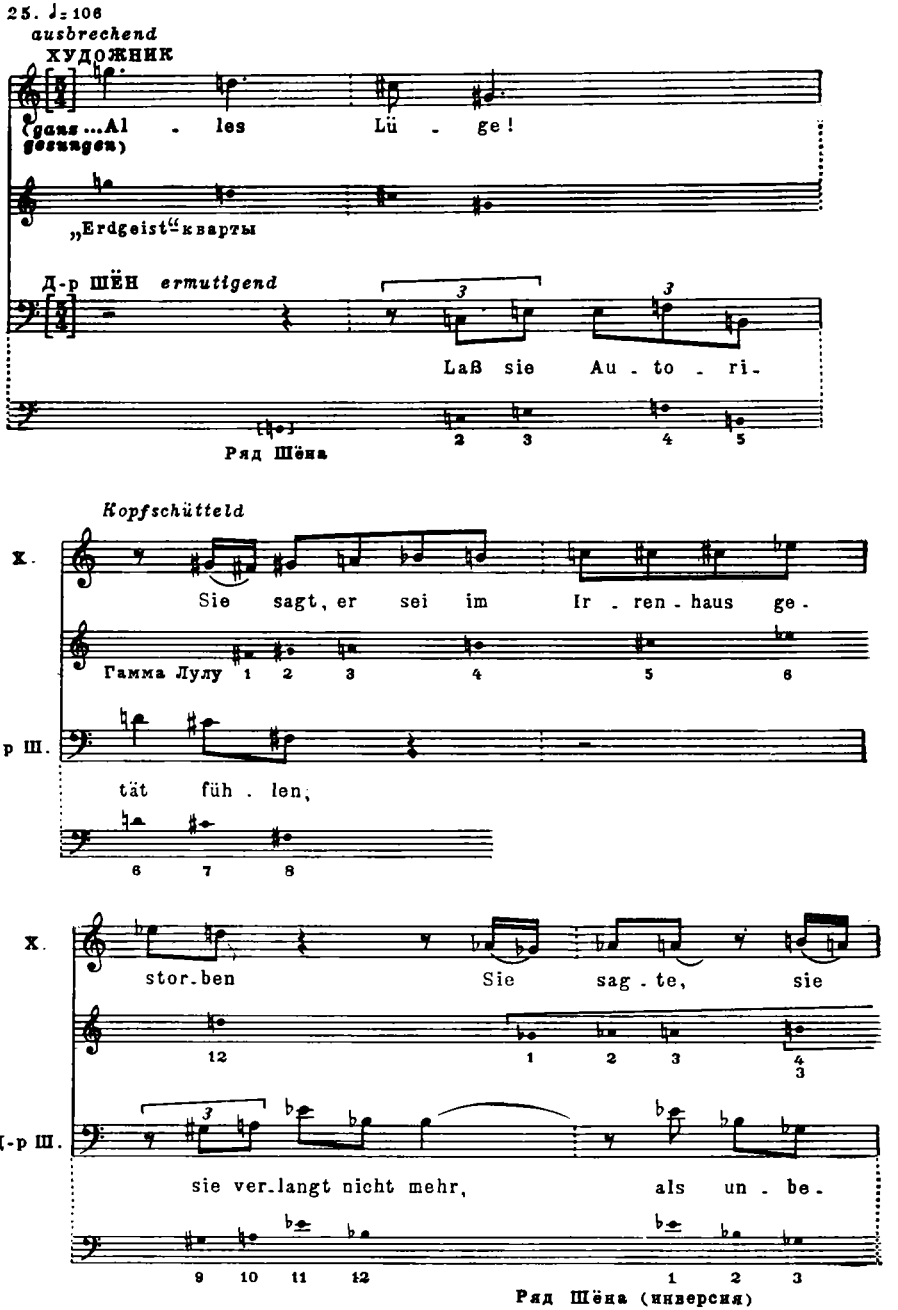
[1] Текст в примере: Д-р Шён (настойчиво). Ты получил в приданое полмиллиона. Художник (поднимается вне себя). Она... она... что она наделала? Д-р Шён (берет его за плечи и заставляет сесть). Подумай, чем ты ей обязан... Художник. Да что ж она наделала? Д-р Шён. А затем... затем возьми ответственность за все случившееся на себя и не возлагай ее на кого-либо другого. Художник. С кем?.. с кем?.. Д-р Шён. Если нам с тобой надо будет стреляться... Художник (наконец поняв). О боже! о боже! Д-р Шён. Не говори «о боже!» — Случилось, так случилось! Я пришел сюда не для того, чтобы устроить скандал. Я пришел спасти тебя от скандала.

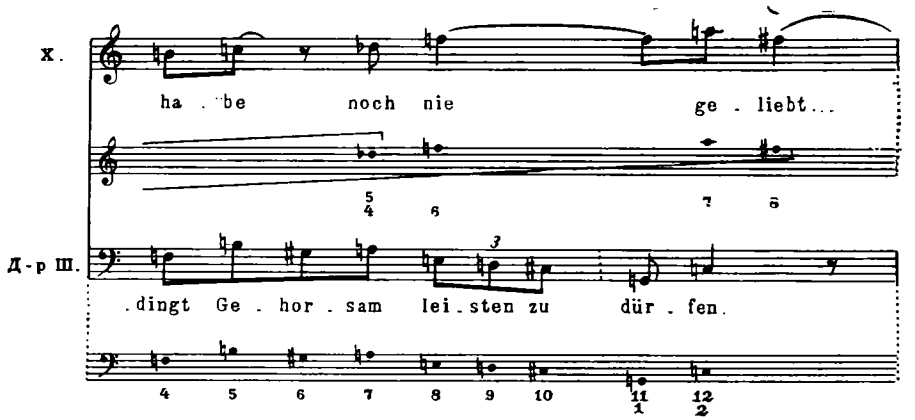

24. ♪=100
erhebt sich, außer sich
ХУДОЖНИК
(halb gesungen) Sie...
eindringlich
Д-р ШЁН
Du hast ei-ne hal-be Mil-lion ge-hei-ra-tet.
Основной ряд 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Х.
sie... Was tut sie?
Was
Основной ряд 1 2 3
nimmt ihn bei der Schulter, und nötigt ihn, sich zu setzen.
Д-р Ш.
Be-den-ke, was Du ihr zu ver-dan-ken hast...
4 5 6 7 9 10 11 12
Х.
tut sie Mensch!..
Основной ряд 1 2
Д-р Ш.
und dann... und dann mach Dich da-für ver-ant-wort-lich und nicht
3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 8 9
Ряд Шёна
Х.
Mit wem? Mit wem?
Д-р Ш.
sonst je-mand. Wenn wir uns schie-ßen soll-ten...
10 11 12 1 2 3 4 5 6 7



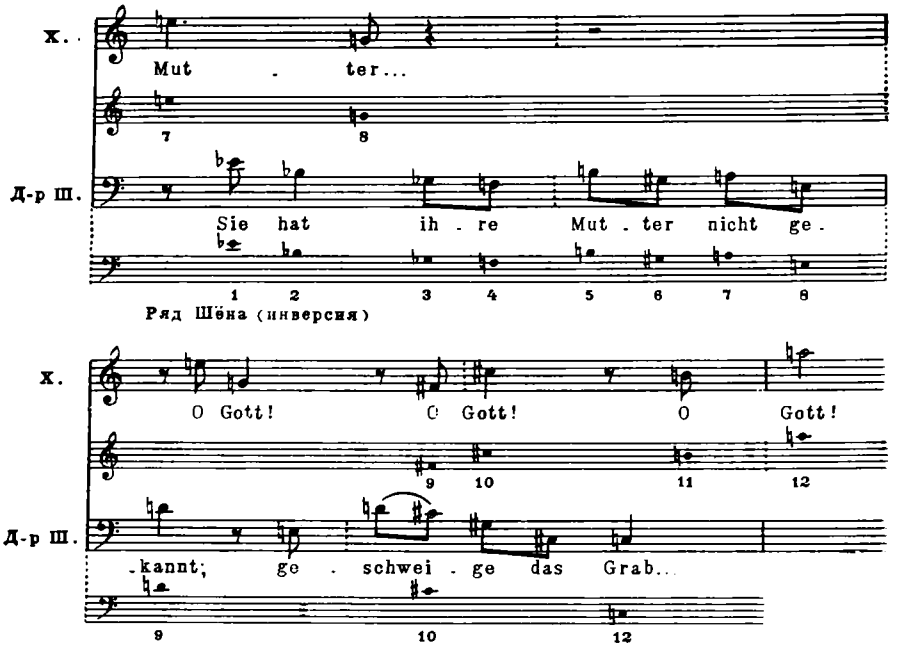
Художнику нужен ясный, недвусмысленный ответ. Он заключен в интонации слов «Wenn wir uns schiessen sollten...» — многозначительной, с подачей фразы немного нараспев. Отчаянные восклицания бедняги «O Gott! O Gott!» — полны неизъяснимой боли. А Шён, воззвав к мужеству сраженного горем человека, возвращается к тону доверительной беседы. Но теперь в вопросах сокрушенного Художника уже нет прежней настойчивости — рассказ о похождениях прекрасной Галатеи он выслушивает лишь по инерции[1]:

[1] Текст в примере: Художник (раздражаясь). Все ложь! Д-р Шён. Заставь ее почувствовать авторитет. Художник. Она уверяла, что он умер в доме умалишенных... она уверяла, что никогда еще не любила. Д-р Шён. Она не требует ничего более, как того, чтобы ее заставляли безусловно повиноваться. Начни с самого себя. Соберись с силами! Художник. Она поклялась могилой своей матери... Д-р Шён. Она не знала свою мать, умолчу о могиле... Художник. О боже! о боже! о боже!


25. ♩= 106
ausbrechend
ХУДОЖНИК
(ganz ...Al - les Lü - ge!
gesungen)
„Erdgeist“-кварты
Д-р ШЁН ermutigend
Laß sie Au - to - ri-
Ряд Шёна
Kopfschüttelnd
Х.
Sie sagt, er sei im Ir - ren - haus ge -
Гамма Лулу
Д-р Ш.
tät füh - len,
stor-ben Sie sag - te, sie
sie ver-langt nicht mehr, als un - be -
Ряд Шёна (инверсия)


Х.
ha . be noch nie ge . liebt...
Д-р Ш.
.dingt Ge . hor . sam lei . sten zu dür . fen.


Х.
..ge schwo.ren hat sie
Гамма Лулу (инверсия)
Д-р Ш.
Macht mit Dir sel.ber den An.fang.
Ряд Шёна
Ossia
Х.
bei . dem Gra . be ih rer
Д-р Ш.
Raff' Dich zu . sam . men!

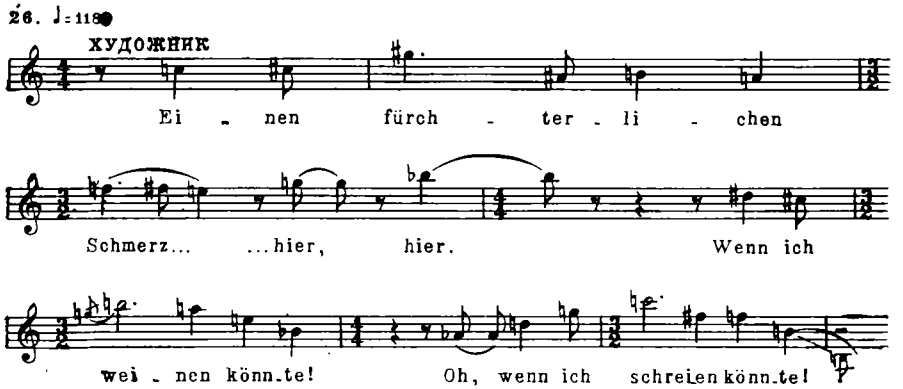


«Alles Lüge» — таково конечное резюме, интонируемое на «Erdgeist»-квартах. Художник вспоминает о клятвах неверной супруги, и в его речи проходят интонации уже знакомой нам гаммообразной темы. Она искажена, как разбит, втоптан в грязь недосягаемый идеал. Мысли Художника обращены к Лулу, и это находит отражение в интонации его горьких речей. Он совершенно не воспринимает поучений Шёна, контакт между собеседниками потерян окончательно.

На этом примере выясняется, какие удивительные возможности открывает композитору додекафонная техника. Вспомним начало диалога двух мужчин — их звуковысотная основа совпадала, а отличия создавались лишь ритмом и динамикой интонации. Теперь же основа речей обоих собеседников различна. Главный ряд сменили две его модификации — речь художника строится, как мы выяснили, на оборотах гаммы Лулу, а в репликах Шёна легко узнать интонации его ряда в прямом и обращенном вариантах. Таким путем создается диалог непонимания, подчеркивается потеря контакта. И в то же время в высшем музыкальном смысле достигнуто единство, поскольку оба варианта 12-тонового ряда сложным путем (о чем еще речь впереди) восходят ко все той же Urreihe.

Больше иллюзий нет, вместо прекрасной богини внутреннему взору Художника предстала грязная уличная девка, отмеченная несмы-

ваемым клеймом порока. Смертная тоска ощущается в пароксизме отчаяния пока еще живой души, раздавленной страшным открытием [1]:



С каждой последующей репликой расширяется диапазон вокальной интонации, ее масштаб, протяженность отдельных тонов, среди которых выделяются долгие, напряженно интонируемые вершины (*b, h, c*). Последняя реплика («Oh, wenn ich schreien könnte!») особенно знаменательна — прежний мотив «Erdgeist»-кварт деформирован, подобно тому как изменилось представление о любимой женщине. Единственно возможное решение принято, и крайнее возбуждение сменила депрессия.

Пропустим события, последовавшие вслед за самоубийством Художника, и обратимся к поединку Лулу и Шёна в последующей сцене, завершающему важный этап их единоборства.

Исходная внутренняя настройка участников поединка определяется неожиданным происшествием — падением Лулу на сцене во время ее номера. Шён вне себя от ярости, подчеркнутая агрессивность его реплики отражается в профиле интонации со свойственным ей восходящим движением к опорным тонам *d* и *es* и энергичным падением к резко акцентированной концовке (на слове «ausspielen») [2]:

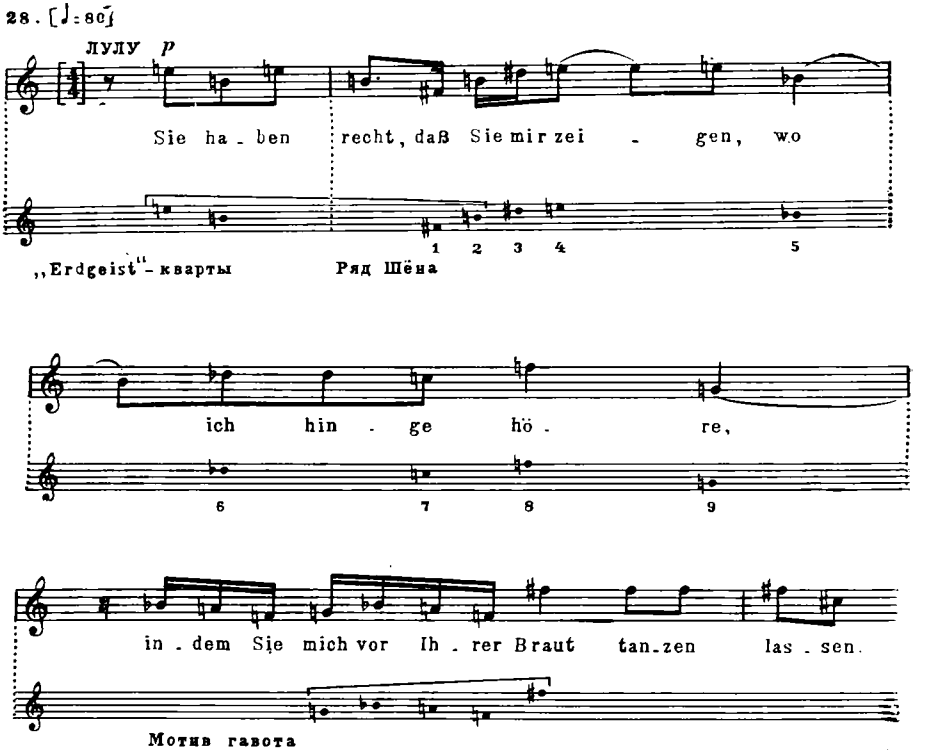


[1] Текст в примере: Художник. Страшная боль... здесь, здесь. Если б я мог плакать! О, если бы я мог кричать! (*нем.*).

[2] Текст в примере: «Как ты могла разыграть передо мной эту сцену?»

С каждой репликой он взвинчивает себя, речь его находится на грани крика.

Непостижимым инстинктом Лулу ощущает, что Шёна следует любой ценой успокоить, заставить расслабиться[1]:



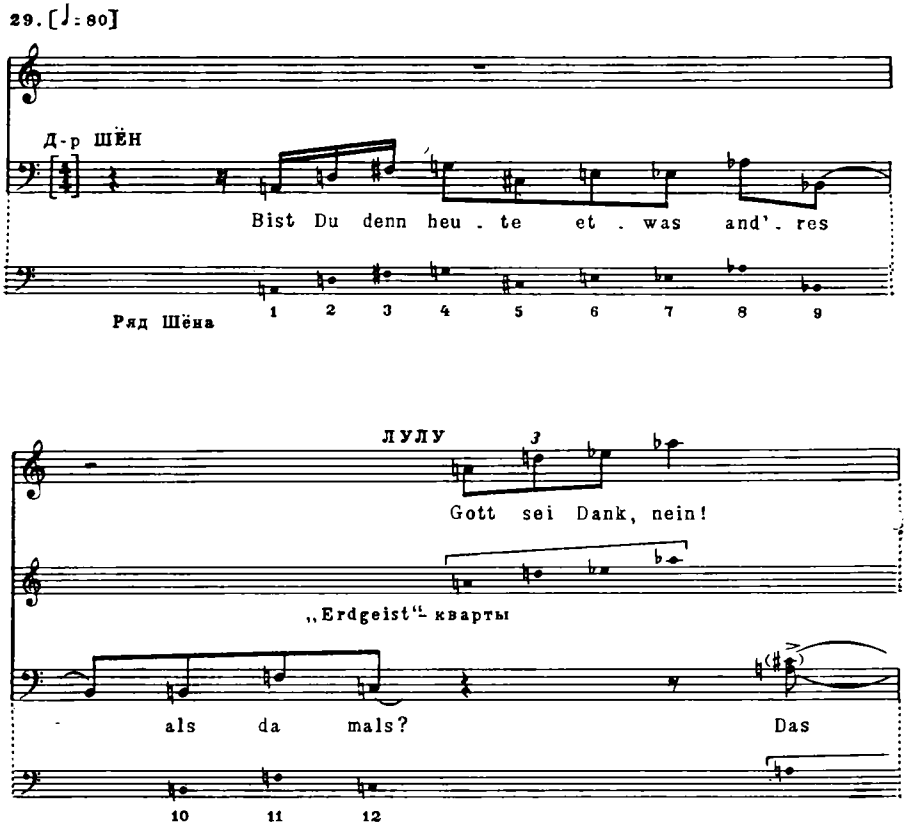
В реплике Лулу проскальзывают знакомые обороты — тут и «Erdgeist»-кварты, и оборот темы Шёна, и, наконец, изящный мотив гавота, составляющий концовку-росчерк. Все эти конструктивные элементы спаяны в тонкую, полную элегантных изгибов линию. В ней нет четких, прямолинейных очертаний, она извивается и ускользает, как увертывается от прямого ответа и сама Лулу. Оборот темы Шёна был и в приведенной ранее реплике этого персонажа[2]. Но наступательность, напористость Шёна сменяется тонким изяществом и грацией Лулу. Столь разное впечатление достигается несходством метро-

[1] Текст в примере: «Вы правы, что указываете мне, где мое настоящее место, заставляя танцевать перед вашей невестой».

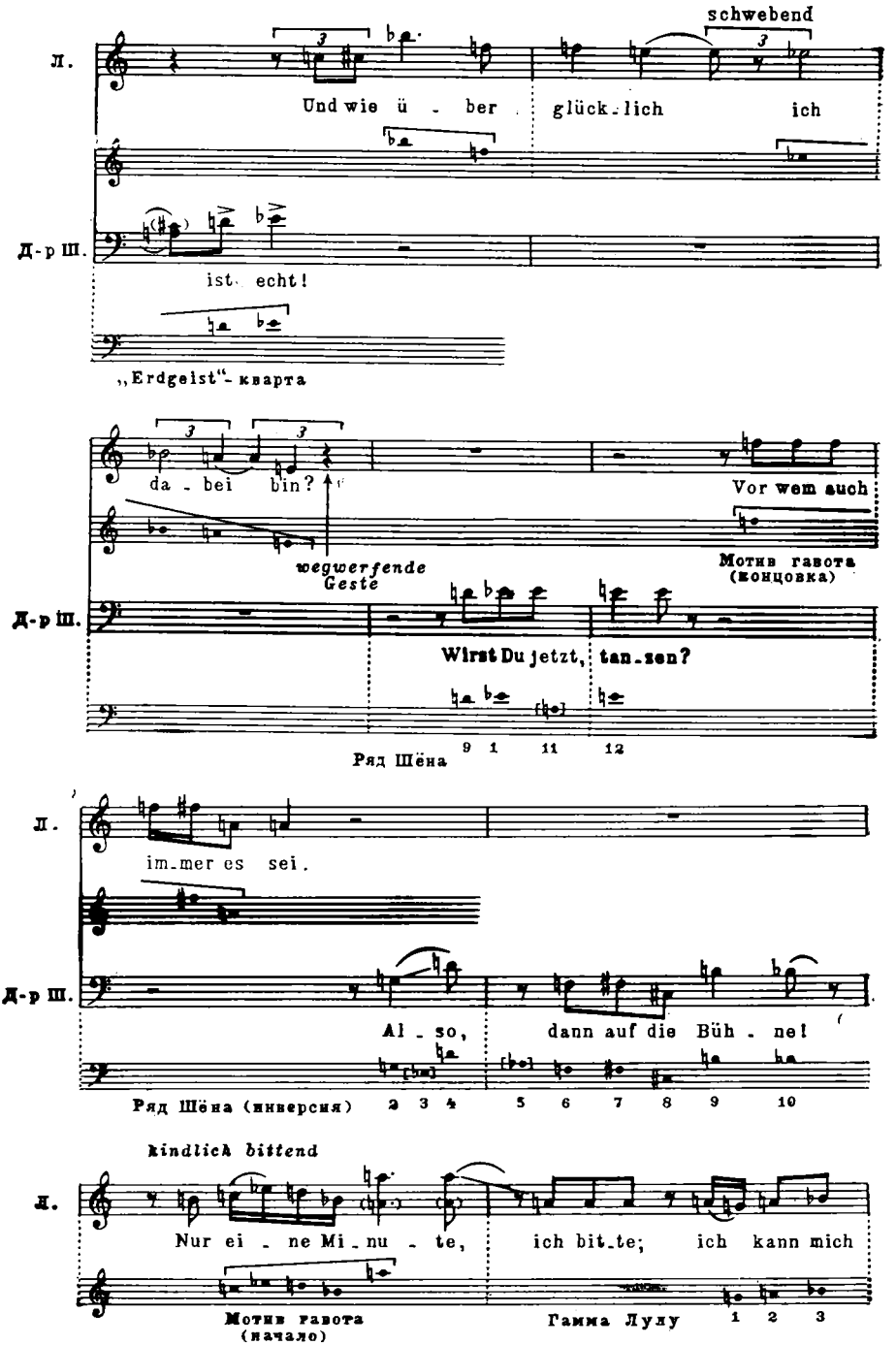
[2] Сравните начало реплики Шёна (от *e* до звука *as*) с отрывком реплики Лулу (от *fis* до *b*) (примеры 27 и 28).

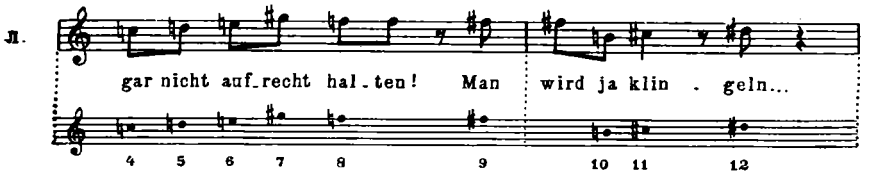
ритмической подачи (резкие акценты и смягчение четкости пульсации метра синкопами, бóльшая дробность ритма), контрастом динамики (нарастающее forte и скромное piano), наконец, разницей тембра и артикуляции. Лишний раз можно убедиться, что живая интонация складывается путем сочетания многих первоэлементов, где отношения высотности сами по себе не определяют ее экспрессии и выразительного смысла.

Различие профиля интонаций Шёна и Лулу проступает яснее по мере развития их диалога[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Да разве ты сегодня нечто иное, чем тогда? Лулу. Слава богу, нет! Д-р Шён. Это откровенно. Лулу. И как я при этом несчастна! Д-р Шён (с презрительным жестом). Ты будешь теперь танцевать? Лулу. Смотря перед кем. Д-р Шён. Итак — на сцену! Лулу (прося по-детски). Только минуту, я прошу; я совсем еще не могу держаться! Позвонят...

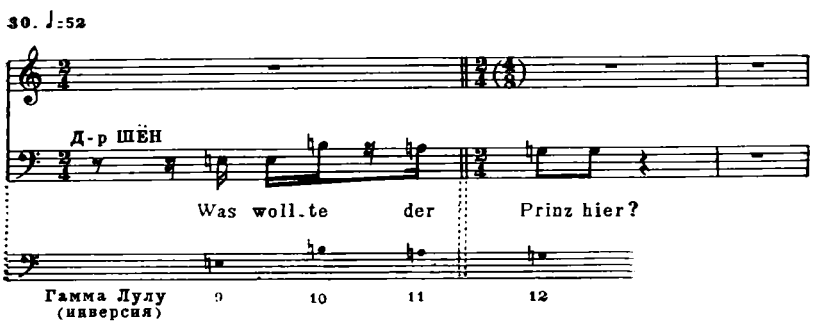

schwebend
Л.
Und wie ü - ber glück-lich ich
Д-р Ш.
ist echt!
„Erdgeist"-квартa
da - bei bin?
wegwerfende Geste
Vor wem auch
Мотив гавота (концовка)
Д-р Ш.
Wirst Du jetzt, tan-zen?
9 1 11 12
Ряд Шёна
Л.
im-mer es sei.
Д-р Ш.
Al - so, dann auf die Büh - ne!
Ряд Шёна (инверсия) 2 3 4 5 6 7 8 9 10
kindlich bittend
Л.
Nur ei - ne Mi-nu - te, ich bit-te; ich kann mich
Мотив гавота (начало)
Гамма Лулу 1 2 3



В репликах Лулу проскальзывают разные мотивы, отражающие нестабильность, неустойчивость ее речи, полной тонких колебаний, прихотливых смен настроения героини. Плавный, «планирующий» спуск на «Erdgeist»-квартах (реплика «Und wie überglücklich ich dabei bin») быстро сменяется легким «танцующим» подъемом по ступеням уже знакомой гаммы Лулу (на словах «ich kann mich gar nicht aufrecht halten»). Приметы танцевальных жанров пронизывают речевую мелодию Лулу, сообщая ей колорит изящества.

Какой огромный контраст составляют резкие, прямолинейно поступательные реплики ее партнера! Однако и его речевая мелодия не однотипна.

Постепенно фразы Шёна становятся более сжатыми и твердыми, в характере приказа. Сохраняя агрессивность, они приобретают спокойствие и уверенность. Как уже говорилось, самоуспокоенность становится причиной его поражения: инициативой в поединке завладевает Лулу, не упускающая ее вплоть до окончания диалога[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Чего хотел здесь принц? Лулу. Он берет меня в Африку. Д-р Шён. В Африку! Лулу. Вы сделали меня танцовщицей для того, чтобы пришел тот, кто возьмет меня с собой. Д-р Шён. Но не в Африку же!


ЛУЛУ
Er nimmt mich mit nach A . fri . ka.
1 2 3 2 1 2 3
Ряд Шёна (инверсия)
Д-р Ш.
Nach A . fri . ka?
3 2 1 4
Ряд Шёна (инверсия)


Л.
Sie ha.ben mich ja zur Tän.ze.rin ge.macht, da.mit ei.ner
8 9 10 11 12
Гамма Лулу (в ритме английского вальса)
Д-р Ш


Л.
kommt, der mich mit nimmt.
3 4 5 6 7 8
Гамма Лулу
Д-р Ш.
Doch nicht nach A . fri . ka!
Ряд Шёна (инверсия)
5 6 7 8 9 10

Вопрос «Was wollte der Prinz hier?» строится на обороте ранее прозвучавшей обращенной гаммы Лулу, словно подчеркивая движение беседы по инерции. Молниеносный ответ Лулу, его интонационный профиль подчеркнуто активен, но энергичное восхождение отнюдь не связано с возрастанием эмоционального наполнения реплики, скорее наоборот[1]. Реплика Лулу полна тонкого лукавства, непередаваемой иронии, тогда как Шён воспринимает ее всерьез, и его ответная, непроизвольно вырвавшаяся фраза («Nach Afrika?») может служить классическим образцом интонации удивления, с характерным для нее повышением тона концовки. Разъясняющая фраза Лулу сохраняет характер элегантного танца, в ней отчетливо слышны обороты английского вальса, вторящие мелодии оркестра. Цель достигнута — Шён озадачен, и теперь можно обрушить град вопросов, к которым Шён явно не готов.

Реплики Лулу приобретают теперь большую собранность, твердость, не теряя оттенка изящной игры, элегантного танца. Шён оказывается в положении обороняющегося, что приводит его к полному исступлению[2]:



[1] Вспоминаются изящные взлеты по аккордовым тонам моцартовских сонат.

[2] Текст в примере: Л у л у. Пока у вас хватит на это энергии! Где ваша энергия? Вы уже три года помолвлены: почему вы не женитесь? Д-р Ш ё н (яростно). Неужели ты действительно думаешь, что ты стоишь у меня на пути?!

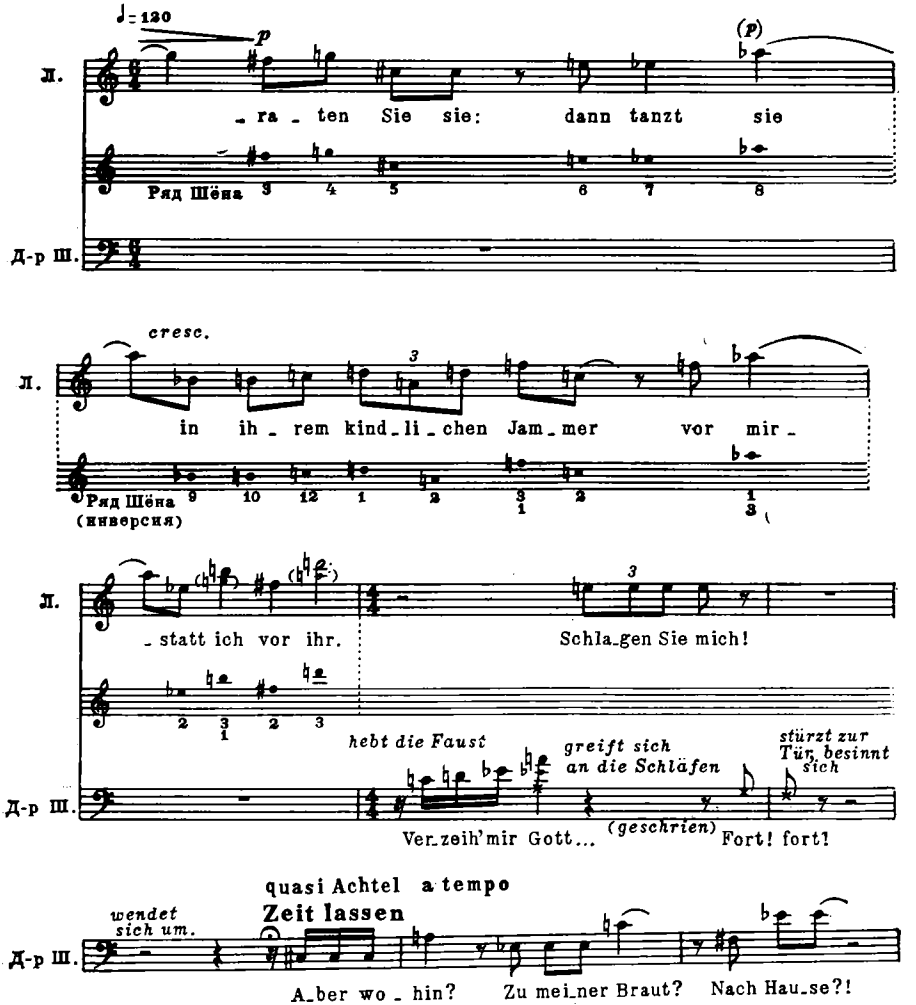


Подчеркнутая наступательность реплик Лулу запечатлена в интонациях, словно высеченных резцом скульптора. Стремительный подъем к опорному тону, настойчивые его повторы, выделяющие ключевое слово («die Energie»), отражают интонационную кривую речи человека, не просто убежденного в своей правоте, но понимающего, что его противник ничем не может парировать удар. С какой уверенностью произносит Лулу две интонационно однотипные фразы: «Sie sind drei Jahren verlobt: warum heiraten Sie nicht?». Показательно, что активный начальный оборот темы Шёна (*e, a, cis*) сочетается в них с повторами тона *g*, заимствованными из темы гавота (последнее расшифровывается его затактовой фразой, звучащей в оркестре[1]. Ярость, затмившая сознание Шёна, отразилась на его речи: это какая-то захлебывающаяся, исступленная речитация на границе тесситуры, переходящая в крик[2]:



[1] О виртуозной технике переплетений тематических элементов, выведенных из разных вариантов ряда, речь будет впереди.

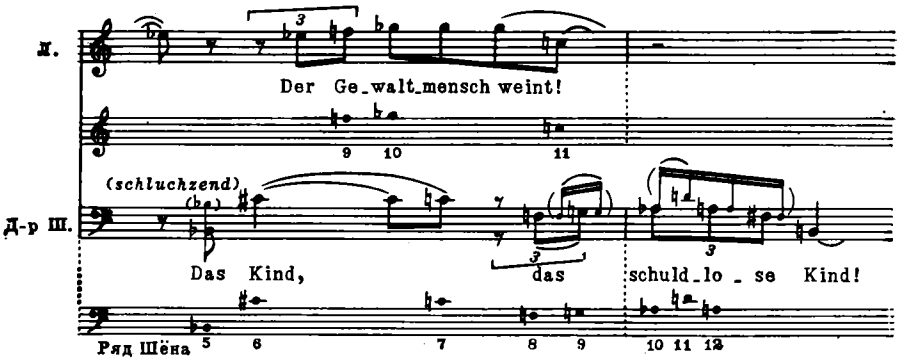
[2] Текст в примере: Д-р Шён. Ты хочешь, чтобы я на тебя поднял руку! Лулу. Женитесь на ней, тогда в своем детском горе она запляшет передо мной, а не я перед ней. Д-р Шён (поднимает кулак). Да простит мне бог! Лулу. Бейте меня! Д-р Шён (хватается за виски, кричит). Прочь! прочь! (бросается к двери, приходит в себя, оборачивается). Но куда? К моей невесте?! Домой?!



Лулу не поддается настроению своего партнера, напротив, ее реплика словно теряет прежнюю твердость. Но сколько яда и нескрываемого презрения заключено в ее фразе. Крик сопротивления вызывает она у Шёна. Наконец наступает реакция, и Шён осознает свое полное поражение. Он сломлен, уничтожен — теперь ему уже некуда идти[1]:

[1] Текст в примере: Д-р Шён (полностью опустошенный падает в кресло у стола в середине, со стоном). О, о, ты причиняешь мне боль! Лулу. Не могу выразить, как мне приятен этот момент! Д-р Шён. Мой возраст! Мой мир! Лулу. Он рыдает. Этот сильный человек рыдает. Д-р Шён. (рыдая). Дитя, невинное дитя!


33 ♩ = 80
ist völlig erschöpft auf dem Sessel links
neben dem Mitteltisch zusammengesunken
Д-р ШЁН
(stöhnend) Oh, oh, Du tust mir
Ряд Шёна 3 4 5 6 7
Ossia
ЛУЛУ
Mir tut dieser Augenblick wohl ich kann nicht sagen, wie!
9 10 11 12 Ряд Шёна 1 3 4 5 6
Д-р Ш.
weh! Mein
8
Л.
Er weint.
7 8
Д-р Ш.
Alter! Meine Welt!

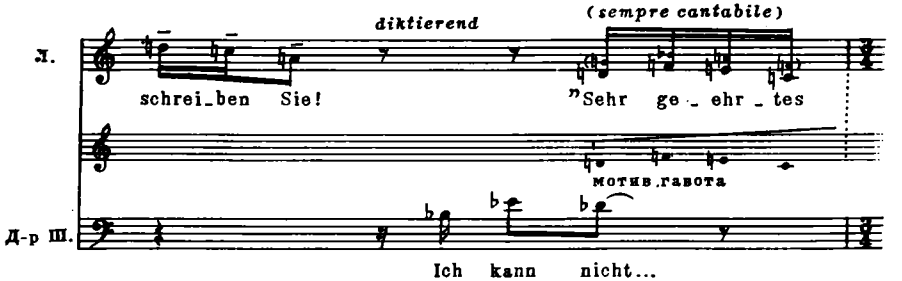


Поразительный пример интонационного контрапункта, отражающего полифонию настроений. Нескрываемое горе сквозит в восклицаниях Шёна, подобных рыданию, восторг — в высказывании Лулу. Широкие скачки к «интонациям вздоха», открытым на заре оперного искусства, оттеняются приподнятыми фразами Лулу, где выделяется длительный распев слова «wie». Композитором даже предусмотрен вариант, где долгий звук заменяется вокализацией, подобной юбиляциям григорианского хорала.

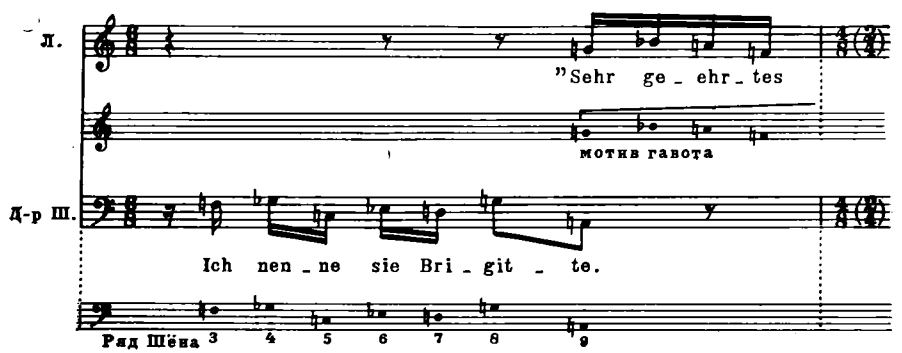
Воля Шёна, его способность к сопротивлению полностью подавлены. Его жалкая попытка уклониться от неизбежного моментально пресекается Лулу[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Я не могу писать. Лулу (стоя прямо за Шёном, подпирает спинку его кресла). Итак, пишите. Д-р Шён. Я не могу... Лулу (диктуя). «Милостивая государыня...» Д-р Шён (механически повторяя). «Милостивая госу...» Я зову ее Бригиттой. Лулу. «Милостивая государыня...» Д-р Шён (пишет). «Милостивая государыня...» Мой смертный приговор!


Л.
diktierend
(sempre cantabile)
schrei_ben Sie!
"Sehr ge_ehr_tes
мотив гавота
Д-р Ш.
Ich kann nicht...


Л.
Fräu_lein..."
mechanisch wiederholend
p
Д-р Ш.
"Sehr ge_ehr_tes Fräu..."
мотив гавота


Л.
"Sehr ge_ehr_tes
мотив гавота
Д-р Ш.
Ich nen_ne sie Bri_git_te.
Ряд Шёна 3 4 5 6 7 8 9

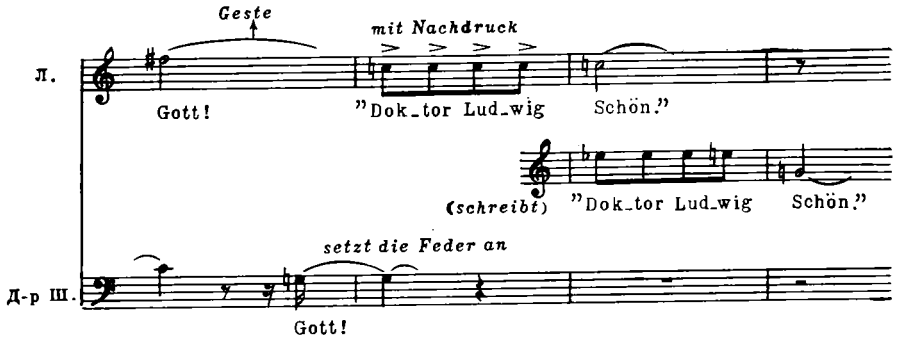


Начинается знаменитый Briefduett — уникальный в оперной литературе. В этом дуэте «согласия» партнер Лулу настолько подавлен, что даже не произносит вслух диктуемого ему текста, но мысленно повторяет его про себя (это отражено в дополнительной строчке, которую певец должен интонировать про себя). Его внутреннее состояние проявляется в отдельных репликах. Лулу собранна, полна уверенности — не случайно Briefduett основан на музыке гавота, выполняющего роль побочной партии сонатной формы. По существу этот дуэт — один из ритуальных танцев, которыми насыщена опера.

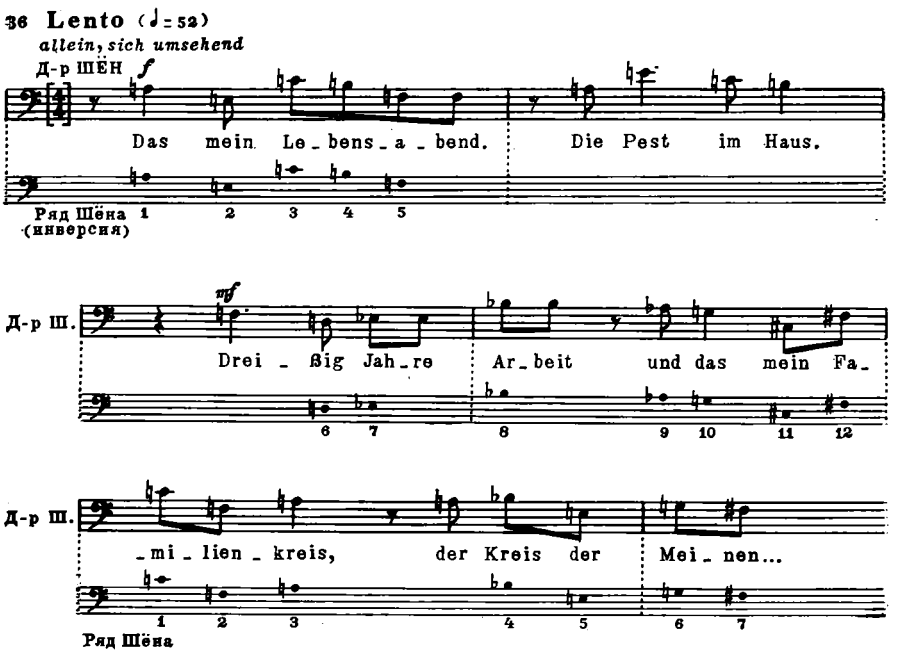
Восклицания-комментарии Шёна Лулу оставляет без внимания. Письмо написано, и Шён должен поставить подпись. Горестное «O Gott!» Шёна вызывает раздражительную реплику Лулу: «Ja, kein: O Gott! Doktor Ludwig Schön». И упавший духом доктор послушно выводит свою подпись. Поединок окончен. Лулу одержала победу[1]:



[1] Текст в примере: Л у л у. «Доктор Людвиг Шён». Д-р Ш ё н (зарыдав). О боже! О боже! Л у л у. Никаких о боже! (с подчеркнутым ударением). «Доктор Людвиг Шён». Д-р Ш ё н (берется за перо, пишет). «Доктор Людвиг Шён».



Настроение, отраженное в последней реплике I акта оперы, с новой силой охватывает Шёна, когда он остается один в своих роскошных апартаментах. Позади лучшие годы жизни, настоящее внушает безотчетный страх, впереди неотвратимо приближающаяся опасность[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён (один, осматриваясь). Вот—вечер моей жизни. Чума в доме. Тридцать лет работы, и вот мой семейный круг, круг, который...

Выпуклые, подобные строгому, чеканному барельефу, интонации пронизаны духом глубокого, тягостного раздумья. В мелодических оборотах каждый звук приобретает особенную весомость, и вершины лишь оттеняют ключевые слова, а движение тонов подобно медленным тяжелым шагам человека, запертого в одиночной камере.

Ужас полного одиночества наконец прорывается в кульминационной реплике монолога [1]:



Полный безотчетного страха возглас: «Der Kerl hat Mut!» — выделяется среди прочих фраз не только прямолинейно-поступательным профилем интонации и резко подчеркнутой артикуляцией каждого тона. В его основу положено одно из ведущих тематических образований этого акта — мотив мании преследования Шёна (Verfolgungswahnmotiv). «Der Schmutz... der Schmutz...»[2] — вот что наполнило его дом, где в роли хозяйки поселилась Лулу.

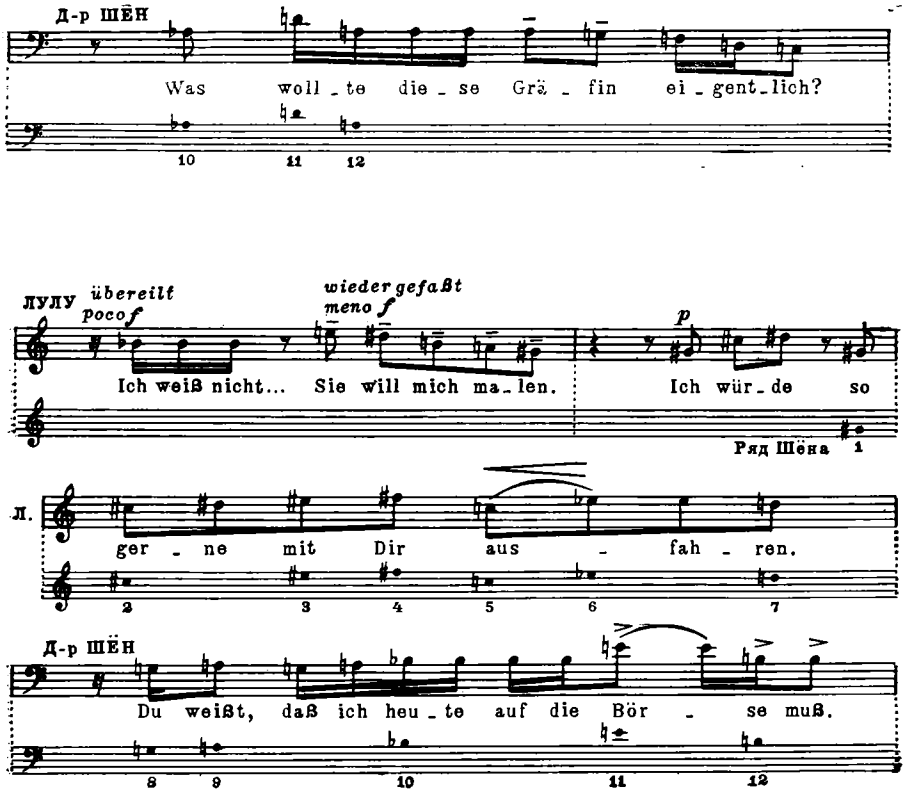
С ее появлением тягостное настроение как будто рассеивается [3]:



[1] Текст в примере: «Это мой семейный круг! И этот человек имеет мужество».

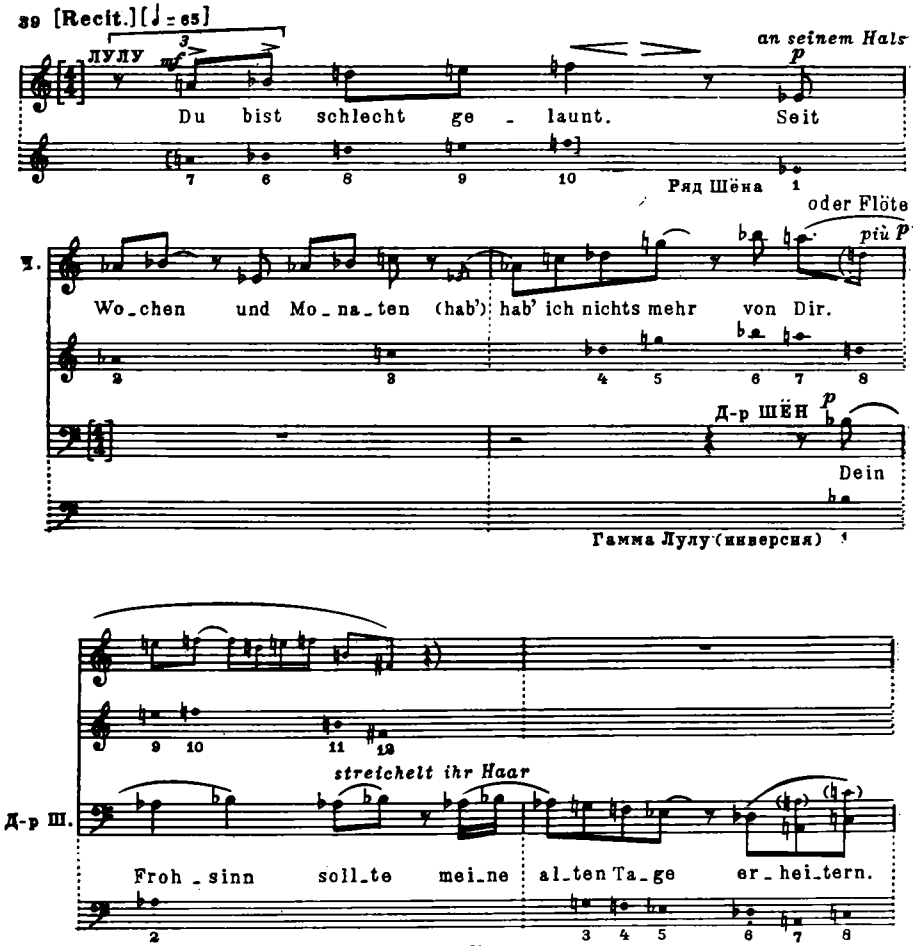
[2] «Грязь... грязь...»

[3] Текст в примере: Лулу. Не мог бы ты сегодня освободиться после обеда? Д-р Шён. Что собственно хотела эта графиня? Лулу (поспешно). Я не знаю... (овладевая собой) Она хочет меня писать. Мне бы хотелось проехаться с тобой. Д-р Шён. Ты знаешь, что я сегодня должен быть на бирже.



Как контрастирует с репликами Шёна напевная, и здесь не лишенная черт танцевальности (можно ощутить ритм танго) фраза Лулу. Она кажется доброй и приветливой женой, готовой в любой момент проявить внимание к супругу. Шён не отвечает порыву теперь уже законной жены, он уходит в себя, стараясь перевести беседу на нейтральную тему. Но для Лулу упоминание об экстравагантной графине Гешвитц неприятно. Застигнутая врасплох, она сначала разыгрывает удивление («Ich weiss nicht...»), но тут же находит кажущуюся весьма естественной причину («Sie will mich malen»). И снова ее речь обретает напевность. Искренность речи Лулу трогает Шёна [1]:

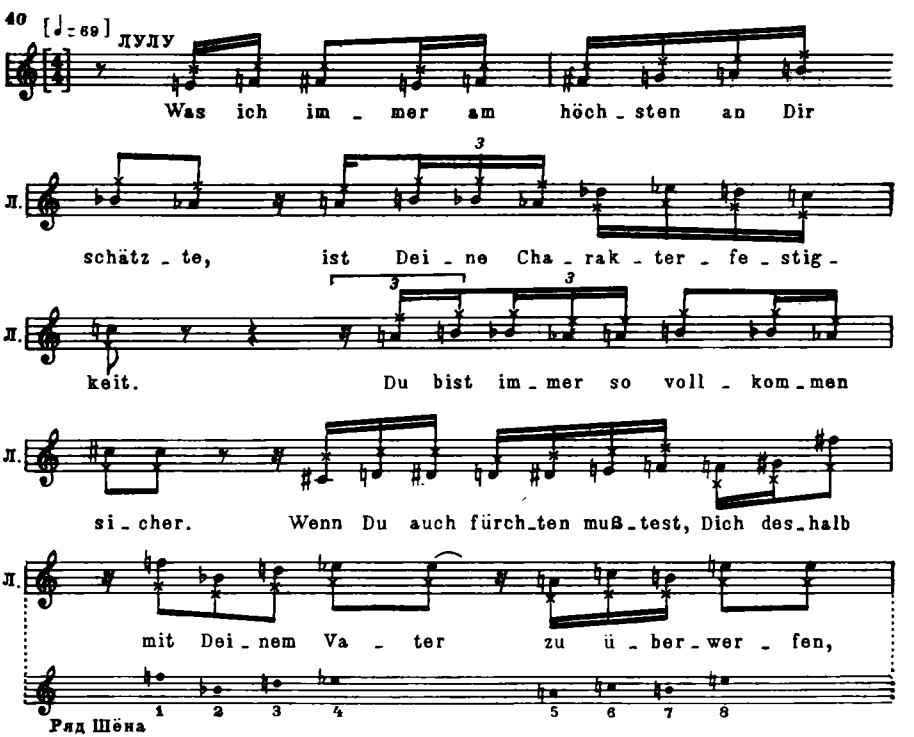
[1] Текст в примере: Лулу. У тебя плохое настроение (бросается ему на шею). Неделями и месяцами я ничего более от тебя не имею. Д-р Шён (гладит ее волосы). Твоя жизнерадостность должна оживлять мои немолодые годы.



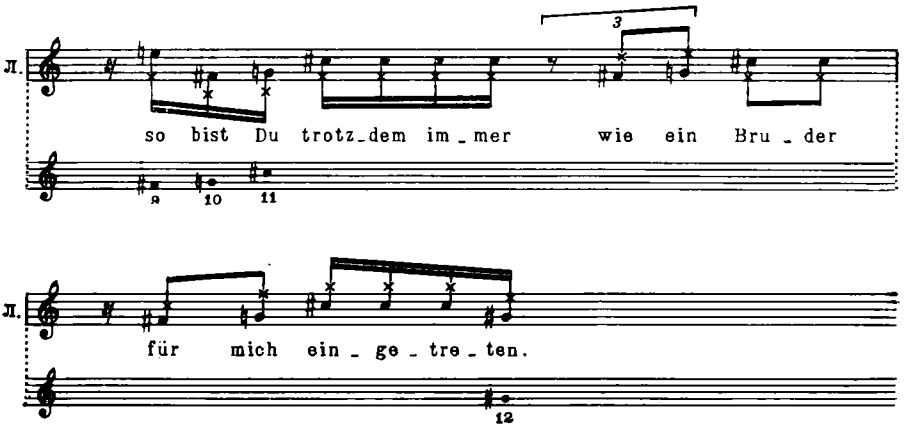
Шён смягчается, на момент отвлекаясь от тяжелых дум, и это отражается на потеплении его интонации, где плавно распеваются обороты обращенной гаммы Лулу. Взаимопонимание супругов на какой-то момент восстанавливается. Однако Лулу догадывается о тревожном состоянии Шёна, она ощущает в нем скрытую угрозу своему существованию. Монолог Шёна и его дуэт с Лулу раскрывают полное отчуждение двоих, связанных одной цепью, но погруженных в свою личную жизнь, неведомую партнеру. Внешняя приветливость, знаки внимания создают образ фальшивого семейного благополучия, с той разницей, что здесь уже никто не питает иллюзий. Удел Шёна — полное одиночество, он скрывает свои тягостные мысли и пока еще

смутные подозрения. Лулу же надо скрывать нечто более вещественное, в чем зритель немедленно убеждается с уходом Шёна.

Пропустим следующую комедийно-гротесковую сцену и перейдем к диалогу Лулу с будущим главным героем оперы — Альвой. Лишь здесь он перестает играть роль наперсника и заявляет права на активное участие в событиях драмы. В построении диалога ведущую роль играет процесс, если так можно выразиться, постепенного «омузыкаливания» вокальной интонации. С появлением Альвы настроение действия переключается в сферу возвышенной, «шумановской» лирики. Но поначалу атмосферу действия создает оркестр, ведущий проникновенную мелодию, представляющую 12-тоновый ряд Альвы. Неуместные вторжения камердинера в беседу двоих оттеняют подчеркнутую прозаичность реплик героев. Наконец непрошеного «третьего лишнего» удается спровадить, и после этого устанавливается вокальная интонация доверительной беседы[1]:

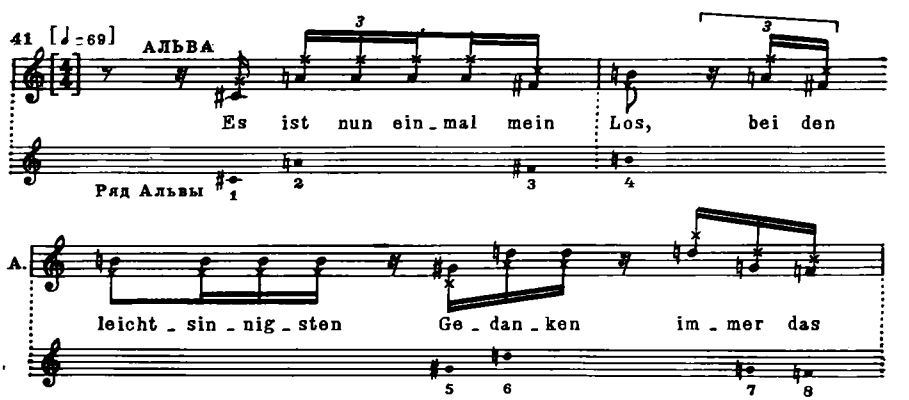


[1] Текст в примере: Лулу. Что я всегда в тебе ценила в высшей степени, так это твердость твоего характера. Ты всегда совершенно уверен в себе. Как бы ты ни боялся поссориться со своим отцом, ты, вопреки этому, всегда заступался за меня как брат.

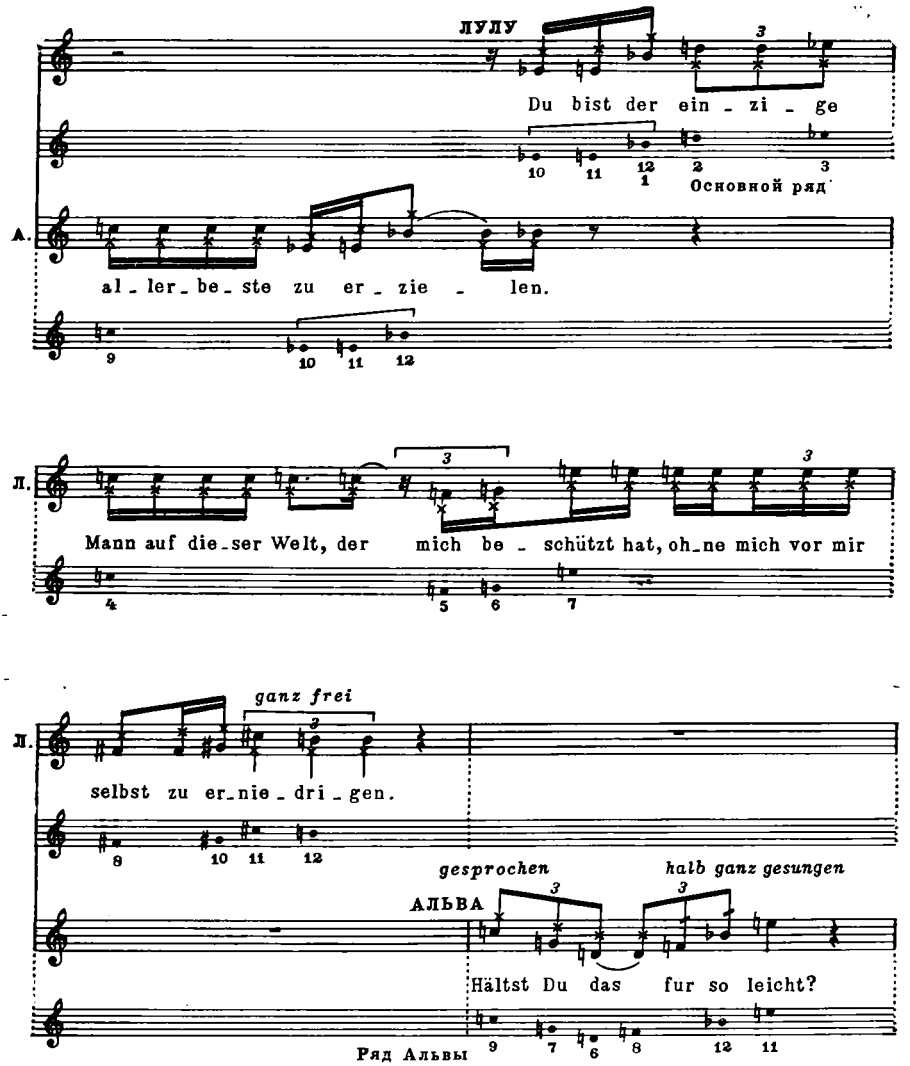


Лулу начинает издалека, ее речь вкрадчива. Оттенок неясного, непроявленного сказывается не только в манере речевого произнесения мелодии (Sprechstimme), но и в том, что вокальная линия поначалу нарочито избегает выпуклых, индивидуальных интонаций — в ней преобладает непрерывное хроматическое скольжение, где слуху трудно за что-то «зацепиться», найти четкий ориентир. Лишь при упоминании отца Альвы (от слов «mit Deinem Vater») кристаллизуется рельефная линия, в основу которой положен чуждый облику героини ряд Шёна.

Прямой и бескорыстный Альва принимает откровенность Лулу за чистую монету — поэтому-то его речь лишена подтекста и движется по тонам его собственной темы [1]:



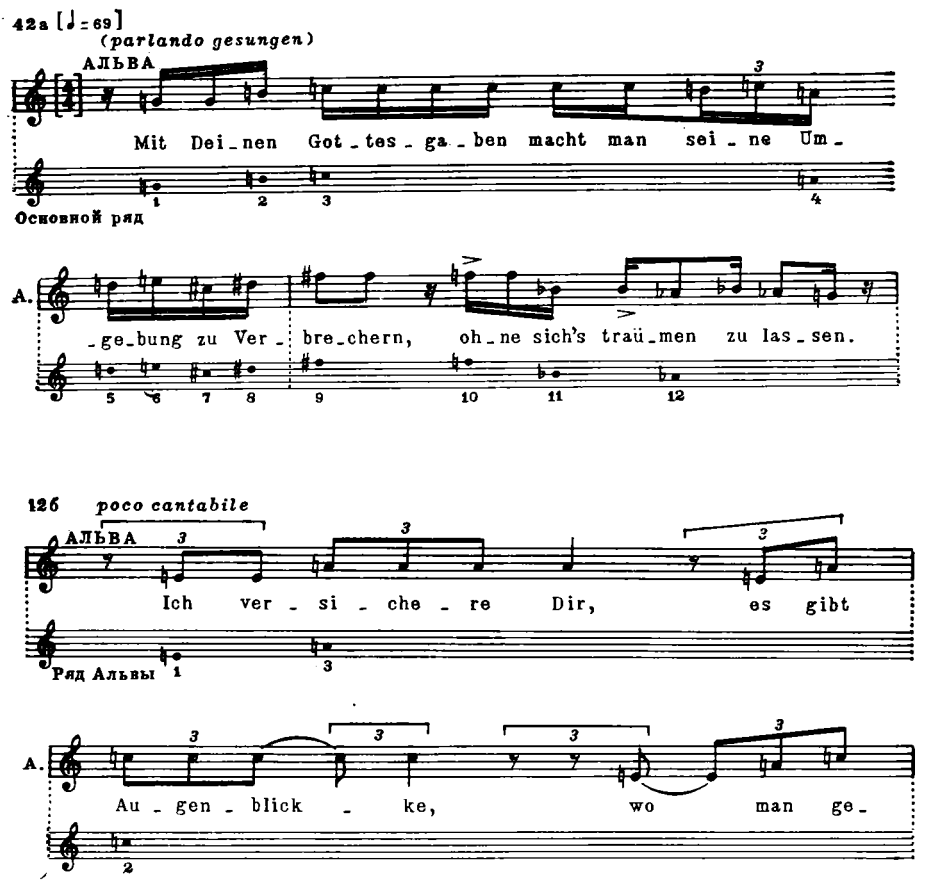
[1] Текст в примере: Альва. Такова уж моя судьба, что самые легкомысленные желания всегда приводят меня к наилучшему. Лулу. Ты — единственный человек в этом мире, который охранял меня, не заставляя меня унижаться перед собой. Альва. Неужели это для тебя так легко?..



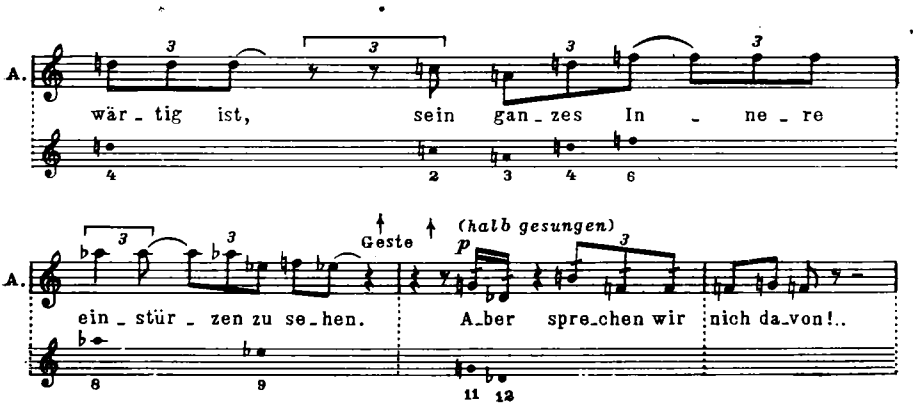
Ответная реплика Лулу подхватывает концовку ряда Альвы (тона *es*, *e*, *b*), продолжая линию уже по тонам основного ряда оперы. Речь Лулу приобретает все большую проникновенность — особенно выразительна концовка ее реплики (на слове «erniedrigen»), где слегка тормозится темп речевого скандирования. И Альва поддается на такую «интонационную провокацию». Обратите внимание, как тонко разме-

чены Бергом нюансы вокальной интонации в короткой реплике «Hältst Du das für so leicht?..», проходящей полную шкалу от gesprochen до ganz gesungen.

Лулу добивается первого успеха — лед скованности ее партнера слегка тронулся, что тут же сказывается на пусть малозаметной перемене типа вокального интонирования. Теперь Sprechstimme вытесняет прием parlando gesungen — это еще не полнокровное пение, но уже не речевое произнесение мелодии[1]:



[1] Текст в примерах: а) «При всем том, чем одарил тебя бог, все окружающие тебя превратятся в преступников, даже не заставив себя помыслить об этом». б) «Уверяю тебя, бывают моменты, когда готов увидеть, как все рушится внутри меня (делает жест). Но не будем говорить об этом!»



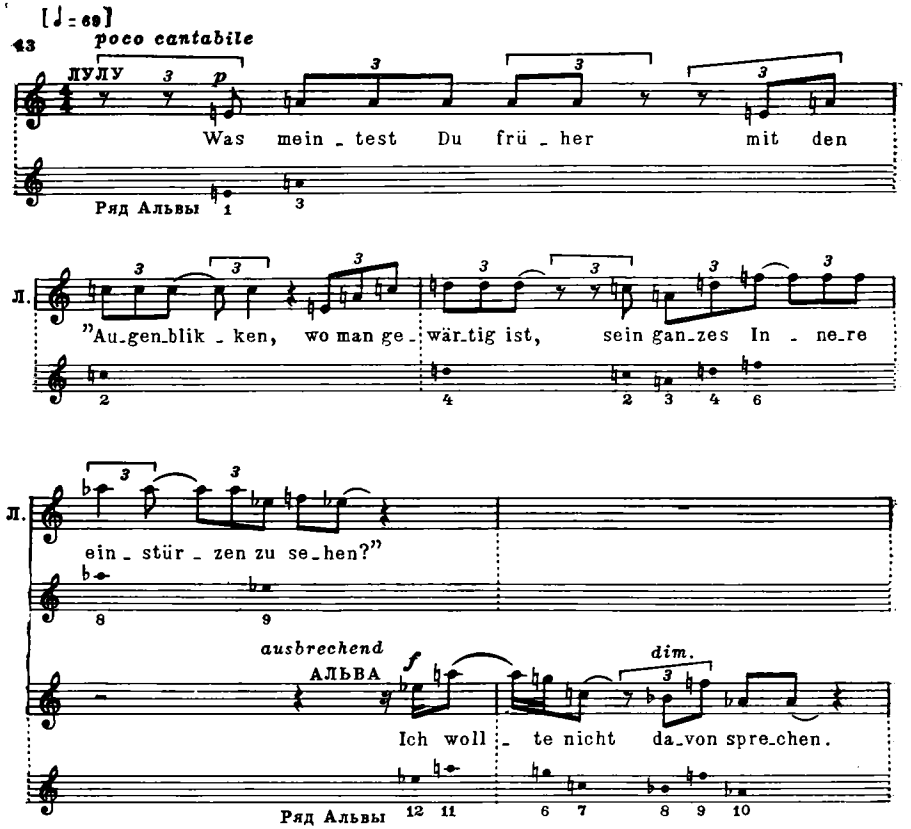
Альва вторит настроению, заданному дирижером диалога, и это отражается на интонационном строе его речи. Нарастающее одушевление Альвы, поддающегося очарованию Лулу (в его партию внедряется основной ряд оперы, только что прозвучавший у Лулу), с поразительной рельефностью запечатлено в его полной глубокого внутреннего смысла реплике (42б), словно приоткрывающей плотную завесу, до сих пор надежно скрывавшую подлинные чувства героя. Не только ремарка poco cantabile свидетельствует о потеплении вокальной интонации, переходящей к выразительной, плавной кантилене, но и структура мелодии, где герой как будто ищет убедительного выражения того, чем переполнена его душа и что находит прямое воплощение в оркестре.

При этом оркестр интонирует тему Альвы «в полный голос», хотя в вокальной партии она дана поначалу более схематично. Словно певец, не сразу достигнув гармонии с оркестром, вначале лишь робко вторит ему.

Вскоре, однако, Альва перехватывает у оркестра инициативу. Усилием воли ему удается преодолеть нахлынувший порыв. Тут же его интонация теряет выразительность полнокровного пения, и реплика «Aber... sprechen wir nicht davon...» произносится halb gesungen.

Такой финал диалога не устраивает Лулу, обеспокоенную к тому же новым непрошеным вторжением камердинера. Не подозревая об опасности, до которой ее довела собственная неосторожность, Лулу теперь уже явно провоцирует нерешительного партнера (ее реплика почти точно воспроизводит вокальную линию соответствующей фразы Альвы — см. пример 42 б) [1]:

[1] Текст в примере: Л у л у. Что ты имел в виду, говоря о «моментах, когда готов увидеть, как все рушится внутри тебя»? А л ь в а (прерывая). Я не хочу об этом говорить.



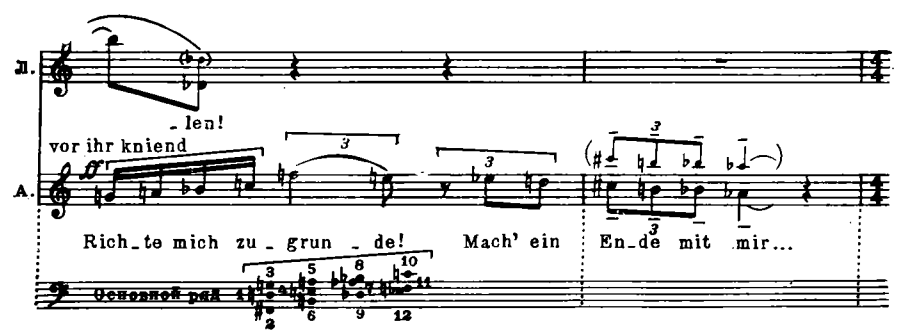
Несмотря на совпадение звуковысотного и ритмического профиля, несмотря на ту же ремарку poco cantabile, в устах Лулу эта мелодия приобретает иной оттенок, искреннее выражение чувства сменила тонкая, искусная его имитация. Лулу достигает цели: вопреки прямому смыслу реплики Альвы («Ich wollte nicht davon sprechen») он хочет говорить о том, на что еще так недавно было наложено строгое «табу», в этом его обличает проникнутая трудно сдерживаемым волнением интонация [1]:

[1] Текст в примере: Альва (поднимаясь, не выпуская руки Лулу). Душа, которая откроет свои глаза от сна по ту сторону бытия... (задушевно). О эта рука... Лулу (просто). Что ты в ней находишь... Альва (взволнованно). Плечо... Лулу (невинно). Что ты в нем находишь... Альва (еще взволнованней). Тело... Лулу (совершенно не понимая). Что ты в нем находишь... Альва (становясь перед ней на колени). Миньон! Лулу (вдруг поняв, отнимая свою руку и бросаясь в свое кресло). Не смотри на меня так. Ради бога! Альва. Уничтожь меня! Покончи со мной... Лулу. Ты меня любишь? Альва. Ты меня любишь, Миньон? Лулу. Я не знаю. Альва. Миньон, я люблю тебя.. (прячет свою голову в ее подоле). Лулу (обе руки в его волосах). Я отравила твою мать...


44 [♩ = 54]
sich aufrichtend, ohne ihre Hand loszulassen. molto cantabile
АЛЬВА
p 3
Ei - ne See - le, die sich im
Ряд Альвы
A.
Jen - seits den Schlaf aus den Au - gen reibt...
ЛУЛУ harmlos
Was fin - dest Du da -
innig
O, die - se Hand...
Ряд Альвы
unschuldig
Л.
- ran... Was fin - dest Du da -
Основной ряд
erregt
Ei - nen Arm...


vollig
verstandnislos
Л.
- ran...
Was
Was fin - dest Du da-
noch erregter
А.
Ei-nen Kör - per...
Ряд Альвы


plötzlich verstehend, ihre Hand
zurückziehend und sich im ihrem Lehnsessel zurückwerfend.
Л.
- ran...
Sieh' mich nicht so an
um Got-tes-wil-
Основной ряд
(инверсия)
А.
Mig - non!


Л.
- len!
vor ihr kniend
А.
Rich-te mich zu - grun - de!
Mach' ein
En-de mit mir...
Основной ряд



Только теперь тема Альвы обретает свой истинный облик в полнокровном интонировании живого человеческого голоса. «Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt...» — о символическом значении этой фразы уже говорилось. Помимо прямого и глубинного ее содержания, она заключает в себе и другой смысл, привнесенный музыкой. Она воплотила в себе ничем не измеримую тоску живой души, жаждущей единения с близким, бесконечно дорогим, отделенным незримой, но несокрушимой стеной, возведенной течением земного существования. Ту тоску, которая пронизывает II акт вагнеровского

«Тристана». Развернутая, растянутая там на многие страницы циклопической партитуры, здесь она сжата, спрессована в короткую реплику, протяженностью до четырех тактов.

Искреннее признание, выраженное не словами или действиями, а одной интонацией, не удовлетворяет Лулу. Она ведет свою игру до конца. Показательны ремарки, сопровождающие троекратное повторение ее реплики: «Was findest Du daran...» — просто, невинно, совершенно не понимая, резко контрастирующие с полными нарастающего возбуждения восклицаниями Альвы — задушевно, взволнованно, еще взволнованней. Реплики Альвы немногословны и «немногозвучны» — в них выплескивается охватившее его внутреннее волнение. Напротив, каждое повторение фразы Лулу насыщается вокализацией, причем в наиболее «распетом», последнем варианте мелодия движется по тонам Urreihe. Что может это означать — полное непонимание состояния партнера, полудетскую наивность или тонко рассчитанную игру искушенной кокетки? Помня о похождениях Лулу, легко предположить последнее. Но так велика сила музыки, что вместе с Альвой забываешь трупы, через которые хладнокровно перешагнула эта женщина, и веришь ей. В этот момент Лулу стала наивной и невинной, поддавшись порыву партнера, не подозревая, до какого состояния она невольно его довела.

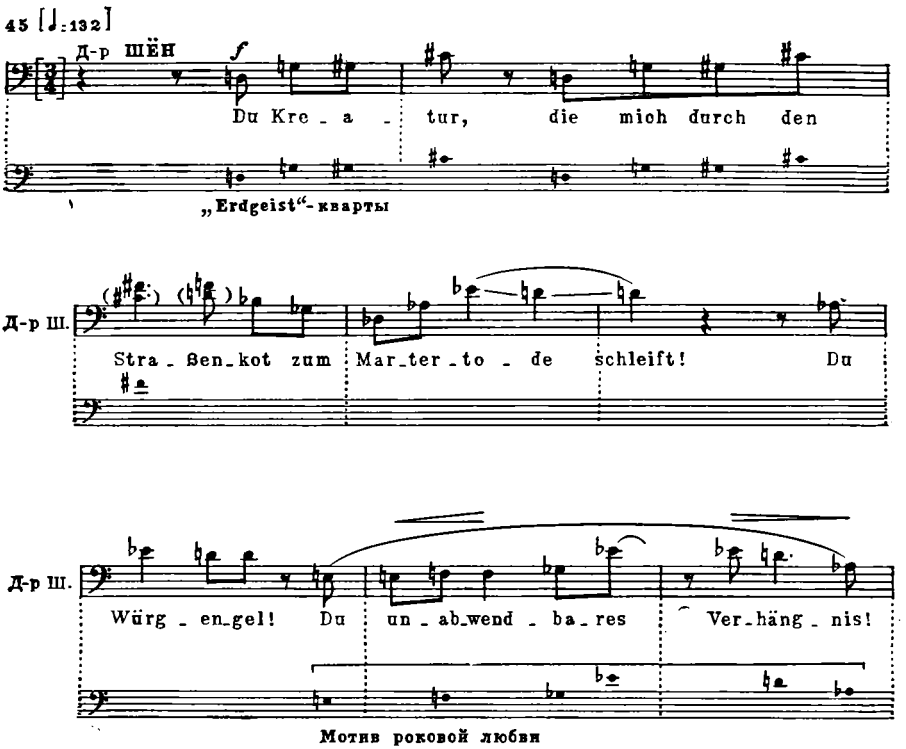
Неожиданное прозрение Лулу резко преображает интонационный облик ее реплики («Sieh' mich nicht so an»). Прямой смысл этой фразы выражает испуг, порожденный внезапностью. Но интонационное «наполнение» фразы придает ей силу торжествующей страсти. Именно этот нисходящий тетрахорд (*g, f, e, d*), подхваченный, усиленный трубами, звучал в апофеозе сцены Мари и Тамбурмайора. Цель Лулу достигнута, ее игра привела к тому финалу, к которому она внутренне стремилась. И после резкой вспышки Лулу придает своему голосу покоряющую мягкость, плавно интонируя столь традиционные для романтической лирики секстовые интонации («Liebst Du mich denn?»).

Последняя фраза Альвы, подхватывающая этот секстовый мотив, заключила в себе оба полюса шумановской лирики — порыв Флорестана и мягкость, нежность Евзебия. Трудно найти в мировой оперной литературе более тонкое и вдохновенное признание, столь же возвышенное и чистое. Быть может, поразительный эффект воздействия двух коротких фраз Альвы — «Liebst Du mich Mignon? Mignon ich liebe Dich...» — заключен в предельной сжатости, превращающей их в концентрированную интонационную формулу, в противовес романтическому потоку, растворяющему это интонационное содержание в кажущемся бесконечным течении музыкального времени.

Необыкновенную силу признанию Альвы придает еще и контраст реплик его возлюбленной. Мягкая вторящая фраза: «Ich weiss es nicht», — напоминающая о диалоге Лулу и Художника, неожиданно сменяется репликой-говорком: «Ich habe Deine Mutter vergiftet». Сила

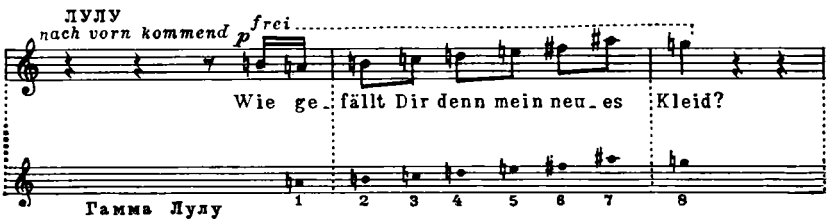
воздействия ритмованной прозы после царившей до сих пор плавной лирико-романтической кантилены не поддается описанию. Так завершается эта великолепная сцена, показывающая виртуозное мастерство чародея вокальной интонации.

Вторжение ревнивого супруга Лулу прерывает лирическую сцену, которая, как мы уже знаем, возобновится лишь спустя длительное время. А пока Лулу предстоит выдержать новый, теперь уже последний поединок с разъяренным Шёном. Обезумевший ревнивец, только что получивший множество неоспоримых доказательств неверности супруги, не постеснявшейся даже обольстить своего пасынка, не хочет слушать никаких объяснений — неприглядная правда превзошла самые худшие его предчувствия. Ослепляющий гнев, поглотивший сознание, выплескивается в первых же репликах Шёна [1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Ты — тварь, которая обдает меня уличными помоями, причиняя смертельные мучения! Ты — ангел смерти! Ты — неотвратимая судьба! Отрада моей старости! Ты — веревка палача! Лулу. Как нравится тебе мое новое платье?





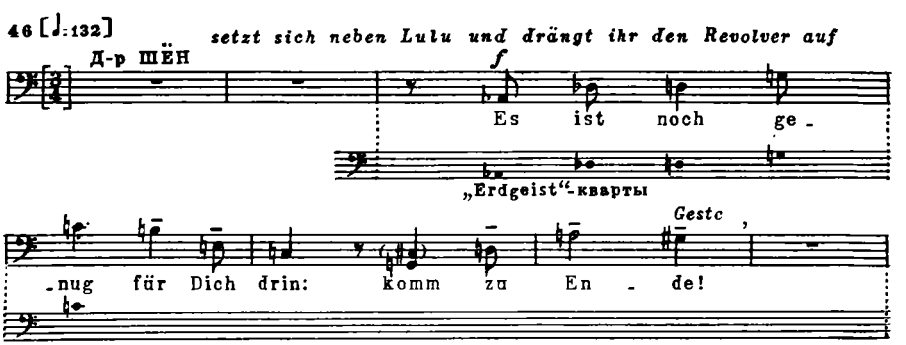
Подчеркнутая агрессивность первой фразы отражается в стремительном прямолинейном повышении тона, молниеносно достигающего высокой тесситуры (тон *fis* на слове Strassenkot). В цепочке кварт воплощается своеобразное самоутверждение героя, бросающего тяжкое обвинение близкому человеку (сравним использование возможностей кварты как «интервала активности» в «Поэме экстаза» Скрябина). Но в этом есть и другой, не столь очевидный смысл. Интонирование этих кварт становится своего рода заклинанием духа земли, чьим символом они стали в опере Берга. Непоколебимо убежденный в своей правоте заклинатель мнит, будто он в состоянии совладать с мощью отмеченного знаком микрокосма, которого устрашился гетевский Фауст. Дорого же он заплатит за свое безумие!

На первый взгляд яростные восклицания Шёна отражают профиль интонации возмущения: резкий бросок к вершине, берущейся энергичной атакой, сменяется понижением тона концовки. Например, в возгласе «Du Henkerstrick» выделен ключевой, ударный слог «Hen». Именно так преувеличивает силу ударения в слове человек, находящийся в состоянии гнева. Едва заметные ударения обычной речи становятся подобными ударам тяжелого молота, который обрушивается на голову противника. В сознании партнера, принимающего звуковые сигналы столь высокой интенсивности, возникают ритмические колебания, парализующие его способность к сопротивлению или, напротив, создающие ответную реакцию. Подобного рода ритм, резко преувеличивающий колебания акцентности обычной речи, можно проследить в каждой реплике Шёна. Но, снова повторим, интонационный профиль становится лишь внешним, лежащим на поверхности явлением, за ко-

торым прячется глубинное течение. «Du unabwendbares Verhängnis!» — в ярости восклицает Шён, и в этом крике души запечатлен все тот же профиль с резкой атакой ударного слога «häng» на тоне *d*, предваряемом превышающим *es*. Вслушавшись в последование тонов реплики, легко узнать лейтмотив роковой любви, которая стала для Шёна неотвратимой судьбой. Так музыка создает дополнительную информацию, освещающую исступленные восклицания потерявшего разум человека внутренним светом истины. Звучащие с оттенком горькой иронии слова «Du Freude meines Alters!» интонируются последованием тонов, проявляющих ряд Шёна в обращенном варианте, где он теряет свою подчеркнутую наступательность вместе с характерным Tigersprung. Хладнокровный и безжалостный тигр поражен сокрушающим ударом, но еще не уничтожен и пока способен не только бороться, но даже ощущать себя хозяином положения.

Лулу неуязвима к разящему слову, поколебать ее способна только реальная опасность, которую она пока еще не сознает. А к словам она относится просто как к громкому шуму, к которому слух легко может адаптироваться.

Лулу пока не теряет равновесия, она в своей стихии поединка, которому она пытается придать характер непринужденной игры. «Wie gefällt Dir denn mein neues Kleid?» — произносит она с покоряющей грацией и изяществом. Она еще не понимает, что ставкой этой игры становится ее собственное существование. Новая интонационная атака разгневанного Шёна, еще более взвинтившего себя после новых, внезапно открывшихся свидетельств вероломства жены, полна такой мощи, что трудно даже вообразить человека, способного сохранить присутствие духа под такими сокрушающими ударами[1]:



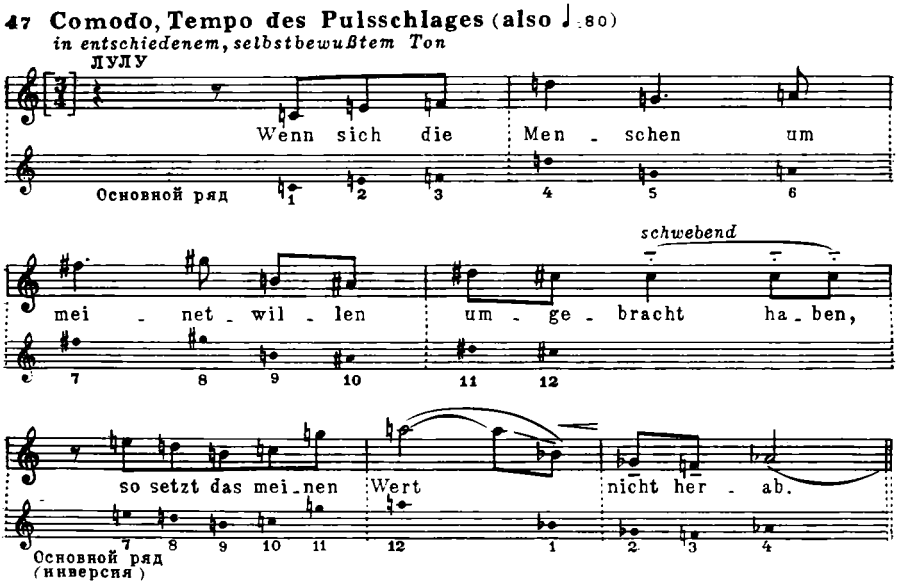
[1] Текст в примере: Д-р Шён (садится около Лулу и заставляет ее взять револьвер). Там еще хватит для тебя: кончай с собой! (делает жест). Я не могу помогать своему слуге наставлять мне рога. (снова заставляя ее взять револьвер) Кончай с собой!



Теперь интонация гнева приобретает характер приказа. «Es ist noch genug für Dich drin: komm zu Ende» — эти фразы словно вырезаны резцом на камне — настолько рельефно их звуковое воплощение. Но даже здесь присутствует символический подтекст. Фраза: «Ich kann meinem Diener nicht helfen, meine Stirn zu verzieren» — подразумевает вовсе не влюбленного камердинера. Нет, здесь имеется в виду тот ein Nächster[1], которому предстоит занять место хозяина. Лишь на смертном одре Шён осознает, кто именно станет его заместителем: «Lass sie nicht entkommen. Du bist der Nachste...»[2] — с такими словами он обращается к склонившемуся над ним сыну. А пока истинный смысл реплики Шёна раскрывает вокальная мелодия — последование тонов мелодии, проявляющее ряд Альвы. Нет, выход может быть только один — и Шён снова, с еще большей энергией повторяет свой приказ: «Komm zu Ende!»

Наконец Лулу осознает серьезность положения, на мгновение потеряв присутствие духа, о чем говорит непроизвольно вырвавшийся возглас «Erbarmen!»[3]. Ответная атака Лулу развертывается в рамках законченного номера (Lied der Lulu[4]), посвященного Антону Веберну к его 50-летию. Только здесь основной ряд оперы выступает на передний план в широкой вокальной мелодии. Сброшено все наносное, истина, первозданная истина проявляет свои очертания, что символизируется в обнажении контуров Urreihe, ранее тщательно затушеванных. Не проходные речитативы, не быстро ускользающие вокализации строятся на основе главного ряда, а яркое и законченное мелодическое обобщение[5]:

[1] Следующий (*нем.*).
[2] «Не позволяй ей ускользнуть. Ты — следующий...» (*нем.*).
[3] «Пощади!» (*нем.*).
[4] Песня Лулу.
[5] Текст в примере: Темп ударов пульса. Л у л у (решительным, самоуверенным тоном). Если люди губили себя из-за меня, то это ничуть не умаляет моей ценности!



Насколько глубоко продумана и прочувствована композитором вокальная интонация этой песни, можно судить по двум ремаркам. Одна из них определяет характер интонирования, другая — его ритмическую пульсацию. Речь Лулу также полна энергии, но она не агрессивна, а скорее выдержана в тоне активной обороны. Представим себе, как бы мог говорить человек, убежденный в своей правоте, полный глубокого сознания собственного достоинства, в ответ на грубые, неистовые оскорбления. Для его ответа также было бы характерно прогрессирующее повышение тона, отчетливое выделение ярких вершин. Правда, с одной весьма существенной разницей. Такие вершины достигались бы не стремительными бросками, с резким их форсированием на грани крика, а последовательным подъемом, где каждый тон на любом уровне интонации обладал бы заметным весом. Другая особенность речи гордого человека, умеющего держать себя в рамках,— это подчеркнутая твердость концовок, более низких по тону по сравнению с вершинами, но произносимых особенно отчетливо. Тогда как человек, охваченный пароксизмом гнева, смазывает концовки реплик, еле успевая перевести дух для нового восклицания, находящегося на грани крика. Спокойный ответ глубоко задетого оскорблением человека, пытающегося совладать со своим внутренним волнением, более замедлен по темпу. Но, стремясь держать себя в рамках и не впасть в тон партнера, он невольно подчинится ритму сердцебиения, сила и интенсивность которого в таких ситуациях, когда приходится отстаивать свое право на существование, намного выше нормы. Естественный физиологический ритм, обостренный до предела возможного, подчиняет

себе и ритм речи, пульсирующий синхронно с ударами сердца. Можно только поразиться удивительному чутью правды человеческой интонации, которая сказалась в короткой ремарке — Tempo des Pulsschlages.

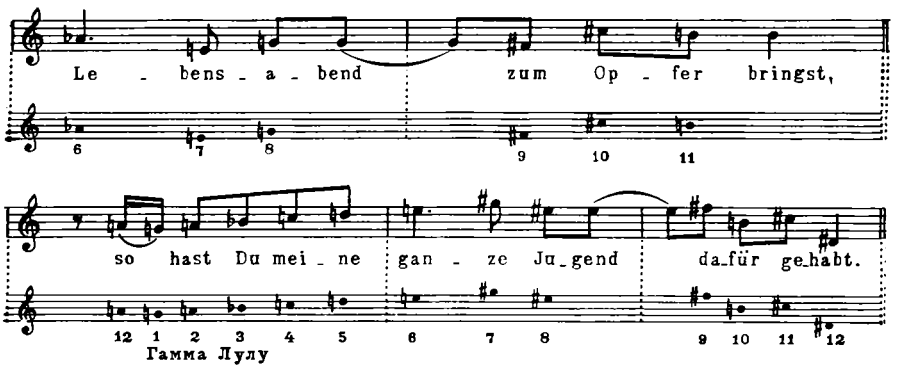
И это еще далеко не все. Как будто об индивидуальности звуковысотного профиля речи Лулу говорить не приходится — последование тонов образует давно уже знакомый 12-тоновый ряд оперы (Urreihe). Однако горизонтальная «развертка» ряда осуществлена так, что крупным планом поданы широкие, но мягкие восходящие скачки на большую сексту (*f, d,* затем *a, fis* и, наконец, *c, a* через промежуточное *g*). Причем каждая последующая вершина все более ритмически продлевается (четверть — *d,* четверть с точкой — *fis,* половина с восьмой — *a*). Словно постепенно крепнет внутреннее убеждение героини, собирающейся с силами для решительного отпора. Даже в момент смертельной опасности речь Лулу сохраняет округлость, напевность, о чем и говорит ее насыщение романтической секстовостью.

Монолог Лулу не представляет мелодизированного речитатива — это законченный вокальный номер, вполне оправдывающий название песни, что подтверждается постепенным усилением роли чисто музыкального начала, оттесняющего на второй план элемент декламации[1]:



[1] Текст в примере: Л у л у. Ты обманул со мной своих лучших друзей, но не мог же ты также обмануть самого себя. Если ты принес мне в жертву вечер своей жизни, то за это ты получил всю мою молодость.


tro- - gen,
-tro- gen,
f
Ossia
Dich sel -
Ossia
p
Du
Du konntest nicht gut auch noch Dich sel -
Гамма тон-полутон
Ossia
ber mit mir be-
ber mit mir be-
trü - gen.
trü-
p
gen. Wenn Du mir Dei-nen
Гамма Лулу 1 2 3 4 5
(инверсия)

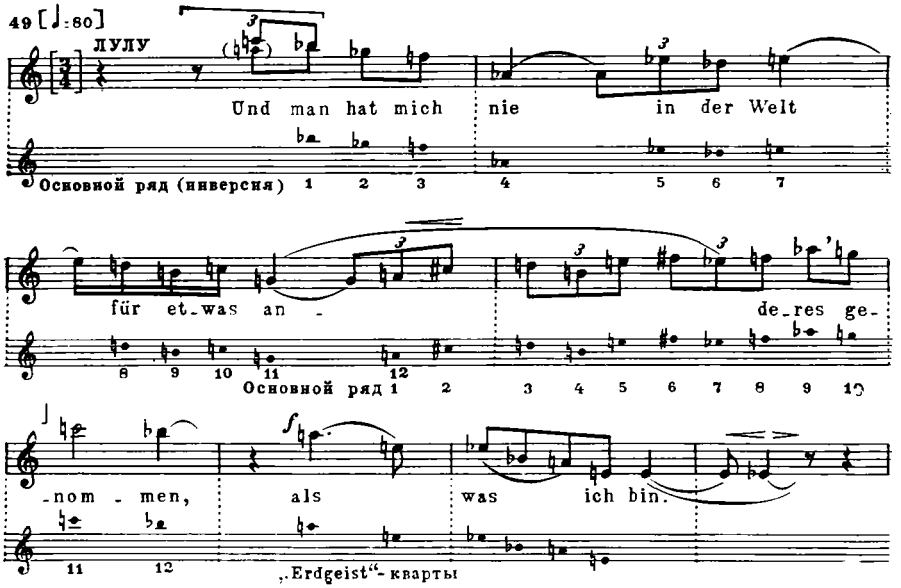


Приведенный фрагмент песни Лулу наглядно показывает высвобождение стихии вокала от оков речевого ритма. Может даже показаться, что в изысканной колоратуре, напоминающей бриллиантные пассажи старых венских классиков, связь с текстом утеряна. Но это было бы заблуждением. Отступая от скрупулезной передачи деталей речевой интонации, композитор раскрывает ее внутренний смысл. А он заключен здесь в столкновении двух альтернатив. «Du hattest Deine besten Freunden mit mir betrogen» — таков тезис первой фразы. «Du konntest nicht gut auch noch Dich selber mit mir betrügen» — таков ее антитезис. Мелодия второй половины фразы оказывается точным обращением первой. И здесь ключевые слоги оттеняются продлением звучания, но долгие звуки заменены широкими распевами. Речевая интонация под воздействием музыки гиперболизируется, подчиняясь стихии песенности, а во второй фразе — стихии изящного танца. «Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum Opfer bringst» интонируется на много раз уже звучавшей гамме Лулу, а завершающая фразу альтернатива — «so hast Du meine ganze Jugend dafür gehabt» — на обращенном варианте только что прозвучавшей мелодии[1]. Песня Лулу представляет концентрированное выражение ее внутренней природы. Гордость, высокое сознание собственной цены, огромное самообладание, позволяющее сохранить свое лицо в любой ситуации, покоряющая женственность, плавность и грация движений, очарование красоты — все это собрано в песне, как в магическом кристалле. И все эти качества воплощены в живой интонации, далеко выходящей за рамки рабского следования тексту.

Интонационным итогом песни стала конечная фраза-резюме, где особенно важна заключительная, вторая ее половина[2]:

[1] Для большей точности отметим, что гамма Лулу первый раз появляется в обращенном виде, а во второй раз звучит в прямом, что вполне понятно, ибо в этой части фразы речь идет именно о самой Лулу, пожертвовавшей Шёну свою молодость.

[2] Текст в примере: Л у л у. И никогда в жизни меня не принимали за другую, чем я есть на самом деле.



Ее можно рассматривать как репризу песни и по внутреннему смыслу, и исходя из чисто музыкальных соображений. Последнее — очевидно, поскольку в мелодии вновь можно легко проследить последование тонов основного ряда, в обращенном и прямом варианте (от тонов *b* и *a*). Приступая к контратаке, Лулу словно собиралась с силами, теперь же она непоколебимо утвердилась в своей позиции. И это отразилось на строении вокальной линии — более широкой, пластичной, включающей выразительные распевы-вокализации, наряду с характерным ритмическим продлением ключевых слогов текста. Особенно показательна концовка арии, основанная на нисходящей цепи «Erdgeist»-кварт. Уверенно шагая по ступеням этой «интонационной лестницы», Лулу обретает внутреннюю силу, чтобы во всеоружии встретить новый удар.

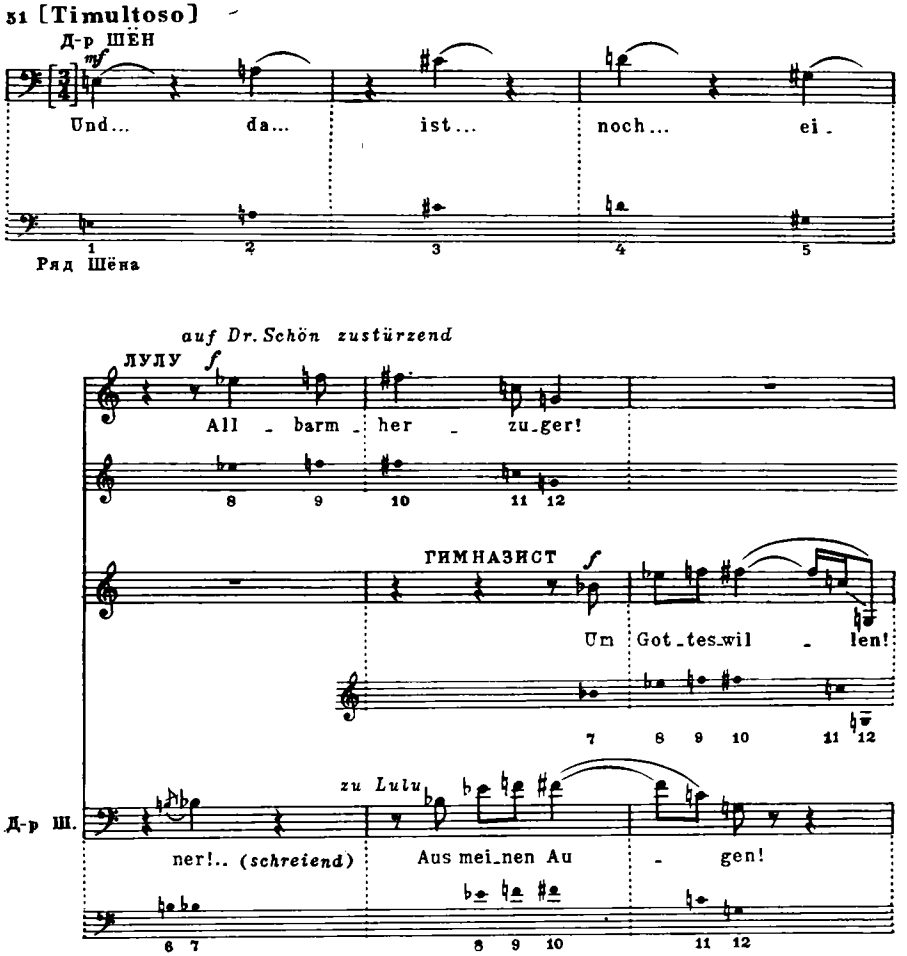
И он не замедлил последовать. За все время монолога Лулу ее противник не проронил ни слова: разгневанного Шёна поразил шок от такой неслыханной наглости. Уличенная в измене жена осмелилась обвинить его самого — человека, которому она обязана всем. Ему возражают, его истину оспаривают. И кто — женщина, обязанная быть тенью его самого, не имеющая права на самостоятельность! Гордая речь Лулу воспламенила в ее противнике еще большее бешенство[1]:

[1] Текст в примере: Д-р Шён (вскакивая и наступая на Лулу). На колени, убийца! На колени! (подняв руку) (оттесняя Лулу до лестницы). На колени... и не вздумай снова подняться. (Направляя дуло револьвера, находящегося в руках Лулу, на нее) (угрожающе). Моли бога, чтобы он дал тебе силы!..



Неспособный противопоставить убежденной речи женщины ничего достойного, этот потерявший человеческий облик зверь охвачен жаждой уничтожения другого существа, ставшего ему поперек горла. Гигантские шаги интонации, молниеносно низвергающейся до крайне низкого предела вокального диапазона и тут же взлетающей к напряженным верхам, и, наконец, полная исступления речитация-команда «Bete zu Gott, dass er Dir die Kraft gibt»— все это подчинено некоему внутреннему ритму, свойственному движению эмоций человека, когда в нем в полный голос говорит его звериная сущность, унаследованная от далеких предков, решавших свои проблемы силой кулака. Но цивилизация и здесь доказала, что она чего-то стоит,— пять выстрелов в

упор смертельно поражают Шёна, приводя поединок двух скованных цепью зверей к концу. Победа досталась стороне, оказавшейся способной сохранить самообладание. Естественный рефлекс самозащиты заставил Лулу привести в действие великое достижение цивилизации, позволяющее физически слабейшему поразить более сильного. Неожиданный поворот событий изменил не только расстановку действующих лиц, но преобразил интонационный облик их восклицаний [1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. И... там... еще... о-дин. Лулу (бросаясь к Шёну). Боже милосердный! Д-р Шён (Лулу, крича). Прочь с моих глаз! Гимназист. Ради бога! Д-р Шён. Альва! Лулу (на коленях). Единственный, кого я любила! Д-р Шён. Убийца! Альва! (Кричит) Альва!



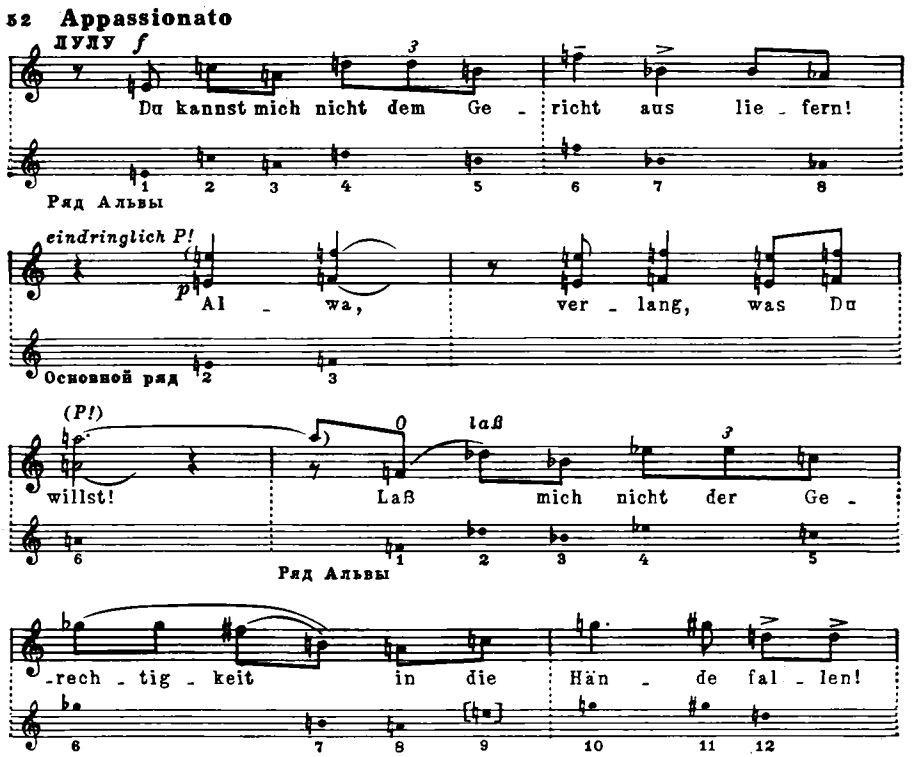
«Und... da... ist... noch... ei-ner»,— с трудом, останавливаясь на каждом слоге, произносит смертельно раненный Шён, пораженный не поступком супруги, застрелившей его в упор, а еще одним доказательством ее неслыханного вероломства. И, собирая последние силы, он зовет единственного, по-настоящему близкого и дорогого ему человека. Теперь это уже крик пораженного, издыхающего зверя, судорожно цепляющегося за остаток уходящей жизни. В каждом восклицании-призыве выделен первый ударный слог и слегка понижен второй, произносимый с той же силой.

Восклицания убийцы как будто полны глубокого сочувствия к смертельно раненному — к тому единственному, кто был ей по-настоящему близок долгие годы. Но реакция Лулу много сложнее. И ее сковал страх, но не близкой гибели, а неизбежной расплаты, ждущей ее в недалеком будущем. Все ее уловки, все ее приемы, безотказно действовавшие в борьбе с себе подобными, бессильны перед безликой машиной правосудия, которая калечит и давит с силой бездушного механизма каждого, кто становится у нее на пути — как правого, так и виноватого.

Не случайно первая реплика Лулу («Allbarmherziger!»), полная ужаса, почти совпадает с ответной репликой Шёна («Aus meinen

Augen!»). Убийце вскоре предстоит стать жертвой, и ее поразит не молниеносный удар, а медленное, деловитое уничтожение созданным людьми чудовищем, которое обрело над ними абсолютную власть. Даже в такой момент интонация Лулу не теряет своего лица. «Der Einzige, den ich geliebt»— эта реплика, естественно, включает обороты ряда Шёна, но в ее устах агрессивная тема обретает мягкость и напевность.

Ужас предстоящего овладевает ее сознанием. Как утопающий хватается за соломинку, так и невольная преступница страстно умоляет молодого Шёна, которому она дорога и который, как ей кажется, может ей помочь[1]:



[1] Текст в примере: Лулу. Ты не можешь выдать меня суду! (настойчиво) Альва, требуй, чего ты хочешь! Не отдавай меня в руки правосудия! Ведь жаль меня. Я еще так молода! Я буду верна тебе всю свою жизнь! Я хочу принадлежать только тебе одному. Взгляни на меня, Альва! Человек, взгляни на меня! Взгляни же на меня!



Никогда Лулу не была так искренна, как в эту минуту. Ощущение грозной неотвратимой опасности придало ее речи потрясающую силу

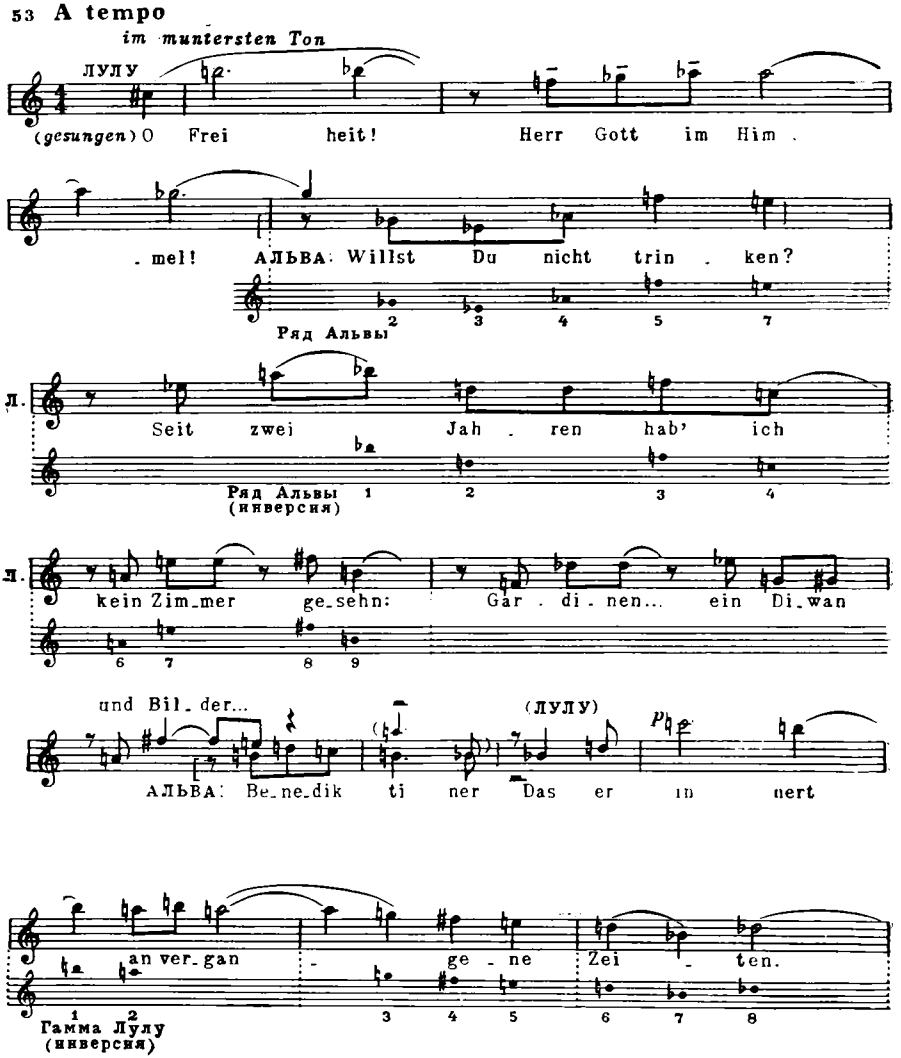
убеждения. Первая ее реплика-обращение подобна отчаянному воплю человека, у которого осталась последняя надежда. Но тут же она резко понижает тон и тихим проникновенным голосом обещает Альве все, что он потребует (характерно, что эта реплика может исполняться октавой выше, но и в этом случае она должна звучать piano). И тут же, не в силах совладать с внутренним волнением, она восклицает полным голосом: «Lass mich nicht der Gerechtigkeit in die Hände fallen!» Теперь Лулу не до игры, исчезло и ее самообладание — страх, жуткий страх перед надвигающимся возмездием парализовал ее волю. Отсюда резкие скачки от мягкой убеждающей интонации, с настойчивыми повторами интонаций мольбы (попевка *e — f*), к полному отчаяния возгласу.

И снова подчеркнуто резкое падение тона («Es ist schade um mich»), отражающее крайнюю степень внутреннего волнения. Но постепенно голос Лулу крепнет, робкая мольба переходит в полную страсти речь, где появляются нотки требования, приказа. Меняется и тематическое содержание вокальной партии. Мягкие контуры темы Альвы сменяют решительные шаги «Erdgeist»-кварт. Даже гамма Лулу (на словах «Ich will nur Dir allein gehören») теряет присущую ей элегантность и включается в общее нарастание эмоционального напряжения (показателен гигантский скачок *gis*^{2}, *f*^{1} на слове «gehören»). В троекратном повторении возгласа в конце приведенного фрагмента слышится уже не мольба, а грозное заклятие духа земли, до сих пор верно служившего своему порождению. Forte, piu forte, fortissimo — эта шкала динамических оттенков сочетается с прогрессирующим повышением тона каждой следующей реплики (последование вершин — *g, a, h*) и продлением звучания отдельных тонов (от четверти до половины с точкой).

И такая мощная, сокрушающая атака не возымела действия! Здесь сыграл роль чисто психологический эффект чрезмерной эмоциональной перегрузки речи. Давно известно, что чем бесстрастнее человек будет излагать просьбу, тем более шансов у него добиться успеха. Бурная реакция, столь несвойственная выдержанной и уравновешенной женщине, какой привык Альва видеть Лулу долгие годы, внутренне настолько его поразила, что парализовала в нем способность действовать и принимать решения. К тому же только что он пережил тяжелый удар — гибель родного отца, и сила этого удара оказалась тем ощутимей, что лишь потеряв единственного человека, связанного с ним кровным родством, Альва сумел осознать, насколько он был ему близок. Поэтому последний отчаянный вопль Лулу и остался без ответа. Появились блюстители закона, и несчастная убийца ощутила силу его мертвой хватки.

Пропустим длинную череду событий, развернувшихся по некоему замкнутому кругу. Позади долгий процесс, одиночество в тюремной камере, где единственным собеседником была сырая и холодная каменная стена. И, наконец, сложная интрига, затеянная графиней Гешвитц, увенчалась полным успехом. Лулу свободна — она снова в

том доме, где ей когда-то пришлось выдержать борьбу не на жизнь, а на смерть с человеком, определившим ее судьбу, возвышение и падение[1]:

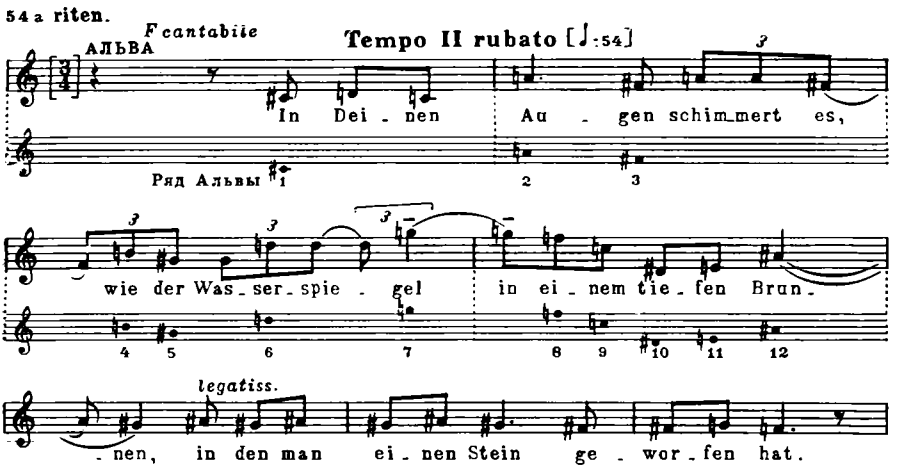


[1] Текст в примере: Лулу (бодрым тоном). О свобода! Господь бог на небе! Альва. Ты не хочешь пить? Лулу. Два года я не видела этой комнаты: гардины... диван и картины. Альва. Бенедиктин. Лулу. Это напоминает мне старину.

Искренний восторг сквозит в восклицании Лулу. Не случайно здесь вновь открывается простор стихии вокального мелоса, широкому и плавному распеву, где царит красота звучания поющего человеческого голоса, «растягивающего», пропевающего почти каждый слог текста. Лулу замечает милые, дорогие ее сердцу предметы обстановки, и на какой-то момент в ее вокальной партии вновь возникает тонкая детализация интонируемой речи. Но Лулу вновь поддается силе нахлынувшего чувства, на этот раз порожденного воспоминанием о том времени, когда она была на вершине общественной пирамиды и могла удовлетворить любое свое желание. «Das erinnert an vergangene Zeiten!» — восклицает Лулу, и музыкальным символом прошлого становится плавно интонируемый обращенный вариант ее гаммы.

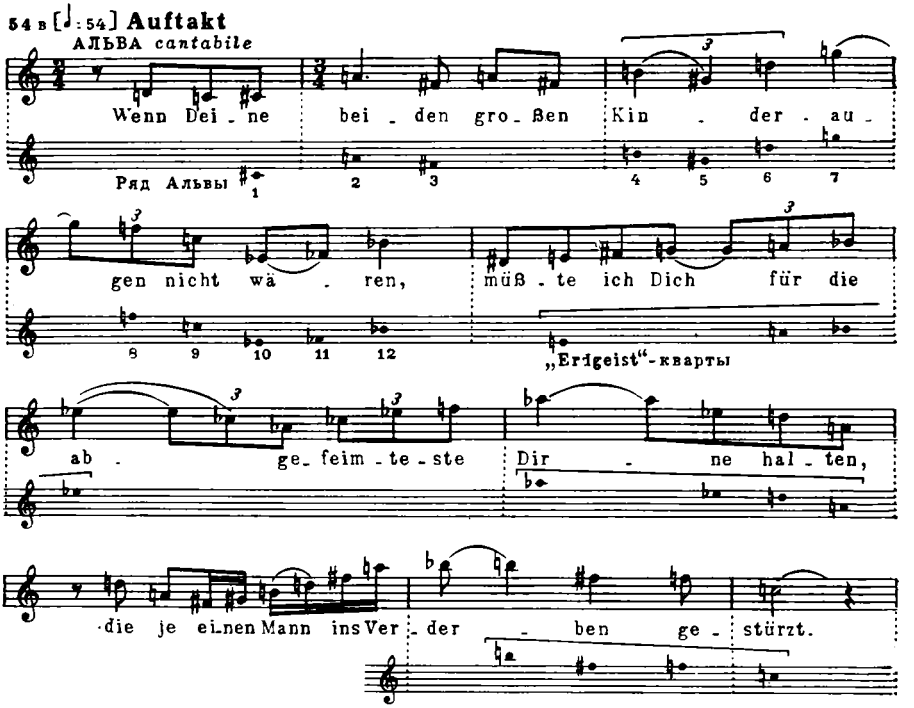
Но пора вспомнить о партнере Лулу, не знающем, как услужить своей богине и, в сущности, готовым для нее на все. Лишенная в недавнем прошлом того, что составляло смысл ее существования, отрезанная от людей каменной громадой тюрьмы, Лулу испытывает теперь не только безграничную радость освобождения, она счастлива и тем, что около нее человек, склонившийся под ее властью. Лулу охватывает и другая радость, даваемая сознанием, что долгие месяцы заключения и болезни не убили силу ее телесного очарования.

Как уже говорилось, кажется, будто прежнее объяснение возобновилось с того момента, на котором оно было прервано Шёном. Это подчеркивается тематическими реминисценциями музыки [1]:



[1] Текст в примерах: а) Альва. Твои глаза блестят, как зеркальная вода глубокого колодца, в который бросили камень. б) Альва. Иди, моя радость! Иди ко мне! Лулу. Спокойно! Я застрелила твоего отца. Альва. От этого я люблю тебя не меньше. Иди ко мне! Один поцелуй! Один поцелуй!! Один поцелуй!!! Лулу. Закинь голову! в) Альва. Если бы не было твоих больших детских глаз, я бы считал тебя одной из тех отъявленных проституток, которые толкают мужчину в бездну.


54 6 [♩:69]
ЛУЛУ
Ru - hig!
АЛЬВА
Komm, sü - ßes Herz!..
Л.
ich ha - be Dei - nen Va - ter
А.
Komm!
Л.
er.schos.sen.
А.
Des-we-gen lie - be ich Dich nicht we - ni - ger.
Ряд Шёна
Komm!
Ei - nen
Ряд Альвы
Kuß!
Ei - nen
Kuß!
Ei - nen
ЛУЛУ
Beug den Kopf zu - rück!
Ряд Альвы
Kuß!!!

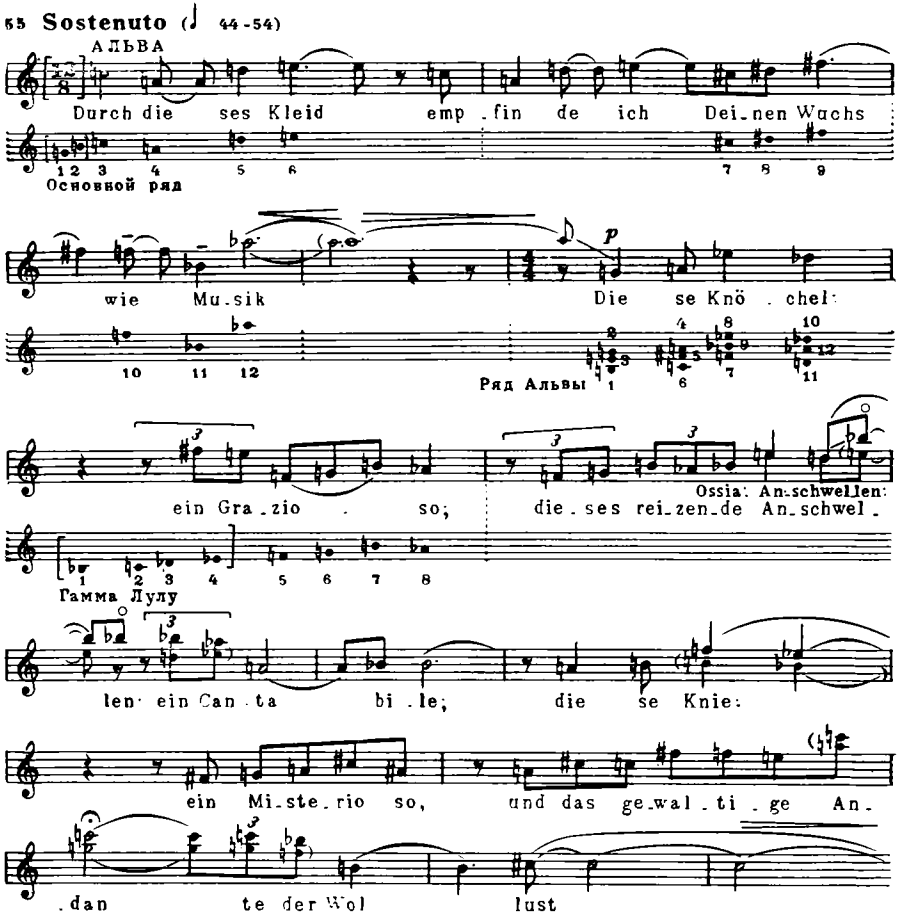


Восклицание Альвы перекликается по смыслу с его знаменательной репликой первого объяснения: глаза, блестящие, как зеркальная вода глубокого колодца, прозрачны и непроницаемы, как открыта и недоступна душа Лулу. Не случайно обе эти реплики поются на одну и ту же проникновенную мелодию, представляющую ряд Альвы. Правда, второй вариант чуть более распет, в нем больше теплоты и искренности лирического чувства. И это понятно, так как положение героев все-таки изменилось. Любовь Лулу уже не ощущается Альвой как запретный плод, преступное наваждение, которое он должен тщательно скрывать. Лулу рядом с ним, и теперь уже никто не сможет им помешать. И Лулу вполне искренна в этот момент, она действительно готова выполнить обещание, данное ею под страхом близкого возмездия.

Поэтому так легко и свободно развертывается музыка этой сцены, проникаясь стихией лирического порыва. Напоминание Лулу об убийстве лишь распаляет Альву, в ответной реплике которого («Deswegen liebe ich Dich nicht weniger») проступают контуры ряда Шёна. Призрак убитого отца не тревожит сына, ибо именно отец на смертном одре завещал ему Лулу. Нарастающая страсть отражается в троекратном повторении восклицания «Einen Kuss!» с последовательным расширением интервального броска к ключевому слову (кварта, тритон, малая септима). И снова, как это уже было не раз в этой опере, в момент эмоционального подъема вступает в свои права свободное вокальное

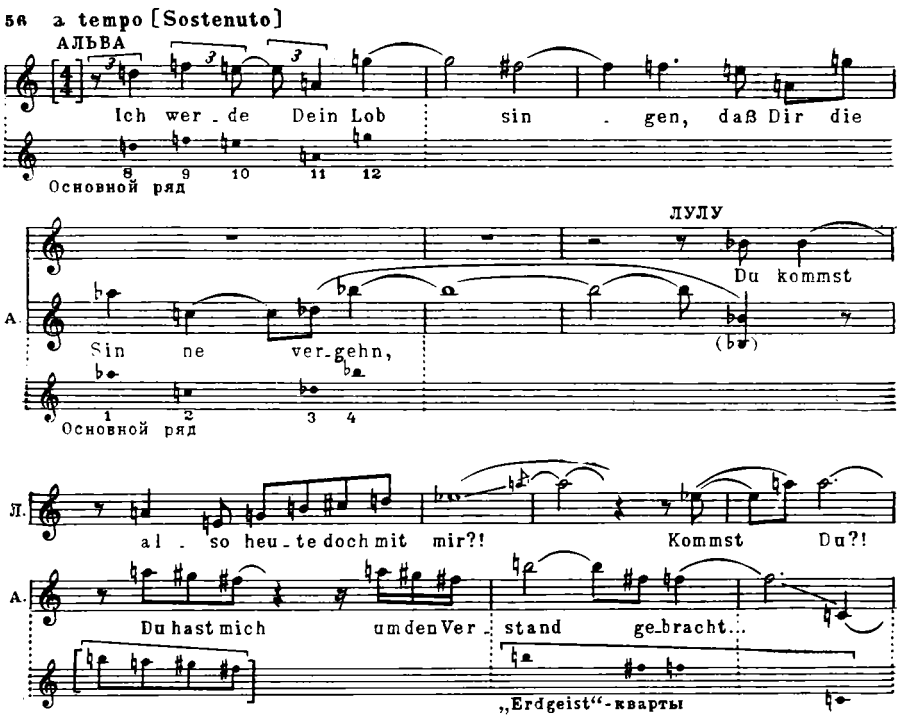
интонирование, оттесняющее речевое начало. Снова упоминает Альва о детски-невинных глазах Лулу (Deine beiden grossen Kinderaugen), снова звучит его проникновенная лирическая мелодия. Но теперь она разворачивается с особенной плавностью, пробуждающаяся страсть подобна волне, слегка отступившей и нахлынувшей с новой силой. Так и вокальная мелодия стремительно, но плавно достигает новых вершин, слегка отступая перед новым разбегом. И только вплетенные в эту пластичную линию «Erdgeist»-кварты (см. пример 54в) намекают на неизбежную трагическую развязку.

Выражением безграничного счастья становится финал любовной сцены — восторженный гимн-импровизация телесной красоте Лулу[1]:

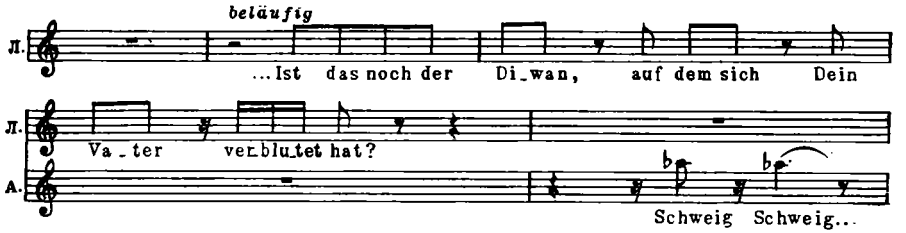


[1] Текст в примере: Альва. Сквозь это платье я ощущаю твой стан, как музыку. Эти лодыжки — грациозо, эти восхитительные округлости: кантабиле, эти колени: мистериозо; и великое Анданте сладострастия.

«Интонационная идея» дифирамба Альвы заключена в медленном, плавном, но последовательном достижении конечной вершины. Каждый тон, включенный в плавную линию, тщательно «пропевается», словно переливаясь в соседний. Как будто слышно одно непрерывно тянущееся звучание, медленно и неуклонно нарастающее. За этой музыкой незримо стоит весь путь немецкой романтической лирики от медленной части Девятой симфонии Бетховена до циклопических Adagio симфоний Малера. В плавных подъемах избегаются резкие скачки на напряженные, трудно интонируемые интервалы. «Набрав» высоту, мелодия начинает новый тур подъема с исходного уровня, вплоть до конечной вершины. Тело Лулу ощущается Альвой как музыка: «Grazioso, Cantabile, Misterioso, Andante» — в этих оттенках медлительного, спокойного, но изящного движения отражена суть красоты Лулу, грация и таинственная сила очарования. Прекрасные линии ее тела воплощены Альвой в бесконечной мелодии, где безраздельно царит муза пения. Поэтому так велика роль протяженных звуков, где раскрывается красота поющего голоса [1]:



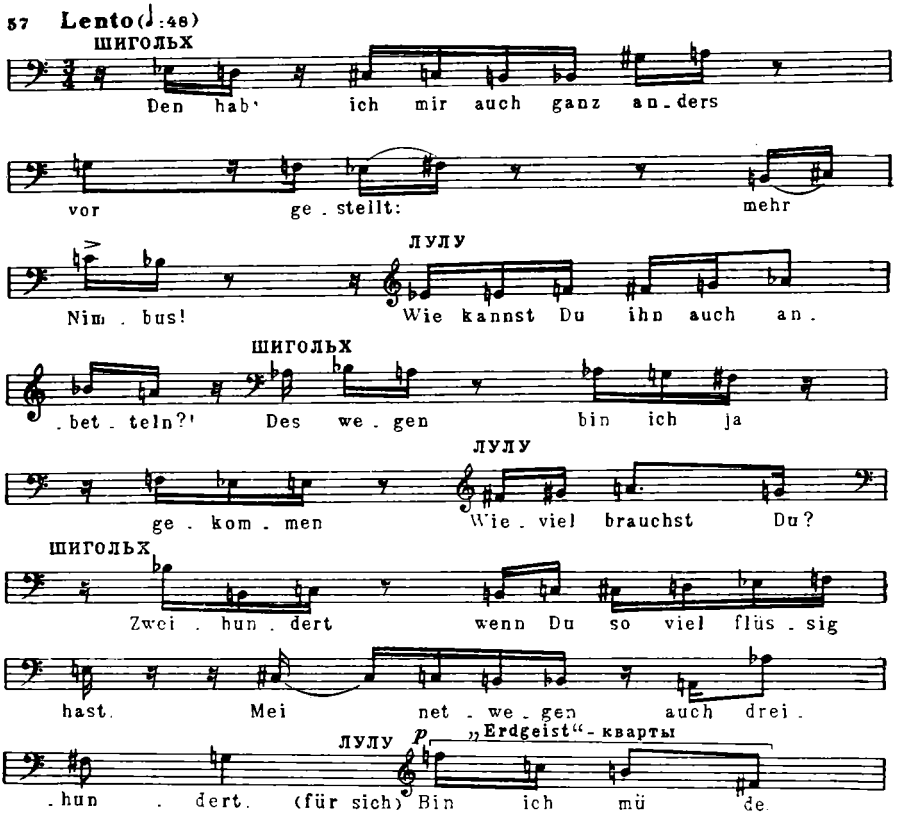
[1] Текст в примере: Альва. Я воспою тебя так, что ты потеряешь голову. Лулу. Так ты поедешь сегодня со мной?! Ты поедешь?! Альва. Ты лишила меня рассудка... Лулу (вскользь). Это же тот диван, на котором твой отец истекал кровью? Альва. Молчи... Молчи...



Первая фраза под силу лишь певцу, не только обладающему мощным и красивым голосом, но и владеющим искусством бельканто. Не передача речевой интонации выступает на первый план в этом фрагменте, а красота протяженного поющегося тона. При этом должна быть совершенно исключена резкость, излишняя форсировка звучания. С какой мягкостью вводится, например, тон *b* (на слове «vergehn»)! Он включен в выразительный мотив, образованный сопряжением двух больших секст. Даже в момент экстаза речь Альвы сохраняет плавность и красоту лирического высказывания, музыкальным символом которого стала секстовость. Ответная реплика Лулу как будто звучит в унисон с фразой Альвы: в ней тоже слышны протяженные тона, позволяющие певице раскрыть свои вокальные возможности. Но сходство с оперными дуэтами согласия лишь иллюзорное. Страсть, поглотившая Альву без остатка, для Лулу лишь необходимость, позволяющая добиться главной цели. «Du kommst also heute doch mit mir?! Kommst Du?!» — настойчиво спрашивает она потерявшего голову любовника. И снова появляется мотив-реминисценция из сцены Мари и Тамбурмайора, как символ всепоглощающей страсти. Фраза Лулу: «Ist das noch der Diwan, auf dem sich Dein Vater verblutet hat?», произнесенная в ритмованной речи, напоминает ее реплику в первом объяснении с Альвой, а два ключевых слова этих фраз («vergiftet» и «verblutet») — явная смысловая параллель. Лулу отравила мать Альвы, застрелила его отца, а теперь ей нужна его собственная жизнь. Так завершается лирическая линия оперы, ибо в дальнейших событиях Альва перестает играть сколько-нибудь важную роль. Его судьба решена, а неизбежный конец в свое время не замедлит наступить.

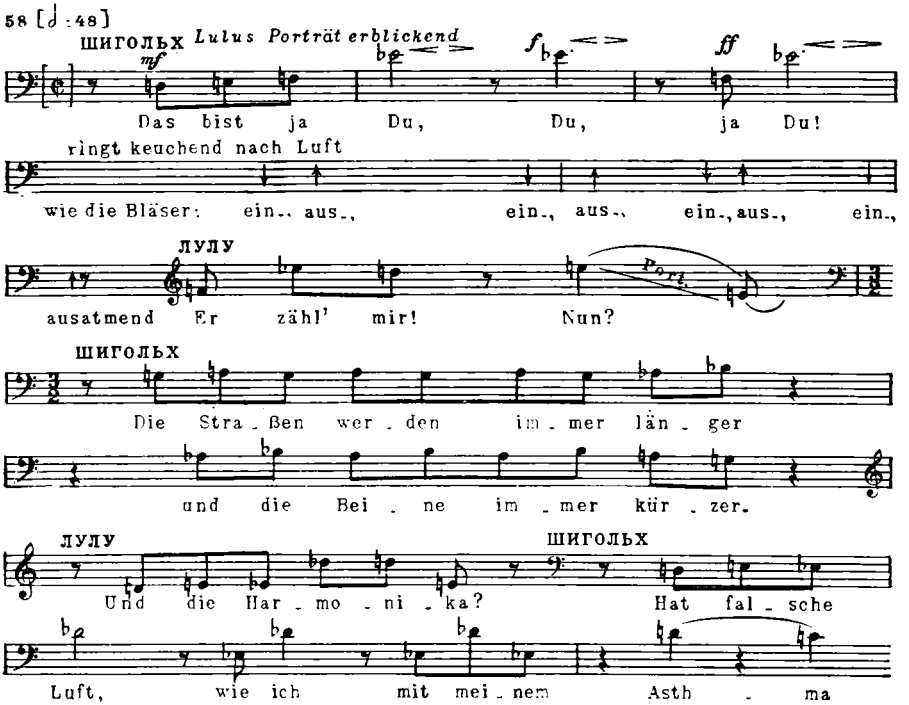
Поединки главных действующих лиц не исчерпывают всех особенностей вокальной интонации оперы. Наряду с героями, вступающими друг с другом в сложные отношения, в «Лулу» есть ряд персонажей-масок, однозначных в своей интонационной характеристике. Среди них наиболее любопытен старый Шигольх, рождающийся из небытия еще во 2-й картине оперы [1]:

[1] Текст в примере: Шигольх. Он представлялся мне совсем иным: с большим ореолом! Лулу. Как ты мог просить у него милостыню? Шигольх. Поэтому я и пришел. Лулу. Сколько тебе нужно? Шигольх. Двести, если у тебя есть так много свободных денег. Неплохо было бы и триста. Лулу (про себя). Как я устала...



«Интонационный дебют» живого скелета, еле передвигающего свои члены, отражает не только свойства речи дряхлого старика, пораженного астмой, но и особенности его походки, жестов. Отсюда идут «ползучие» хроматизмы, которыми насыщена до предела его интонация, часто прерывающаяся паузами. Вместе с тем речь Шигольха не представляет монотонного, «бубнящего» бормотания. Он старательно выговаривает каждое слово, делая паузу не только для того, чтобы перевести дыхание, но и с целью возможно отчетливее донести до слушателя фразу. Наиболее важные, ключевые слова (например, слова «anders», «Nimbus», «zweihundert», «dreihundert») он выделяет с усилием, повышая тон. Причем здесь возникает не столько интонационный скачок (как правило, на большую септиму), сколько перенесение в иной регистр все того же «ползущего» непрерывного движения. Точно так же хроматическая гамма, достигнув крайнего предела тесситуры инструмента, может быть продолжена октавой выше (или ниже). Не в состоянии «держать тон» на устойчи-

вой высоте, постоянно «сползая», старый Шигольх огромным усилием резко повышает интонационный уровень своей речи, после чего его интонация продолжает неуклонно падать. Собравшись с силами, он может на короткий момент придать интонации восходящее направление (см., например, фразу «Zweihundert, wenn Du so viel flüssig hat»), но это требует от него такого расхода энергии, что он вынужден часто переводить дыхание[1]:



Возгласы старой развалины, пытающейся выразить свой восторг по поводу счастливого поворота судьбы своей протеже, настолько истощают физические силы ее голосового и дыхательного аппарата, что необходимо некоторое время, чтобы он вновь мог прийти в норму. Тяжелое дыхание старого астматика точно размечено в его партии и должно быть передано исполнителем синхронно с ритмом музыки духовых. Это дыхание подобно звукам гармоники с прохудившимся мехом, на которой, как можно судить из реплик диалога, поигрывает Шигольх, быть может, даже зарабатывая этим себе на хлеб.

[1] Текст в примере: Шигольх (рассматривая портрет Лулу). Это же ты, ты, ты! (задыхаясь, вдыхает воздух) (вдыхая и выдыхая в такт с музыкой). Лулу. Расскажи мне! Ну? Шигольх. Улицы становятся все длиннее, а ноги — все короче. Лулу. А твоя гармоника? Шигольх. Дышит так же плохо, как я с моей астмой.

Новая встреча с этим персонажем происходит много позднее, после того как течение событий сделало Лулу супругой Шёна, хозяйкой богатого, респектабельного дома. На этот раз старый мешок с костями приплелся не один: за собой он потянул двух других персонажей-масок, вынырнувших из грязной лужи, в которой ему осталось барахтаться до конца своих нескончаемых дней [1]:



Трудно представить более яркий интонационный контраст. Неуклюжие «медвежьи» скачки восклицаний мясной туши, соответствующие ее тяжелым, неповоротливым шагам, оттеняются стремительными, «петушиными» взлетами срывающегося в фальцет, ломающегося голоса подростка. С какой тщательностью произносит циркач, стараясь придать своей речи внушительность, долженствующую, по его мнению, гармонировать с его неотразимой (особенно для женского глаза) внешностью. И как торопливо выкрикивает свои реплики юный школяр,

[1] Текст в примере: Атлет. Он еще так мал для большого света и не может идти пешком слишком долго. Гимназист (подобно фанфаре). Если бы дело касалось жизни и смерти, тогда бы вы узнали, на что я способен.

жаждущий запретного плода, несмотря на страх перед возмездием педантов-наставников его Schule.

«Великолепная тройка» сохраняет свой интонационный облик, вступая в непринужденный диалог[1]:

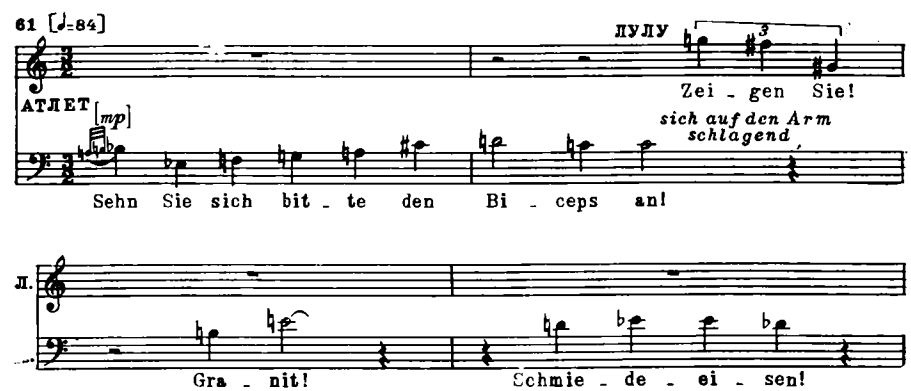


[1] Текст в примере: Шигольх. Вы курите, господа? Гимназист (открывая свой портсигар). Здесь гавана! Атлет. От папаши начальника полиции! Шигольх (устало усаживаясь). В этом доме у меня есть все, стоит только приказать! Гимназист. Вчера я сделал стихотворение. Атлет. Что он ей сделал? Шигольх. Что он ей сделал? Гимназист. Стихотворение. Атлет. Стихотворение?

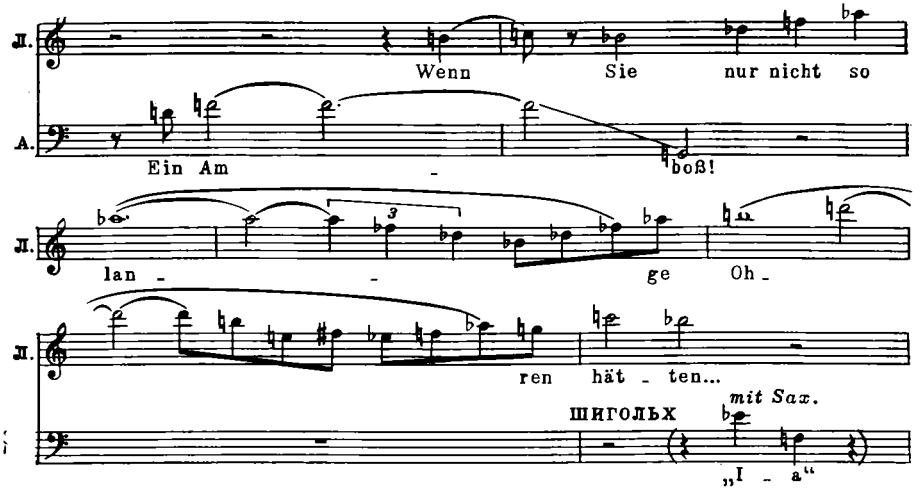


Готовый вот-вот рассыпаться живой скелет, собравшись с силами, пытается войти в роль хозяина дома, предлагая почтенным господам закурить. И тут же, исчерпав свои силы, устало опускается в кресло, что подчеркивается вялым сползанием интонации после короткого «прыжка» (ср. интонацию фраз «Rauchen die Herrn?» и «Ich habe alles im Hause, braucht nur befehlen!»). Здесь снова возгласы молодого петушка оттеняют неуклюжие интонационные шаги Атлета.

Появление царицы общества резко усиливает интенсивность проявления интонационной энергии трех поклонников. На фоне их беспорядочных реплик Лулу действительно царит со своими певучими и пластичными мелодиями. Совершенно потерявший голову от безумного хвастовства и самомнения прыгун нагло угрожает отсутствующему хозяину дома. Спокойное, трезвое возражение Лулу вызывает пароксизм самовосхваления у ее недалекого собеседника [1]:

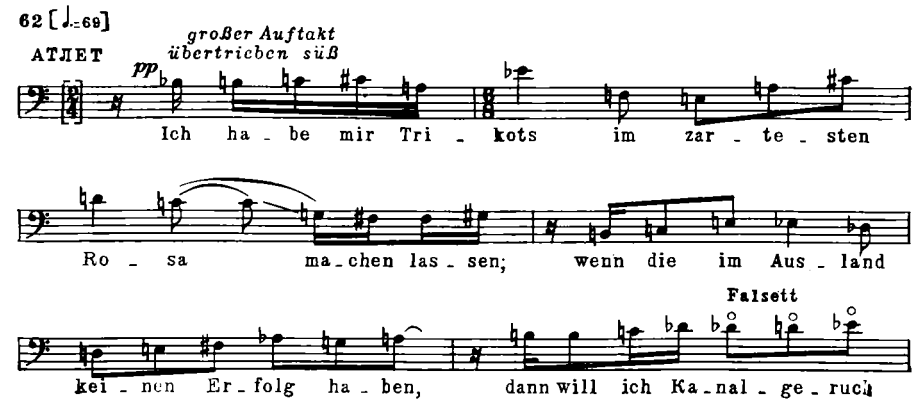


[1] Текст в примере: Атлет. Посмотрите-ка, пожалуйста, на бицепсы! Лулу. Покажите! Атлет (ударяя себя по руке). Гранит! Кованое железо! Наковальня! Лулу. Если бы только у вас не было таких длинных ушей... Шигольх. «И-а».



Хвастливым выкрикам циркача, завершающимся гигантским интонационным сальто-мортале (на слова «Ein Amboss!»), противостоит пластичный распев Лулу, ее изящная колоратура. А услужливый Шигольх, понимая, что намек на длинные уши слишком тонок для тупого Springfritze, тут же расшифровывает его ослиным выкриком «I-a».

Новая встреча с бравым прыгуном происходит в следующей картине оперы. Он ничуть не изменился, разве стал еще глупее, что изливается фонтаном в самодовольных разглагольствованиях[1]:



[1] Текст в примере: Атлет (преувеличенно сладко). Я заказал себе трико нежно-розового цвета; если оно не будет иметь успеха за границей, тогда это будет означать, что я — дерьмо! [Все более входя в ярость (и в разговорный тон).] Выгодное впечатление портится только моим ужасным брюхом, которое я приобрел благодаря участию в этом грандиозном заговоре. (Постепенно вновь переходя к пению). Если совершенно здоровым членам три месяца пролежать в больнице, то самый опустившийся бродяга превратится в откормленную свинью.



Вокальная интонация бывшего циркача вместе с потерей профессиональной формы ее носителя потеряла присущую ей увесистость. Теперь это надоедливая, суетливая болтовня, вращающаяся вокруг одной точки, как белка в колесе. Повышение интонации вплоть до визгливого фальцета (на слове «Kanalgeruch») сменяется прыжком в низкий регистр и затем новым подъемом. Особенно нудно звучит участок фразы, где храбрый силач упоминает о своем «fürchterlichen Bauch».

Оттенок надоедливого брюзжания подчеркивается троекратным повторением нисходящего тетрахорда (*h, a, g, f*), каждый раз слегка варьируемого по ритму.

Мысли невольных слушателей этой пустой болтовни заняты совсем иным, и поток словоизвержений прыгуна словно скользит по поверхности их внимания. В какой-то момент они перестают вообще воспринимать не только смысл его речей, но и его самого. Это подчеркивается незаметным переходом интонации Атлета в ритмованную речь, с отсутствием точной фиксации высоты каждого тона. Постепенно вокальная интонация вновь проявляется.

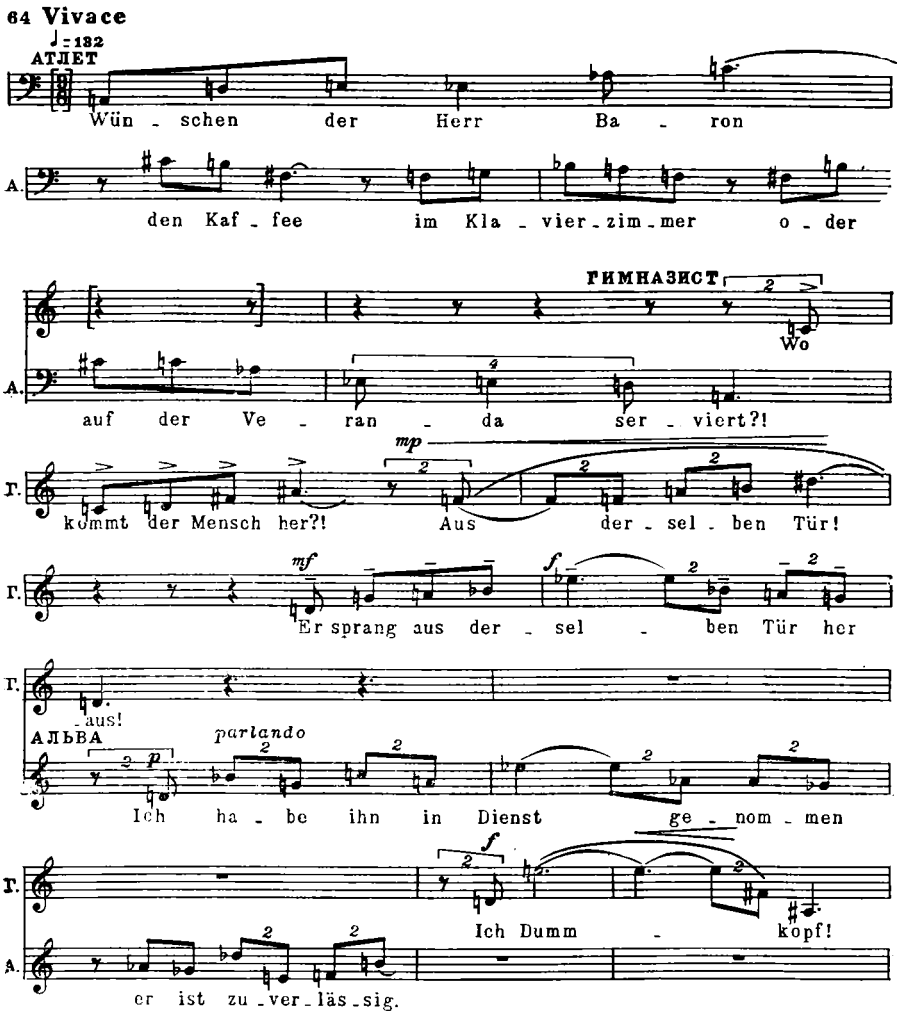
В этой же картине последний раз появляется другой персонаж, чей интонационный облик стал совершенно неузнаваемым [1]:



Звуковысотная линия партии Гимназиста, бежавшего из исправительного заведения, движется по тонам тех же мотивов, но характер их интонирования преображается. Голос подростка приобрел внутреннюю убежденность, исчезла мальчишеская суетливость. В наивной решимости молодого петушка, заслужившего свои первые шпоры, проглядывает неподдельная искренность, способность к самопожертвованию. Не случайно он произносит свои фразы тихо, не повышая голоса, но окончания каждой реплики тверды, обличая непоколебимую уверенность в своих силах, готовность любой ценой осуществить задуманное.

[1] Текст в примере: Гимназист (все еще задыхаясь). Из исправительного дома, откуда я сегодня утром... убежал. Альва. И что вы хотите от меня? Гимназист. Прошу вас — помогите мне: у меня план, как освободить эту женщину.

Появление развязного циркача резко меняет характер общей беседы[1]:



Бедного малого поражает не столько издевательский смысл фразы персонажа в лакейской ливрее, сколько сама неожиданность

[1] Текст в примере: Атлет. Желаете ли вы, господин барон, чтобы вам сервировали кофе в музыкальной комнате или на веранде? Гимназист. Откуда взялся здесь этот человек?! Из той же самой двери! Он выскочил из-за той же самой двери! Альва. Я взял его на службу, он — надежен. Гимназист. Что я за дурак!

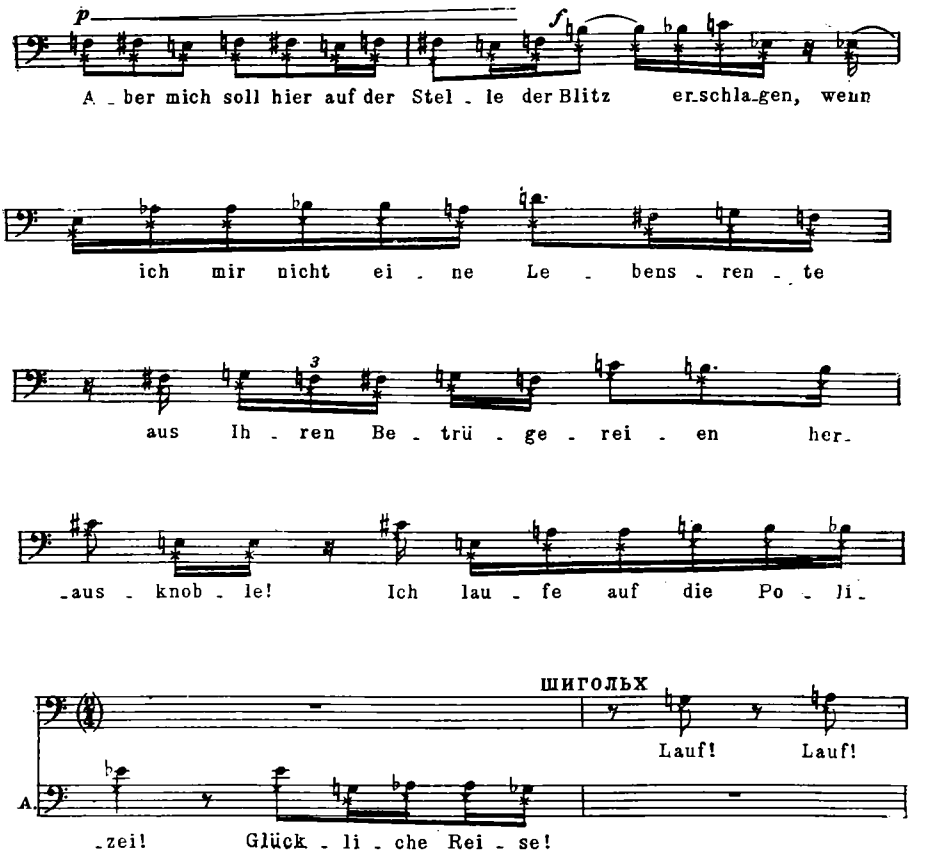
встречи с тенью кажущегося уже таким далеким прошлого. Интонационная окраска восклицаний Гимназиста (движущихся по тонам все тех же восходящих мотивов) отражает крайнее изумление, нескрываемый страх — не за себя, так как ему терять нечего, а за женщину, ради которой он готов пожертвовать жизнью. Сама мысль о том, что этот грубый мужлан может быть посвящен в выношенный им хитроумный план освобождения Лулу, наполняет его нескрываемым ужасом. Неожиданность столь сильно парализовала молодого человека, что первую реплику изумления («Wo kommt der Mensch her?!») он с усилием выдавливает из себя. Нарастающий страх отражается и в прогрессирующем форсировании реплик вплоть до кульминационного forte (на слове «derselben»). Спокойный, нарочито безразличный ответ Альвы (прозаичность тона подчеркнута приемом parlando) мгновенно проясняет неглупому и быстро соображающему юноше истинное положение вещей. Его полная горечи фраза «Ich Dummkopf», которую он еще не раз повторит в этой сцене, отражает сознание полной ненужности его затеи, как, впрочем, и его самого. Великолепный план, продуманный в деталях в течение долгих месяцев, в мгновение ока рассыпался как карточный домик. Безграничное отчаяние отражается на профиле интонации ключевой реплики, энергичным броском достигающей вершины и гигантскими шагами спускающейся до крайне низкой границы вокального диапазона. Резкая атака первого ударения, выделяемого повышением тона и оттеняемого быстрым падением интонации, отличает непроизвольный возглас человека, вырывающийся у него под непосредственным воздействием тяжелого, сокрушающего удара.

Совершенно иную реакцию вызывает неприятная неожиданность у другого персонажа этой картины. Увидев, что представляет собой будущая «pompöseste Luftgymnastikerin der Jetztzeit»[1], и осознав полное крушение своих надежд (ибо такой скелет невозможно показать на арене), бравый циркач пришел в неописуемую ярость. Еще бы, ведь его так бесстыдно обманули в самых лучших чувствах, а главное, подкосили под корень его радужные материальные планы[2]:



[1] Самая великолепная воздушная гимнастка современности (*нем.*).

[2] Текст в примере: Атлет. Ради такого скелета я отрастил себе это брюхо. Я не способен к заработку. Но пусть меня поразит молния здесь, на этом месте, если я не выколочу из этой обманщицы пожизненной ренты! Я бегу в полицию! Счастливого пути! Шиголь х. Беги! Беги!



В этой беспорядочной суетливой болтовне разъяренного глупца трудно уловить устойчивые ориентиры. Сама манера Sprechstimme подчеркивает здесь внутреннюю растерянность за внешне кажущейся столь энергичной реакцией. Выкрикивая угрозы, трусливый фанфарон, в сущности, подбадривает самого себя, так как в глубине души знает, что последствием доноса в полицию могут быть серьезные неприятности и для него самого, как соучастника преступления. Поэтому его речь так легко переходит от злобного шипения к проклятиям, наглой браваде. В этом плане показательна реплика, открываемая словами: «Aber mich soll hier auf der Stelle der Blitz erschlagen». Начинаясь с тихого piano, она некоторое время раскачивается на одном уровне вокруг тона *f*, набирая энергию. Затем — бросок к тону *h*, оттеняющий «ударное» выражение «Blitz erschlagen». Точно так же выделяются слова «Lebensrente, Betrügerin» и, конечно, «Polizei». Фраза: «Ich

laufe auf die Polizei» — произносится с некоторым разбегом, со свойственным угрожающей интонации прямолинейным повышением тона.

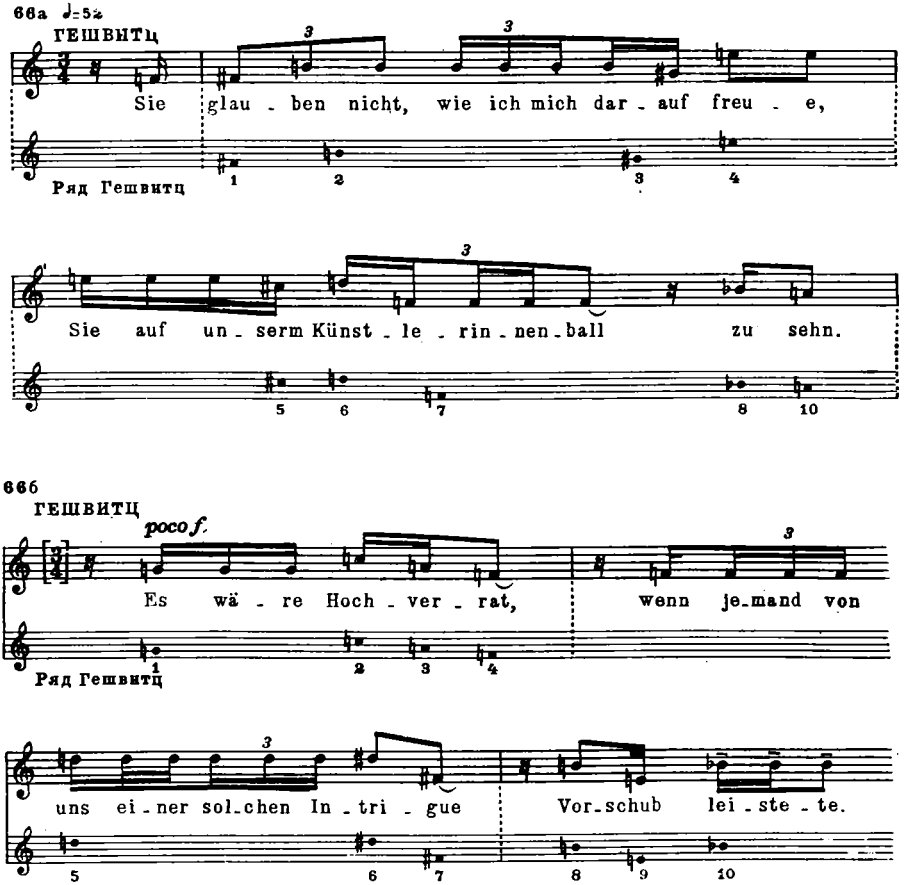
«Lauf! Lauf!» — презрительно бросает Шигольх вслед убегающему Springfritze, понимая неуместность этой нелепой туши в такой, полный глубокого смысла момент. И как добрый дедушка, он медленно удаляется, напутствуя счастливую пару перед великим таинством, которое неизбежно должно совершиться. А он возьмет на себя материальные заботы, достанет билеты в спальный вагон, который унесет чету в безопасное место.

Хоровод персонажей-масок, сопровождающий главных героев в их трудном, насыщенном ожесточенной борьбой жизненном пути, вертится в нескончаемом кружении, засасывая в свою орбиту новые личины, выбрасывая уже примелькавшиеся. Суетящиеся на сцене маски — это не только фон,— они пытаются активно вмешаться в ход драмы. Впрочем, они определяют не столько ее течение, сколько служат чисто внешним толчком, ускоряющим наступление неизбежного. Такова была роль Капитана и Доктора, сообщивших Воццеку об измене жены, что стало подобным взрыву детонатора, вызвавшему цепную реакцию. Такова роль вертлявой обезьяны, выдающей себя за маркиза, своим доносом лишь ускорившего неизбежное падение Лулу. Судя по описаниям, можно с уверенностью утверждать, что сцена в парижском салоне стала своеобразной кульминацией линии гротеска, острой сатиры, где за мишурным блеском проступил отвратительный шабаш отбросов общества, готовых перегрызть друг другу глотку в погоне за ускользающим призраком материального благосостояния. Колорит гротеска лежит на заключительной сцене оперы, где истинное страдание переплелось с омерзительным шутовством.

Но — снова повторим — персонажи-маски не определяют внутреннего течения драмы. Они стоят «вовне», от их поведения зависят лишь внешние перипетии, конкретный облик самих событий. Именно поэтому их вокальная интонация становится средоточием звукоизобразительных эффектов, приемов пародийной гиперболизации. Персонаж-маска получает свою, оставшуюся сравнительно стабильной «интонационную личину». В том же случае, когда такой персонаж начинает играть решающую роль, такая личина с него сползает и под ней обнаруживается облик личности. Именно такой оказалась судьба самого загадочного персонажа оперы — графини Гешвитц.

Напомним, что впервые она появляется в начале II акта после многих уже развернувшихся на сцене бурных событий. Подобно Альве и Шёну в 1-й сцене оперы, она выступает как второстепенный, эпизодический персонаж. Очень немногое можно извлечь из первых реплик графини[1]:

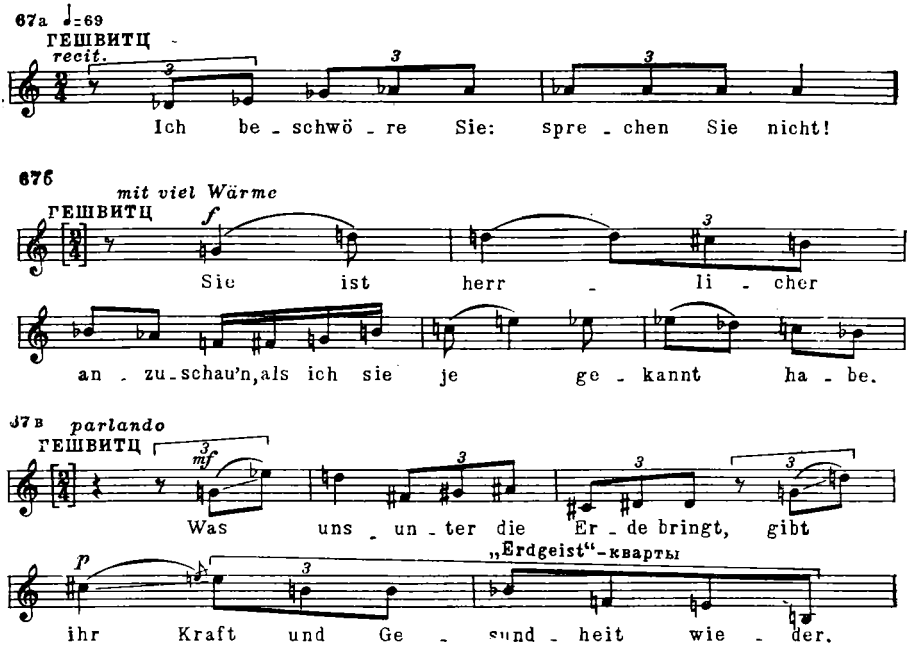
[1] Текст в примерах: а) Гешвитц. Вы не поверите, как я буду рада видеть вас на нашем балу художниц. б) Гешвитц. Это была бы величайшая измена, если бы какая-либо из нас содействовала такой интриге.



Тщательно отшлифованные фразы светской беседы выдают человека, привыкшего скрывать свои мысли. Ее речь быстра (характерно преобладание мелких длительностей), в ней нет подчеркнуто броских интонаций. В то же время она обличает повышенную нервозность. Как, например, ускоряется темп речи Гешвитц в ответе на шутливую реплику Шёна о возможности проникнуть мужчине на бал художниц, затеваемый эксцентричной графиней (см. речитацию в примере 66 б). Но она тут же овладевает собой, и концовка фразы произносится ею более замедленно и несколько нараспев. Манера тонкими штрихами подчеркивать концовку фразы — короткой паузой, легким торможением ритма, произнесением последних слогов portamente — обличает светское воспитание и умение сдерживать свои чувства. Поэтому не случайно, что намного более весомой в характеристике этого персонажа оказыва-

ется партия оркестра. Насыщение музыки оборотами пентатонного склада в данной ситуации усиливает элемент странного в облике графини, надевшей маску экстравагантной чудачки.

Не вносит ничего нового в интонационную характеристику графини Гешвитц и последующее развитие данной сцены, где поражают не столько те немногие слова, которые она произносит, сколько вызывающий эксцентризм ее поведения. Определенный сдвиг намечается лишь в следующей картине оперы, где Гешвитц начинает играть активную роль [1]:



Куда делась лощеная элегантность ее прежних фраз? Нескрываемое раздражение сквозит в ее реплике «Ich beschwöre Sie: sprechen Sie nicht!» Так реагирует нервный человек на скрип ножа по сковороде, требуя немедленно прекратить неприятное занятие. Не случайно пять слогов этой фразы произносятся с неослабевающей силой на тоне *as*. Не просто выражение неудовольствия, а явное раздражение ощущается в этой короткой фразе, ибо в первом случае человек лишь слегка повысит интонацию в кульминационной точке реплики, смазав ее концовку. Сохранение уровня интонационного напряжения

[1] Текст в примерах: а) Гешвитц. Заклинаю вас: не говорите! б) Гешвитц (с большой теплотой). Она выглядит прекраснее, чем я ее когда-либо знала. в) Гешвитц. То, что сводит нас в могилу, возвращает ей силу и здоровье.

вплоть до конца фразы говорит о большой силе ее эмоционального накала.

Совершенно иной характер носит вторая фраза графини, проникнутая неподдельной теплотой. Плавное заполнение мягких скачков придает контурам ее напевной реплики особенную округлость. Безграничное восхищение сквозит не только в словах, но в той интонации, с которой они произносятся. И какую твердость приобретает ее голос, когда жалкий прыгун осмелился усомниться в достоинствах ее кумира. Не случайно на ключевых словах третьей реплики Гешвитц интонируется последование «Erdgeist»-кварт. Твердая интервалика подчеркивает внутреннюю убежденность, которая сквозит не столько в словах, сколько в тоне их подачи. Не эксцентричная чудачка предстает теперь перед слушателем, а физически немощная, сраженная болезнью женщина, обладающая огромной, почти нечеловеческой силой духа. Маска сброшена, и на сцену выступает новая героиня драмы, которой предстоит пройти крестный путь, вслед за обожаемой Лулу.

В этой сцене графиня Гешвитц говорит немного, но ее роль как главного организатора освобождения Лулу окончательно проясняется в беседе Лулу и Альвы, предшествующей их любовному объяснению. Последняя картина II акта дает заявку на нового героя — антипода Лулу, оплаченную сполна в III акте. Ушел на второй план слабый и нерешительный Альва, и лишь Гешвитц осталась единственной личностью, готовой пожертвовать всем ради Лулу. Великая жертва, принесенная на алтарь богини, облагородила облик Гешвитц в глазах композитора, которому нет дела до противоестественной природы ее страсти. Дух беззаветной жертвенности, способности отдать все без остатка другому, не требуя ничего взамен, вызвал к жизни страницы проникновенной музыки, о которой мы можем судить по начальным тактам последней части «Лулу-симфонии». Поэтому именно за Гешвитц осталось последнее слово в этой опере, именно в ее уста вложено конечное очищение кровавой драмы, залитой потоками грязи[1]:



[1] Текст в примере: Гешвитц. Лулу! Мой ангел. Дай еще раз посмотреть на тебя! Я с тобой! Я останусь с тобой! В вечности.

Трудно даже говорить о вокальной интонации заключительных фраз оперы, настолько они проникнуты стихией чистой музыки, поднимающей обыденные слова (всегда только слова) на недосягаемые высоты духовного откровения. Гигантские скачки интонаций вовсе не связаны здесь с речевой мелодией, повышением или понижением тона, и вообще с каким-либо резким колебанием эмоционального наполнения. Полная отрешенность души, стоящей на пороге уничтожения, перед шагом туда, откуда нет возврата, придает вокальной мелодии Гешвитц ту невыразимую никакими словами и доступную лишь музыке смертную тоску, которую порождает лишь полное крушение неистребимой в человеке способности надеяться. Потрясающее впечатление производит звучание высоких тонов на краю вокального диапазона с последующим гигантским шагом к другому пределу. Но это звучание не уподоблено вою смертельно раненного зверя. По контрасту с жутким Todesschrei[1] Лулу тихое угасание ее преданной тени пронизано светом успокоения. Великая жертва Гешвитц, ее крестный путь оправданы композитором, сильнее самых красноречивых слов сумевшим выразить безграничное сострадание тем, кто страдал и надеялся, добивался и терпел поражения, поднимался и падал на тернистом пути к последнему шагу в небытие.

3. ТЕМАТИЗМ, ГАРМОНИЯ И ФОРМА

а) Тематизм и гармонические структуры

Гибкая вокальная интонация, чутко отражающая не только колебания настроений персонажей, но и пластику движений,— только одна сторона стилистики «Лулу», унаследованная от первого оперного шедевра Берга. От «Воццека» идет также сложная и разветвленная система тематических связей.

Музыкальная тема, приданная персонажу или ситуации, и здесь обладает глубоко символическим смыслом, а ее проведение часто отражает тщательно скрытый, внутренний подтекст действия. Эта символика ненавязчива, и постигнуть ее суть возможно лишь при внимательном вслушивании в музыку. Более того, порой композитор делает все для того, чтобы затушевать, завуалировать смысловые ассоциации, рождаемые темами оперы, увести их в тень. Это свойство «Лулу» еще более усугубляется, если вспомнить о природе «первого плана» этого сочинения, выставленного «напоказ» настолько явно, что скрывающиеся за ним внутренние слои едва пробиваются на поверхность. Они дают о себе знать тонкими намеками, которые могут дойти лишь до слушателя с развитым музыкальным воображением.

[1] Предсмертный крик (*нем.*).

И в самом деле. Энергичное, стремительно развивающееся действие, насыщенное острыми поворотами, резкими сменами ситуаций, действие, не чуждающееся грубых эффектов, находящихся на грани вульгарного, настолько кажется безраздельно царящим и подавляющим, что представить себе за ним некое подводное течение для слушателя почти немыслимо. Ведь это не пьеса, где герои изъяснялись бы немногословным, нарочито обыденным языком, наделяя простые слова грузом сложных ассоциаций. Это и не те ситуации, которые самой своей внешней незначительностью пробуждают у зрителя работу мысли, желание узнать, а что же за этим скрывается. «Лулу» кажется полной противоположностью насыщенным психологизмом «айсбергоподобным» пьесам. В ней как будто все на поверхности, все обнажено и раскрыто на всеобщее обозрение.

Но, как показал анализ сценической основы оперы, такое впечатление иллюзорно, ибо в «Лулу» тоже есть своего рода действие второго плана. Эти слова выделены не случайно, поскольку внутреннее подводное течение действия не становится в Лулу основой драматургического выражения, как это происходит, например, в театре Чехова и его последователей. Это именно второй план, усложняющий, корректирующий течение сценического, «событийного» действия.

Оперному композитору, столкнувшемуся со столь динамичным сюжетом, где многое идет от «театра представления» вплоть до ассоциаций с комедией dell'arte, легко было бы пойти по пути, проторенному комической оперой, как будто совершенно исключающей возможность разветвленной системы тематических связей и ассоциаций. Грубый штрих в драме неизбежно тянет за собой и резкие, «плакатные» эффекты в музыке.

В опере Берга этого не произошло, что создало кардинальное противоречие, присущее стилистике «Лулу». Композитор не только не подчинился требованиям сюжета, но словно вступил в борьбу с драматургом, придав драме несвойственную ей глубину и утонченность. Изощренный стиль музыкальной речи оперы Берга вступил в конфликт с вульгарным зрелищем, разыгрывающимся на подмостках сцены.

Не надо сказанное понимать слишком прямолинейно. Все сценические ситуации драмы, отобранные композитором, нашли совершенно точное и адекватное выражение. Как уже говорилось, композитор отнюдь не сглаживает острые углы, не смягчает брутальной жесткости сценического действия, но, чутко отражая первый план драматического движения, находя для него яркий, точный и броский музыкальный эквивалент, в то же время резко усиливает, а порой и наново создает действие второго плана. И здесь вступает в свои права стихия музыки, рожденной тонким, рафинированным музыкальным сознанием. Она окрашивает действие своим колоритом, возвышает, облагораживает образы драмы, наделяет особым внутренним смыслом ее ситуации, пронизывая оперу чувством безграничного сострадания. Такую функцию в состоянии осуществить лишь музыка, проникнутая духом дра-

матургии. Непосредственным его выражением стало сложное, насыщенное тонкими связями и переходами тематическое развитие, опирающееся на тему как первооснову музыкального движения. Проведение темы, рождающее определенные ассоциации, ее преобразования, отягощающие тему грузом новых связей, вступление новой темы, вытесняющей ранее прозвучавшую или остающуюся в роли фона,— все это составляет жизненный нерв музыки «Лулу».

Вне тематизма не может проявляться драматургическое начало в музыке — эта истина нашла в «Лулу» ясное и недвусмысленное подтверждение. Вторая опера Берга насквозь тематична, хотя глубокое проникновение в «тайное тайных» ее музыкальной драматургии сопряжено с трудностями. И главная из них — примат музыкальной речи, интонируемой человеческим голосом. Вокальная партия в «Лулу» не просто один из голосов ткани, пусть даже и ведущий. Она упорно стремится к безраздельному господству, постоянно пытаясь свести оркестр к роли покорного слуги. А оркестр как будто уступает насилию, но не смиряясь до конца. Возникает своеобразное тематическое развитие «под сурдинку», словно говорящее вполголоса.

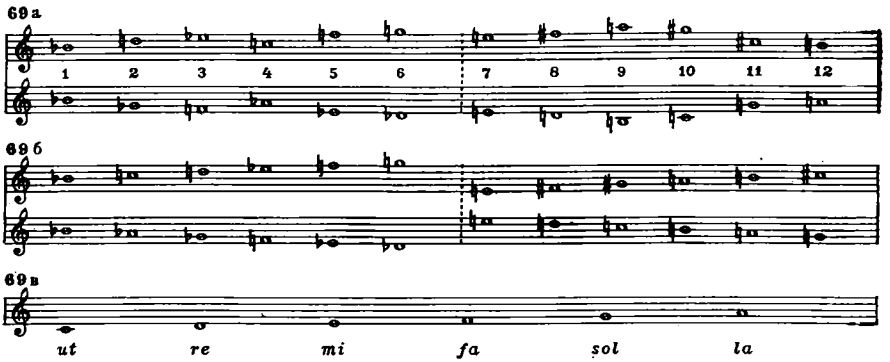
Как показали музыкальные драмы Вагнера, большая опера, пронизанная симфонизмом, немыслима без разветвленной системы темлейтмотивов, между которыми складываются определенные отношения. Такая система имеется и в «Лулу». Правда, с одной немаловажной разницей — весь музыкальный тематизм оперы сложными путями восходит в конечном итоге к единой первооснове. В ее роли выступает главный 12-тоновый ряд — Urreihe.

Становление и утверждение додекафонно-серийной техники, развернувшееся в 20-е годы XX столетия, не прошло мимо верного и преданного ученика главы нововенской школы. Но с самого начала, еще с первой пробы новой манеры в романсе «Schliesse mir die Augen beide»[1], а в особенности в Лирической сюите для струнного квартета, Берг пошел своим путем[2]. Он не приспособил свой стиль к додекафонии — наоборот, додекафония включилась в рамки сложившегося стиля мастера, подчинилась ему. Стиль Берга остался в принципе тем же, чем он был в «Воццеке», и приобрел лишь большую тонкость, гибкость и разнообразие. Наложенные на себя «путы» добровольного самоограничения не стеснили свободного творчества, а открыли ему простор, новые, неизведанные возможности. Наиболее ярким проявлением своеобразия берговской додекафонии стала, конечно, «Лулу».

Какова же природа главного ряда этой оперы, и какие свойства дают ему возможность выступить в роли первоосновы музыкального тематизма:

[1] «Закрой мне глаза» (*нем.*).

[2] Оба сочинения базируются на одном и том же «всеинтервальном» ряду, включающем последование всех одиннадцати интервалов, заключенных в пределах октавы.



Главным, решающим свойством Urreihe следует признать ее антихроматичность. Вслушаемся в последование двенадцати тонов ряда — в нем широко представлены большие секунды, малые терции, чистые кварты[1]. Предельно ограничено количество малых секунд (две) и больших терций (одна), и совсем нет тритонов.

Легко объяснить диатоничность Urreihe — ведь ее образуют две шестерки, строящиеся по тонам двух одинаковых мажорных гексахордов, отстоящих друг от друга на тритон. Это становится особенно наглядным, если представить каждую шестерку как последование тонов гаммы, наподобие хауэровских троп (см. пример 69 б). Причем инверсия Urreihe выявляет ту же структуру лишь с заменой восходящего направления на нисходящее. В конечном же итоге двенадцать тонов, имеющихся в пределах октавы, расположены так, что сквозь них «просвечивает» снискавшая особенную популярность у старых контрапунктистов тема *ut, re, mi, fa, sol, la* (см. пример 69в).

Одна особенность существенно отличает ряд Берга от старинных модусов средневековой полифонии. В нем фиксирован не только звукоряд, но и порядок последования его тонов, а значит, количество и порядок последования отдельных интервалов. Иными словами, отбор звукового материала не ограничивается только выбором звуков, складывающихся в поступенную скалу, что обычно фиксируется в виде звукорядной таблички. Фиксируется также и взаимное расположение тонов, их интервальные соотношения. А это неизбежно подразумевает отбор отдельных интервалов, их бóльшую концентрацию за счет ограничения, а то и полного исключения других. Ряд Берга из многих, поистине неисчислимых возможностей диатонического гексахорда реализует лишь четыре, развертывая его тона по-разному в первой и второй шестерке ряда и соответственно в двух шестерках инвер-

[1] Соответственно и обращения этих интервалов, поскольку одним из ведущих принципов 12-тоновой техники является взаимозаменяемость интервала и его обращения.

сии[1]. Это позволяет композитору подчеркнуть роль таких характерных интервалов диатоники, как чистой кварты (квинты) и большой секунды (малой септимы). Тем самым 12-тоновый ряд Берга становится ультрадиатоничным, то есть более диатоничным, чем сама диатоника, несмотря на то, что в него входят все звуки, заключенные в пределах октавы. Такое впечатление создает полное исключение тритона, без которого нельзя построить ни одну семиступенную диатоническую гамму.

Вместе с тем Urreihe обладает одним свойством, помогающим ей выступать в роли интонационной первоосновы сочинения. Речь идет об известной интонационной нейтральности этого ряда, хотя он и не столь обезличен, как обычная гамма, но все же не настолько индивидуален, чтобы возник эффект интонационной характерности. В нем нет особенно рельефных интонационных оборотов, выделяющихся на фоне менее броских и заметных. Развертывание тонов ряда идет примерно на одном уровне «интонационного напряжения», где все обороты примерно равноценны и одинаково мало рельефны.

И это далеко не случайно, поскольку в противном случае Urreihe не смогла бы служить первоосновой музыкальной композиции, источником образования многочисленных индивидуализированных тематических построений оперы. Точно так же нейтральность мажорной или минорной скалы открывает для композитора широкое поле для извлечения из нее все новых и новых возможностей построения мелодических рельефов.

Каким же способом (а точнее, какими способами) из 12-тонового ряда извлекаются различные и порой весьма контрастные тематические построения?

Прежде всего напомним общеизвестную истину, что сам по себе 12-тоновый ряд не является темой. Эта истина справедлива для любого стиля, опирающегося на серийную технику сочинения. И в этом заключено принципиальное отличие серийного темообразования от монотематизма, где различным жанровым метаморфозам подвергается ис-

[1] Напомним, что согласно правилам 12-тоновой техники основой композиции становится ряд, построенный из всех 12-ти тонов хроматической гаммы, которые связаны друг с другом определенными интервальными соотношениями. Помимо основного ряда, применяются также три его варианта: инверсия (последование 12-ти тонов, сохраняющее величину интервалов, но меняющее их направление на противоположное), ракоход (последование тонов основного ряда от конца к началу) и ракоход инверсии (последование тонов инверсии от конца к началу). Все четыре разновидности могут подвергаться транспозициям — таким образом, композитор располагает сорока восьмью разновидностями 12-тонового ряда. На основе этих рядов строятся тематические и гармонические образования, причем возможно совмещение разных рядов (или их элементов) в построениях музыки. Отметим одну особенность применения 12-тоновой техники у Берга — ракоходы применяются им лишь в условиях обратного течения музыкального процесса, что возникает сравнительно редко. Подробнее об этом будет сказано далее.

ходная, ритмически оформленная тема, первоначально найденная музыкальная мысль (Einfall).

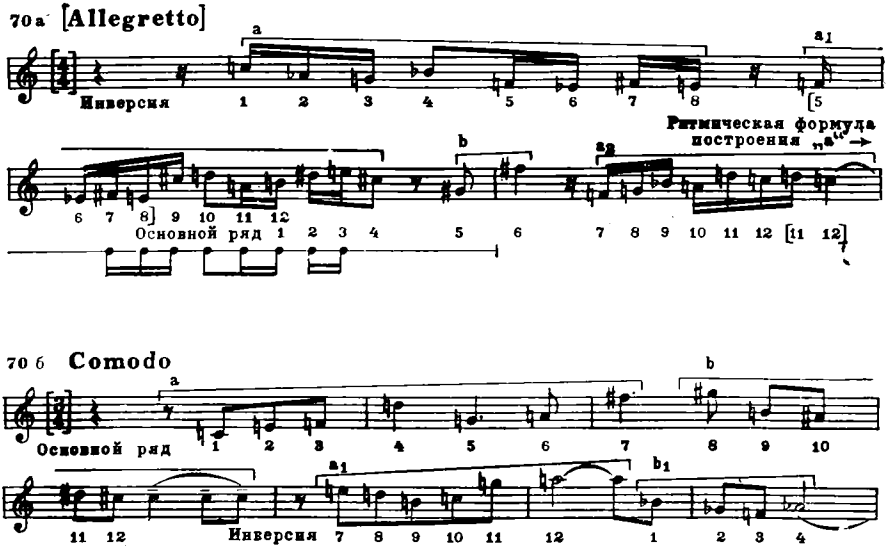
12-тоновый ряд может лечь в основу 12-тоновой темы, где действительно не будет ничего, кроме последования всех тонов, заключенных в пределах октавы. Но и в этом крайнем, предельно наглядном, можно было бы даже сказать, «провинциальном» использовании ряда как первоосновы тематизма сам по себе он отнюдь не представляет тему. Ибо тематическую значимость любому последованию тонов придает оплодотворяющее начало, которое вносит в звуковой материал живую душу музыки.

Речь снова идет о том свойстве музыки, которое вытекает из ее природы как искусства, развертывающегося во времени. Вне ритма — нет тематизма. Только ритмическая реализация придает любому последованию тонов облик музыкальной мысли.

Немало тематических (точнее, одноголосных тематических) построений «Лулу» развертывают последование тонов основного ряда по горизонтали. Но каждый раз это происходит по-новому, каждый раз одна и та же интервально-звукорядная структура наполняется новым «содержанием», приобретает иную жанровую окраску. Не менее важно и другое — тематические построения, воспроизводящие порядок тонов основного ряда, не представляют у Берга замкнутого целого, некоего кристалла, решетка которого образована устойчивым, взаимным расположением (констелляцией) двенадцати тонов. Мотивное членение мелодической линии далеко не всегда, и даже по преимуществу не всегда опирается на серийные структуры, как на некие помочи. Серийная основа для Берга прежде всего средство, обеспечивающее интонационное единство тематизма и органичность мотивных преобразований. Конструктивное же членение мелодии определяется обычными, даже вполне традиционными средствами, утвердившимися в немецкой музыке со времен венских классиков и развитых в творчестве композиторов-романтиков.

Берг — насквозь тематичен, что очень верно подметил И. Стравинский[1]. Он строит музыкальную мысль, обладающую определенным мотивным составом, и развивает ее так, как развивали тему Брамс, Малер, а в первооснове Бетховен. При этом для него совершенно неважно, соответствует ли естественное членение темы структурным единицам ряда (например, его шестеркам, четверкам, тройкам), точно так же как и сама тема в целом вовсе не обязательно исчерпывается последованием двенадцати тонов и только:

[1] Формы Берга тематичны (в этом, как и во многом другом, он противоположен Веберну); сущностью его композиции является тематическая структура, и ею же обусловлена спонтанность его формы. Как бы ни были сложны, «математичны» его формы, — это всегда «свободные» тематические построения, рожденные «чувством» и «экспрессией» (23, с. 104).



В этом примере нарочно выбраны тематические построения, где связь с последованием тонов ряда выражена достаточно отчетливо.

Естественное членение мелодии ариозо Художника подчеркнуто паузами. Ее исходный мотив (построение «а») охватывает первые восемь тонов ряда. Следующий (построение «a_1») словно подхватывает концовку предшествующего, продвигая мелодическую линию дальше. В то же время он представляет вариант предшествующего, поскольку в нем заключена его ритмическая формула[1]. По этой ритмической канве вышит новый, более изысканный узор. Причем второй интонационный оборот не только завершает последование тонов ряда, слегка возвращаясь вспять, но и захватывает часть следующего (с 1-го по 4-й тона).

Резко выделяется короткий мотив малой септимы (построение «b_1»). Причем такое выделение оправдано содержанием текста, так как именно на эту выразительную интонацию приходится ключевое восклицание «Wach auf!»[2]. Этой же цели (то есть акцентировке наиболее важного слова) служит и ритмическое «растяжение» тонов, прерывающее сравнительно более равномерное движение ритмических единиц.

[1] Сравним ритм исходного мотива и ритм отрезка построения «a_1», заключенного между седьмым тоном ряда и третьим тоном его нового проведения.

[2] «Пробудись!» (*нем.*). См. об этом в соответствующем месте главы о вокальной интонации.

Так во внешне спокойном монологе (своего рода выражении мыслей вслух) вдруг прорывается интонация безотчетной тревоги, сознание непоправимости совершившегося, ужас перед пока еще смутно угадываемыми последствиями, страстное и безнадежное желание повернуть события вспять. И это достигается подачей крупным планом всего только одной маленькой интонации ряда, словно «вывернутой наизнанку» (обращение секунды в септиму) и «рассмотренной» через ритмическую «Zeitlupe»[1].

Нетрудно убедиться, что последний оборот (построение «a_2») представляет новый вариант двух исходных (точнее, второго), возвращая к сдержанному тону монолога.

А теперь сравним с вышеразобранным следующий пример (70в), заимствованный из песни Лулу. Ее начальная мелодическая фраза, объединяющая два несходных мотива (построения «a» и «b»), охватывает последование двенадцати тонов основного ряда, ничего к нему не добавляя.

Но исключение лишь подтверждает правило! Следующее тематическое построение, также образованное сцеплением двух мотивов (построения «a_1» и «b_1») и представляющее свободный вариант первой «фразы», строится уже иным путем. Концовка инверсии основного ряда объединена в нем с ее началом, причем два тона (5-й и 6-й) пропущены. Лишнее доказательство, что для Берга ряд является лишь основой движения интонационных оборотов мелодии, не управляя ее конструктивным членением.

И еще одно обстоятельство. Иная ритмическая реализация может придать одним и тем же последованиям тонов, одним и тем же последованиям интервалов совершенно иное мелодическое содержание и жанровый колорит. Так, мелодия песни Лулу действительно более песенна, по сравнению с монологом Художника, где гораздо ярче слышится речевое интонирование. И снова решающую роль приобретает ритм.

Обильное насыщение мелодии долгими тонами, берущимися словно «широкими шагами», позволяет солистке выявить возможности пения бельканто, полюбоваться красотой тянущегося звука, отдаться волнам плавной кантилены. Не надо даже объяснять, почему подобное было бы невозможно в монологе Художника.

Роль 12-тонового ряда у Берга не сводится только к некой «кладовой», откуда композитор извлекает «глиняные слепки» интонаций, вдыхая в них живую душу ритма, подобно тому как библейский Саваоф одушевил созданного из праха. Другая функция ряда — структурная основа гармонической вертикали. А ее следствием становится координация двух высотных измерений музыки, легко переходящих одна в другую:

[1] «Лупа времени» (*нем.*).



Изящный, мягко звучащий пассаж двойными звуками, где нижний голос — неверное отражение верхнего, суммирует две шестерки ряда. Таким путем создается сочетание двух диатонических «плоскостей», двух гексахордов, отстоящих друг от друга на тритон. Возможность, заложенная в структуре ряда, реализуется композитором в созвучиях гармонии.

Следующие далее короткие мотивы последовательно разрабатывают отдельные участки получившейся в итоге структуры (построения a, b, c), по-новому развертывая входящие в их состав тона. В этой детали отразилось не просто мастерство и изобретательность (у кого из крупных композиторов нет этих качеств), а, скорее, даже какая-то удивительная утонченность хитроумного воображения, тщательно прячущего свои намерения. Здесь нет и в помине желания выставить себя напоказ («смотрите, какой я умный, ловкий, удачливый» — порой просто кричит иная музыка о своем авторе), напротив, композитор не просто скромно отходит в сторону, но тщательно прячется, скрывается за плотной завесой.

Распознавание «секретов» мастерства Берга тем более затрудняется, чем проще, элементарней организована музыкальная ткань его сочинений[1]:

[1] Текст в примере: Советник медицины. Отворите! Лулу. Спрячьте меня!



Казалось бы, перед нами один из чисто иллюстративных фрагментов, каких, между прочим, немало в «Лулу». Тремоло контрабаса, удары барабана, стремительные пассажи скрипок col legno сопровождают ритмованные восклицания разъяренного рогоносца и его насмерть перепуганной супруги.

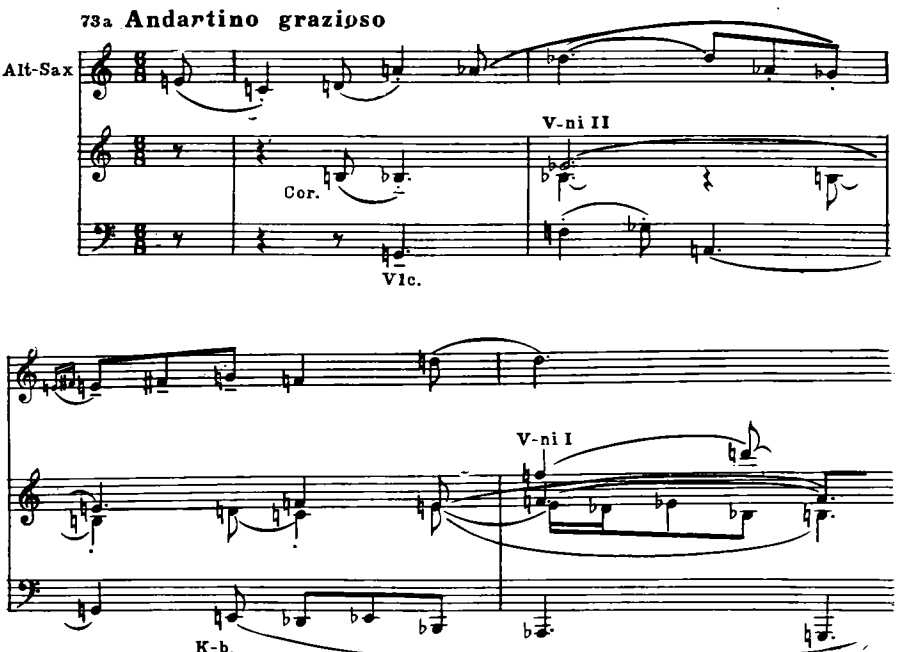
Детальный микроанализ, однако, показывает, что и этот фрагмент также восходит к основному ряду (точнее, его инверсии). Из этого ряда извлечены все заключенные между соседними тонами терции, последование которых образует пассажи col legno. «Лишние» тона (5-й и 11-й), кстати, также образующие терцию, создают тремолирующую педаль у контрабасов (см. пример 72 а). Такими сложными, далеко не очевидными путями 12-тоновый ряд управляет темообразованием.

И все-таки, даже принимая в расчет всю изобретательность хитроумного композитора, следовало бы признать невозможность «полнометражной» оперы, где все интонации восходили бы к последованиям тонов одного и того же ряда, а все гармонические структуры представляли бы вертикальную проекцию его отдельных участков (сегментов, групп). Крупная форма, а тем более такая, как оперная, немыслима без интонационных контрастов, доходящих до конфликтного противополагания. Немыслима она и без разнообразия палитры гармонических красок.

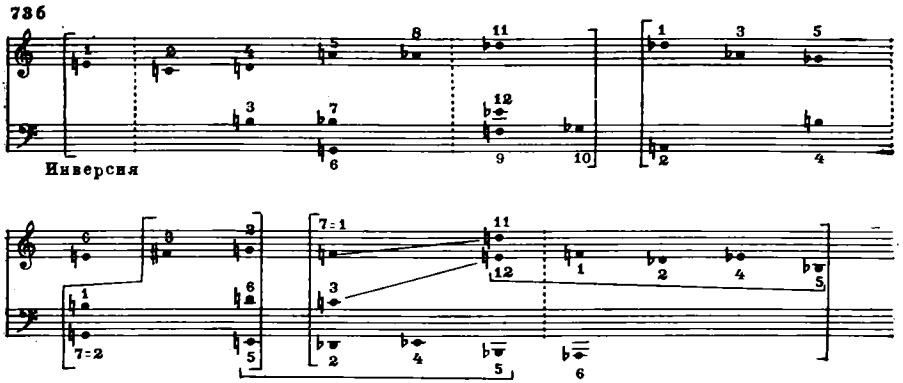
Как же находит Берг выход из такого положения, трудность которого усугубляется еще и относительной нейтральностью исходной интонационной основы, недалеко уходящей от простой гаммы?

Самый простой, можно даже сказать, наивернейший способ выпутаться из такого положения, не порывая с 12-тоновой техникой,— это прибегнуть к услугам приемов вертикальной додекафонии [1].

Суть этих приемов сводится, как известно, к тому, что мелодия (Hauptstimme) включает не все двенадцать тонов подряд, а выборочно некоторые из них, в то время как остальные образуют гармоническое сопровождение или побочные голоса (Nebenstimme) полифонической ткани. Таким путем из ряда можно вывести практически любую мелодию — ведь отбор тонов ничем не ограничен. К тому же осмысленные фразы главной мелодической линии вовсе не обязательно должны ограничиваться лишь тонами одного проведения ряда, они могут включать и тона следующего проведения в любом его варианте (например, инверсии) и любой транспозиции. Возникшее таким путем тематическое новообразование обретает самостоятельность, словно ответвляясь от главного ствола:



[1] Различие между горизонтальной и вертикальной додекафонией исчерпывающе обосновано в книге Г. Елинека «Руководство к двенадцатитоновой композиции» (11).



Трудно передать словами, в чем очарование этой пластичной, полной изящества плавного танца мелодии. Ее рисунок прост — мягкий подъем к вершине (*des*²) оттеняется плавным нисхождением, включающим тонкий изгиб-опевание (см. оборот такта 3, предваряемый форшлагом). О кантиленности этой темы канцонетты говорит ее насыщение мягко интонируемыми интервалами: чистые квинта и кварта, а в особенности конечная секста — «тавро» лирической мелодики.

Предельно скупо сопровождение, включающее немногозвучные аккорды, но с интонационным насыщением голосов гармонии, остающейся все-таки в тени Hauptstimme.

Анализ серийной структуры темы показывает, что мелодия образована немногими тонами трех транспозиций инверсии основного ряда, где первая включает шесть тонов, а остальные и того меньше. Похоже на то, что такая мелодия родилась по вдохновению, а затем композитор нашел ей серийное оправдание.

И все же одно обстоятельство мешает безоговорочно принять такое объяснение. Речь идет о гармонической логике сопровождения. В соответствии с нормами вертикальной додекафонии композитор строит его из тонов ряда, не вошедших в мелодию, соблюдая предельную экономию звукового материала. Но при этом возникает поразительный эффект — гармония подчеркивает тональную окрашенность мелодии, укрепляя в ней ориентацию на C-dur. Правда, эта тональность проявлена лишь намеками, поскольку в музыке нет сколько-нибудь заметного утверждения тонической функции. И тем не менее тона мелодии, равно как и тона созвучий сопровождения (хоть и не везде созвучия в целом) могут слышаться как ступени указанной тональности (натуральные и низкие). Причем обильное насыщение низкими ступенями придает гармонии колорит минора, словно набрасывая на нее легкую тень.

Отчетливо ощущаются в музыке Берга также основные «узлы» гармонического движения, в которые связываются его линии,— отклонение в e-moll в начале такта 3, субдоминантовая функция, «просвечивающая» во второй половине того же такта и начале следующего[1], и конечная остановка на доминантсептаккорде, не требующем, впрочем, разрешения.

И в этом, как мы еще не раз убедимся в дальнейшем, и заключена суть тональных структур «Лулу». В отличие от ранее написанного «Воццека» и вклинившегося Скрипичного концерта, в «Лулу», как правило, нет отчетливых проявлений традиционной (мажоро-минорной) тональности[2]. Вместе с тем музыка «Лулу» тяготеет к такой тональности, стоит на ее грани, подходит к ней вплотную, не решаясь, однако, переступить невидимую черту. Можно вспомнить о вагнеровском «Тристане», также пронизанном духом неустойчивого гармонического равновесия. Но прямой аналогии мешает одно весьма существенное различие. В то время как Вагнер стремится уйти от четкой тональности, оставаясь всецело на ее почве, в музыке Берга возникает прямо противоположная картина: ее гармония развертывается на принципиально иной (серийной) основе, где традиционная тональность является уже преодоленной. Но новый звуковой мир композитор стремится синтезировать со старым, примирить непримиримое.

Это не остаточные явления, порожденные непоследовательностью Берга, его желанием не порывать со старым полностью. На самом деле Берг делает шаг вперед, переходя от отрицания к синтезу, от бунта к осознанию своей преемственной связи с отвергаемым.

Подобное могло стать возможным, лишь когда новая техника вошла в плоть и кровь музыкального мышления, продуктом которого стали структуры одновременно тональные и серийные. Так что, возвращаясь к теме канцонетты Лулу, можно с уверенностью предположить, что она возникла как продукт мудрого расчета и одновременно тонкого тонального чутья, связанных воедино в творческом акте.

«Змеиной мудрости расчет» и свободный полет вдохновения — эти свойства отличают немецкий склад творческого воображения, что нашло совершенное выражение у Бетховена и наложило неизгладимый след на все последующее развитие главной ветви европейской музыкальной культуры.

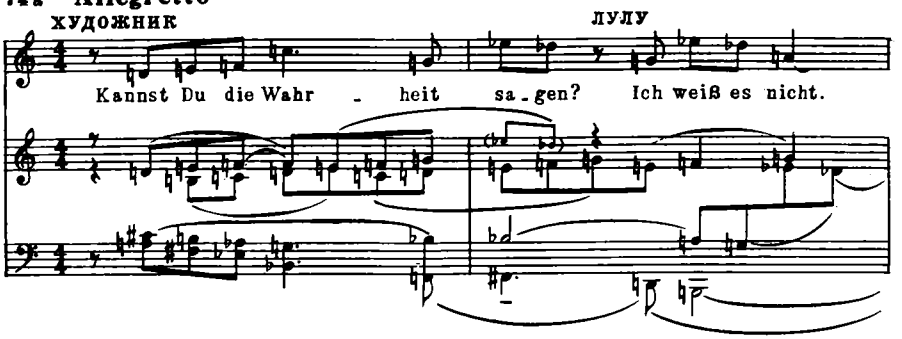
Какая поистине неизмеримая сложность кроется за внешней простотой и кажущейся ясностью вопроса, на который следует ответ (это в тексте и в музыке). И звучит этот маленький диалог на фоне фактурно несложного, почти аккордового сопровождения[3]:

[1] Интересно тонкое сочетание двух вариантов II — натуральной в мелодии и низкой в гармонии (тона *d* и *des*).

[2] C-dur «Bänkellied» («Уличная песенка») Ведекинда — это цитата, выполняющая, как мы увидим, особую роль.

[3] Текст в примере: Художник. Можешь ли ты сказать правду? Лулу. Я этого не знаю.

74а **Allegretto**



74б



Но такое впечатление обманчиво. Разложим этот отрывок на реально составляющие его линии: тогда станет очевидной тематичность каждого голоса ткани, отражающего мотивный состав мелодии, ее характерные интонационные обороты (построения a, b, c). И если высотный рисунок (интервальный состав) мотивов порой варьируется, то их ритмическая структура стабильна[1].

И еще одна важная особенность. Опора на основной ряд отчетливо заметна лишь в начале (см. совокупность тонов, отделенную пунктирной линией в примере 74б). Затем тона ряда используются уже

[1] Ведущий признак, определяющий тождество или сходство мотивов, — тождество или сходство их р и т м а, а лишь затем их интервального состава.

выборочно, включаются их повторения, обусловленные повторностью интонаций, возникают новые устойчивые сопряжения отдельных тонов. В этом смысле показателен мотив «b», где возникает устойчивая связь 5-го и двух конечных (11-го и 12-го) тонов ряда. Незавершенный у Художника (интонация вопроса), он замыкается тоном *a* в реплике Лулу (интонация ответа), отражаясь и в сопровождении (см. четвертую строчку примера 74б).

Таким образом, ряд становится здесь своего рода трамплином, от которого отталкивается мотивное развитие. Выведенные из ряда тематические образования далее обретают самостоятельность, отбрасывая ставшие ненужными помочи. Так обращается Берг с тематическим материалом, выведенным из ряда средствами вертикальной додекафонии. Возникшее таким путем тематическое образование трактуется им именно как тема, которая кладется в основу развития.

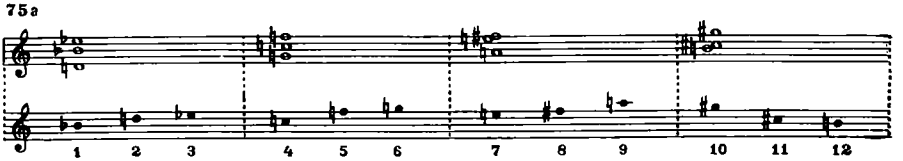
Но даже это еще не дает выхода из положения, поскольку темы, возникшие таким путем, все-таки сохраняют интонационные связи с рядом, сохраняют и его «ультрадиатоническую» структуру. Проблема интонационного контраста средствами вертикальной додекафонии решается лишь частично.

Выход из такого положения, найденный Бергом, коренится в природе крупной оперной формы, неизбежно заставляющей искать опоры на многие основания, связывая, объединяя воедино внутренне различное, даже чуждое. Решение этой задачи привело Берга к сложной системе родственных (дочерних) 12-тоновых рядов, восходящих в конечном итоге к Urreihe, хотя и весьма неочевидными, порой запутанными путями. Причем выведение каждого нового ряда в ткани оперы не только не представлено, но, напротив, сделано все возможное, чтобы затруднить распознавание истоков основанных на нем тем, сразу же выступающих как некая, уже вполне сформировавшаяся данность.

Порой композитор сознательно направляет слушателя по ложному пути, извлекая новую тему совсем не из того материала, откуда она в действительности произошла. Хитроумный мастер надежно хранит секреты мастерства, давая слушателю любоваться совершенным изделием, но не раскрывая способов его изготовления.

Так, в 1-й картине оперы в роли ведущего мотива выступает группа аккордов, связанных с портретом Лулу (Bild-гармонии[1]):

75а



[1] Гармонии портрета (*нем.*).



Как показывает схема, эти аккорды образованы путем суммирования тонов каждой тройки ряда по очереди. Однако первое же тематически значимое проведение Bild-гармоний (начало Интродукции в 1-й картине оперы) воспроизводит их с рядом усложнений (см. пример 75б). К основным тонам каждой гармонии присоединены также дополнительные. Например, в первый аккорд, кроме тонов начальной тройки, включен также тон следующей тройки (5-й) и даже тон второй шестерки (9-й), а во втором аккорде наряду с тонами второй тройки звучат еще два тона предыдущего аккорда (1-й и 2-й). Сходная картина складывается и в двух последующих аккордах первого такта, базирующихся на тонах второй шестерки основного ряда. И здесь наряду с общими тонами вклинивается «чужак» — 3-й тон ряда (чужеродные каждой шестерке тона отмечены в примере цифрой, заключенной в квадрат).

Легко понять причину сохранения общих тонов в последовании аккордов — это создает особенную связность их смены, наподобие гармонического соединения в решении задачи школьного курса гармонии. При этом тона двух шестерок не смешиваются друг с другом, что придает Bild-гармониям подчеркнуто диатонический характер [1]. И его вовсе не нарушает единственное исключение — чужеродный тон, взятый из другой шестерки. Не случайно композитором выбран именно тот тон, который дополняет гексахорд до полной семиступенной диатонической гаммы (*eis* в первой шестерке и *h* во второй). Сходная картина возникает и в секвентном последовании второго такта (см. схему в примере 75б).

[1] Общие тона связывают первый и второй аккорды Bild-гармоний, третий и четвертый, но между вторым и третьим нет ни одного общего тона (в примере обе шестерки отделены пунктирной линией).

Возможности темброобразования, основанного на принципах вертикальной додекафонии, широки, но не безграничны. Мелодическая линия, включающая ограниченное количество тонов ряда, неизбежно будет нести в себе его отсвет. Не случайно все рассмотренные ранее последования сохраняли диатоническую природу при умеренном проникновении хроматизма, сохранившего свое истинное свойство надстройки над диатоникой. При любом отборе тонов ряда, удостоенных представительства в Hauptstimme, он сохраняет свое руководство, поскольку недостающие тона звучат на периферии звуковой структуры. В конечном итоге порядок вступления тонов ряда не нарушается, хотя между ними возникает градация степени значимости, складываются новые мелодические и гармонические сопряжения.

Поэтому вертикальная додекафония в полной мере не может решить проблему тематического контраста, необходимого для крупной формы, как воздух для всех, кто дышит.

Решение этой проблемы, найденное Бергом, подобно удару меча, рассекающему гордиев узел. Он разработал в «Лулу» разветвленную систему интонационно контрастных рядов, сложными путями восходящих к Urreihe. Из этих рядов извлекается контрастный тематизм, приданный различным персонажам и ситуациям. Каждый такой ряд обретает самостоятельность, утверждает себя как полноправный хозяин отведенного ему участка, где он диктует свои законы. «Лулу» стала первым и единственным в своем роде додекафонным сочинением, основанным на принципе полисерийной вариантности.

Вот как выводит Берг гамму Лулу, ставшую одной из ведущих серийных последований оперы:



Как видно по схеме, новый ряд воспроизводит последование тонов Bild-гармоний по очереди — сначала верхних, затем средних и, наконец, нижних. В итоге рождается гаммообразный 12-тоновый ряд, сохраняющий диатоническую основу. Но диатоника эта гораздо менее нейтральна интонационно по сравнению с Urreihe. Новый ряд базируется на двух ладово несходных гексахордах — дорийском и лидийском (см. пример 76б)[1]. И это придает мелодиям, выведенным из такого ряда, гораздо большую интонационную индивидуальность. Возможности гаммы еще более расширяются, когда композитор прибегает к услугам инверсии. Как можно убедиться по схеме (см. пример 76в), обращенный вариант гаммы сохраняет модальное наклонение основного, но составляющие его гексахорды меняются местами.

При характеристике Urreihe было отмечено, что сравнительная интонационная нейтральность основного ряда позволяет выступать ему в разных жанровых метаморфозах, порой резко контрастных по своему выразительному значению. Совсем иначе обращается Берг с побочными рядами оперы[2]. Как правило, такие ряды связаны с каким-либо одним, преобладающим жанровым профилем и выступают в определенной, устойчивой «ритмической одежде», которая, конечно, может варьироваться в деталях.

Так, гамма Лулу, как правило, связана со стихией танца, легкого изящного движения, непринужденной игры[3]:

77a **Allegramente**



[1] Напомним, что в основном ряду обе шестерки можно свести к двум одинаковым мажорным гексахордам.

[2] Понятие побочный ряд в чем-то аналогично по смыслу побочной партии, поскольку такой ряд также «выводится» из главной мысли сочинения.

[3] Текст в примере: Лулу. Меня не так легко получить. Художник. Вы, по-видимому, не понимаете шуток. Лулу. Я понимаю все. Художник. Пожалуйста, останьтесь! Лулу. Оставьте меня в покое!

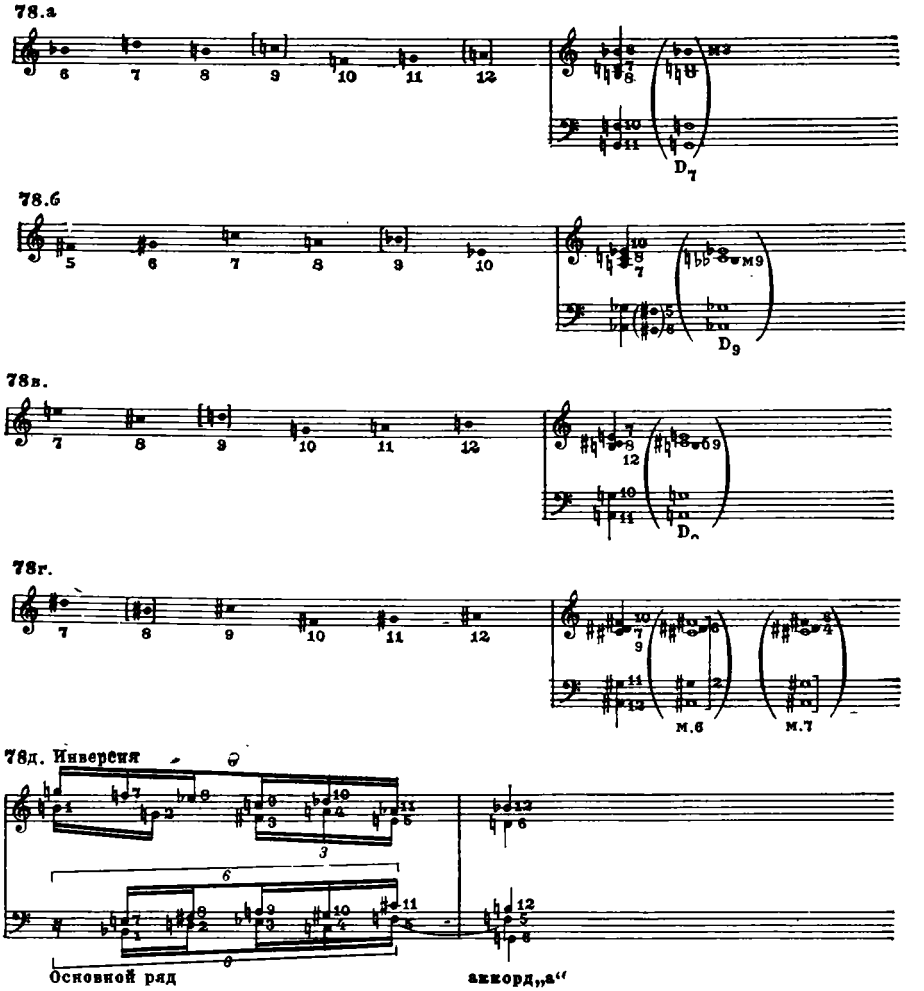


Подобная трактовка гаммы Лулу раскрывается в каноне, где игра-преследование, развертывающаяся на сцене, находит точный эквивалент в структуре канона (вторая партия — risposta стремится догнать первую, словно задающую тон).

И здесь музыкальная фразировка не вполне соответствует структуре ряда, с которым Берг обращается с редкой непринужденностью. Так, исходный ключевой мотив охватывает первые восемь тонов ряда, следующий — остальные четыре, включая возвращение вспять (повтор 10-го и 11-го тонов, см. 77б). Далее следует короткий мотив, охватывающий отрезок гаммы от 3-го по 7-й тон (см. 77в; недостающие первые два — помечены квадратными скобками — восполняются в сопровождении).

Отметим важную особенность мелодии канона — в ней выделяется ведущий, ключевой оборот, который легко узнать по начальной форшлагообразной фигуре (см. пример 77б). Такая фигура присутствует в большинстве проведений гаммы Лулу, которые мелькают в ткани оперы подобно красочным блесткам.

Новый ряд допускает не только мелодическую трактовку — его участки суммируются в скупых гармониях сопровождения:



Происхождение основных аккордов, поддерживающих движение канона, представлено в четырех схемах[1]. Как можно убедиться, в их основу положены по преимуществу тона второй шестерки гаммы. Причем им придан облик традиционных септ- или нонаккордов, что подчеркнуто соответствующим расположением. Так, аккорд «а» представляет обычный доминантсептаккорд, усложненный малой терцией (*b*), а аккорды «б» и «в» совпадают по структуре с малым и большим нонаккордами[2]. В этом проявилась тесная связь гармонических структур

[1] См. примеры 78а, б, в, г.

[2] Аккорд «г» можно представить как мажорный секстаккорд с секундой и секстой, но его можно трактовать и как деформированный септаккорд, где верхние тона опираются на септиму *ais*, *gis*.

«Лулу» с традиционными аккордами терцового строения, что рождает неясные, но отчетливо ощутимые тональные ассоциации. Вновь возникает балансирование на грани тональности, не проявляющей себя отчетливо и, применяя яркое сравнение Ю. Тюлина, подобной режиссеру, управляющему движением спектакля.

И еще одна важная особенность, характерная для стиля оперы. И здесь композитор стремится скрыть, замаскировать истинное происхождение гармонических структур, выводя исходный аккорд из последований основного ряда (см. пример 78д). Как видно из примера, аккорд «а» суммирует конечные тона обеих шестерок основного ряда, построенного от *b*, и его инверсии, построенной от *h* (тон *f* трактуется как задержанный 5-й тон основного ряда).

Одни и те же тематические, и в особенности гармонические, образования могут быть «выведены» разными путями, допускать возможность разной, неоднозначной трактовки с позиций серийной техники. В этой детали, как в зеркале, отразилась намеренная завуалированность серийных структур, которая вызвала неодобрение такого поклонника кристальной ясности конструкции, каким был И. Стравинский [1].

Таким путем Берг подчеркивает органическую связь многообразного материала оперы, его интонационную и структурную общность, что позволяет легко и непринужденно сочетать мотивы и тематические построения, восходящие к разным, порой внешне несхожим рядам:



[1] «...Я слышу сейчас повсюду, что серии Веберна слишком симметричны, что в его музыке слишком выпячиваются двенадцать тонов, что у Берга серийная структура более замаскирована; однако для меня эта музыка подобна старухе, про которую говорят: «как прекрасна, вероятно, она была в молодости» (24, с. 112). Почтенному маэстро стоило бы здесь вспомнить изречение «врачу, исцелися сам», ибо его замечание не в бровь, а в глаз бьет по ряду его «неоклассических» опусов.



Начало дуэта, открывающего 2-ю картину I акта, базируется на инверсии основного ряда. Из нее выводятся интонационные обороты мелодии и гармонии сопровождения. Однако сцепление оборотов Hauptstimme построено так, что в итоге возникает гаммообразное нисхождение (тона *c*, *b*, *a*, *fis*, *e*), несколько напоминающее гамму Лулу (точнее, ее обращенный вариант). И когда вступает гамма Лулу (такт 3 примера 79), изложенная параллельными секстаккордами, то кажется, будто она естественно продолжает начатую ранее мысль, досказывая ее и развивая. В этом отрывке есть еще третье тематическое образование — «Erdgeist»-кварты, из которых складывается созвучие, подводящее к исходному аккорду такта 2. Благодаря этому квартовый мотив (в тактах 4—5 отмечен скобкой) также органично включается в процесс интонационного развертывания.

И слушатель вовсе не догадывается о сложном происхождении мотивного состава главного голоса дуэта и построений сопровождения. Его слуху предстает изящная музыка, развертывающаяся с покоряющей непринужденностью. Каждый ее оборот естественно вытекает из предыдущего, включаясь в линию интонационного течения.

Тем не менее символический смысл тематических образований, восходящих к разным истокам, сохраняется, хотя он становится очевидным лишь при внимательном рассмотрении. Ведь все обороты дуэта так или иначе восходят к интонационной сфере, обволакивающей главную героиню оперы. Кокетливое изящество движений молодой, полной жизненных сил женщины отражается в пассажах гаммы Лулу, призывная сила ее чувственного очарования в заклинаниях «Erdgeist»-кварт, мягкость и покоряющая женственность ощущается в оборотах, непосредственно восходящих к Urreihe. Все это слито в амальгаму, меняющую лишь оттенки своего блеска.

Итак, гамма Лулу, одушевляемая оплодотворяющей силой ритма, как правило, становится не только живым, «осязаемым» символом стихии танца, но и его непосредственным выражением. В этом ощущается отдаленная связь с мелкой пассажной техникой венских классиков, с изящными гамообразными взлетами классических рондо, также пронизанных духом игры, то полной радости, то вдруг омраченной отсветом серьезных раздумий.

Так же многообразны и оттенки танцевальных тем, рождающихся на основе гаммы Лулу или опирающихся на нее как на один из истоков. Но Берг — современник революции массового музыкального сознания, сопутствовавшей великим социальным потрясениям. Победная экспансия нового вида развлекательной музыки, занесенной в Европу американскими неграми, захватила и его родную Вену, где до сих пор безраздельно царила стихия вальса. Всплеск этой волны достиг даже сознания музыкантов, ревниво оберегавших чистоту серьезного искусства, болезненно реагировавших на любые проявления пошлости и потакания дурным вкусам культурной черни.

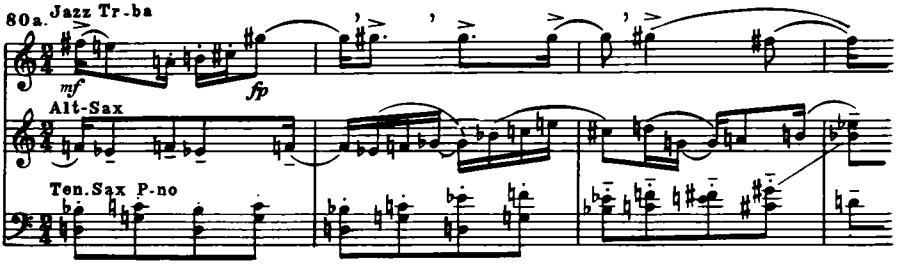
Берг и джаз. Утонченное искусство, насыщенное игрой полутонов, и оглушительный рев меди ранних негритянских ансамблей, с их доводящим до отупения нанизыванием квадратов, примитивнейшей функциональной гармонией,— что может быть более несовместимым. И, однако, когда в начале 3-й картины оперы потребовалась «внутрикадровая» музыка за сценой, в ее роли выступил регтайм.

Правда, следует учесть, что Берг опирался, собственно, не на джаз. Моделью его джазовых номеров послужила джазированная венская эстрадная музыка, где собственно джазовые элементы были значительно приглушены и смягчены. Об этом говорит второй джазовый номер — Английский вальс, немыслимый в раннем джазе, где размер на три четверти вообще был исключен. Едва ли здесь место вдаваться в суть этой сложной проблемы. Подчеркнем лишь тот факт, что вторжение джаза сопровождалось противодействием старых танцевальных жанров, которые в борьбе за место под солнцем воспринимали некоторые джазовые элементы. Так стали джазировать прежнего короля танцев, но уже не танца королей, насыщая его синкопами. Родился вальс-бостон (английский вальс), и прежняя эстрада стала успешно конкурировать с пришельцем, маскируясь под его одежды.

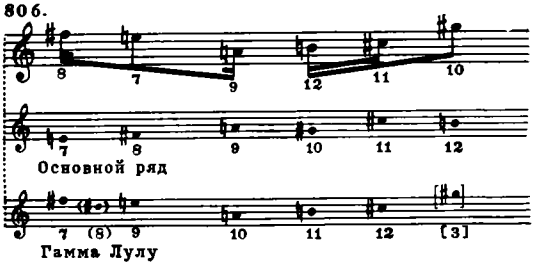
Если венская джазоподобная музыка была вторичным явлением по отношению к джазу, то танцы 3-й картины «Лулу» подобны многократному отражению зеркала в зеркале. Ибо в джазовой музыке «Лулу» нет даже намека на звучание джаза тех лет, хотя инструментальный состав джазового ансамбля точно соблюден и есть даже черты сходства в чисто графическом рисунке музыки, не говоря уже о совершенно чуждом стилю Берга резко-акцентном равномерном метре, оживляемом синкопами. «Джаз» Берга протягивает руку далеко вперед, предвосхищая многие достижения современной культуры джазовой импровизации:

Rag-time (♩=120)

80а.



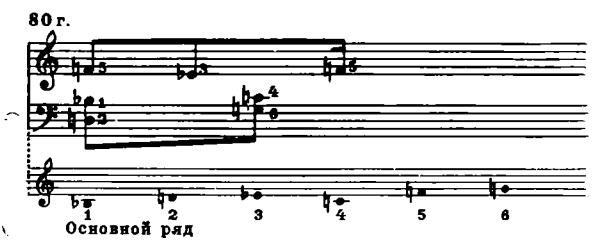
80б.



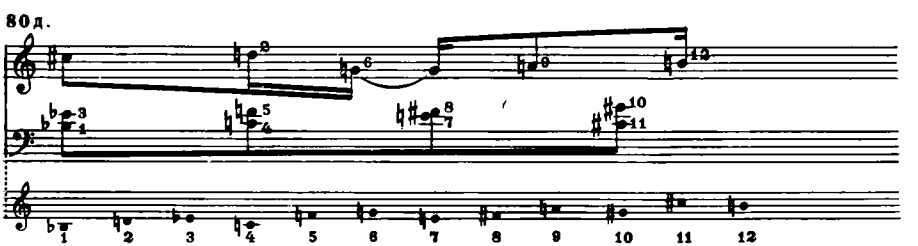
80в.



80г.



80д.



По внешности фактура регтайма кажется весьма простой и типичной для джаза. Равномерное чередование восьмых в размере двух четвертей создает пульсацию ритмической канвы, втиснутой в рамки строгого метра. Остросинкопированная «мускульная» линия джазовой трубы стремится вырваться из железной хватки четкой размерности. Изящная мелодия альтового саксофона играет роль тонкого орнамента, лишь слегка уклоняющегося от следования базовой метрической сетке. Итак, все три элемента джазовой импровизации — налицо: фонообразующий, как носитель метроритмической канвы; орнаментальный, в основном согласующийся с фоном, но слегка его разнообразящий; и тематический, вступающий с фоном в единоборство.

Необычен лишь мелодико-гармонический язык берговского джаза, пронизанного структурностью. Даже здесь композитор не мог отказать себе в стремлении тщательно замаскировать истоки тематических образований. Так, ведущий мотив трубы строится на тонах второй шестерки основного ряда. В то же время в нем проскальзывает характерный оборот концовки гаммы Лулу (см. пример 80б). Поэтому так органично вступает проведение этой гаммы у альтового саксофона (см. 80в). Сопровождение же вначале базируется на первой шестерке основного ряда (см. 80г). Затем, в такте 3 основной ряд представлен уже полностью, причем оказывается, что концовка гаммы Лулу трактуется также по вертикали с позиций Urreihe (см. 80д). Возникает двойное серийное обоснование, когда один и тот же мотив может быть связан по горизонтали с одним 12-тоновым рядом (здесь с гаммой Лулу), а по вертикали с другим (здесь с основным рядом оперы). Разные ряды словно проникают друг в друга, демонстрируя свою органическую связь.

Сходная картина наблюдается и в другом джазоподобном номере «Лулу» — Английском вальсе:



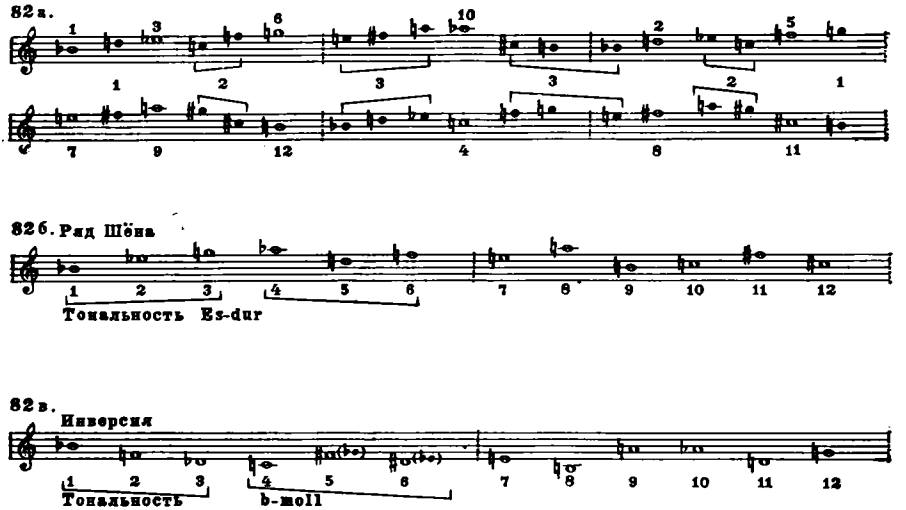
И здесь основной структурой вертикали становится Urreihe (точнее, ее инверсия). Вместе с тем в мелодической линии можно уловить обороты, восходящие к инверсии гаммы Лулу (см. 81б). Не случайно в дальнейшем, при реминисценциях этой музыки, мелодия строится по тонам обращенного варианта гаммы Лулу, с удвоением в кварту. И это далеко не случайно, ибо оба джазовых номера представляют музыкальный портрет Лулу — они ведь написаны Альвой для танцевального представления с ее участием. Но вначале Берг несколько маскирует связь «внутрикадровой» музыки с главной героиней оперы, подчеркивая в ней момент внеличного, объективного. Затем маска сбрасывается, и ранее скрытое, доступное лишь тонкому слуху становится очевидным.

Правда, задача Берга облегчается тем, что гамма Лулу не столь далеко ушла от основного ряда оперы. Она также четко делится на две шестерки, тона которых могут быть выстроены в гексахорд. Сближает оба 12-тоновых ряда обилие секундовых связей между тонами и полное исключение тритонов. Поэтому гамма Лулу может восприниматься как индивидуализированный вариант Urreihe, где связующим звеном, неким средостением становятся Bild-гармонии.

Не случайно на основе этой гаммы строится лишь один номер — канон из 1-й картины. В дальнейшем гамма Лулу, как, впрочем, и ее обороты, неоднократно вплетается в оркестровую ткань, проступает в вокальных партиях разных действующих лиц (в первую очередь, конечно, заглавной героини оперы). Но трудно отделаться от впечатления, что темы, основанные на этой гамме, скорее дополняют, оттеняют изложение ведущих музыкальных мыслей, нежели вступают с ними в противоборство за гегемонию. Облик Лулу многолик, и ее покоряющая грация служит своего рода защитной броней, скрывающей ее истинную сущность.

Очарование телесной красоты, ослепляющее каждого, кто вступает в хоровод поклонников Лулу, невольно заставляет угадывать за обманчивой внешностью и внутреннюю духовную гармонию. Человек ищет соответствий и готов быть скорее обманутым, чем допустить возможность дисгармонии прекрасной формы и неприглядного содержания. Естественно, что грация движений и жестов, одушевляющая прекрасную форму, находит выражение и в пластике речи, в тонкости, изяществе живой интонации. Находит она и свой музыкальный символ в моцартовской легкости одухотворенного пассажа, проносящегося подобно легкому видению. Гамма Лулу именно проскальзывает, напоминается и исчезает, облагораживая тяжелую, порой гнетущую атмосферу диалогов-поединков. Она становится символом победоносной власти Лулу над ее окружением, скованным цепями убогой морали.

Понятно, почему гамма Лулу не могла стать «кладовой» контрастного тематизма, противостоящего мягкой диатонике Urreihe. Таким рядом — антагонистом тотального значения — в опере Берга стал 12-тоновый ряд Шёна:



Формальный прием, посредством которого «выводится» это 12-тоновое последование, кажется данью чистой музыкальной математике[1]. От исходного тона Urreihe сначала делается скачок через один тон (от 1-го к 3-му), затем через два (от 3-го к 6-му), потом через три (от 6-го к 10-му). Далее количество пропущенных тонов симметрично убывает (вновь пропускаются три тона, затем два и снова один)[2]. Тем же путем извлекается и вторая шестерка нового ряда, исходным тоном которой оказывается 7-й тон Urreihe, также открывавший в ней вторую шестерку.

Вслушаемся внимательно в последование, получившееся в итоге таких числовых манипуляций. Оказывается, что новый ряд отнюдь не стал произвольным набором звуков,— он обладает не только интонационной индивидуальностью, но и ясной ладовой окраской. Ключевой группой ряда Шёна становится первая шестерка. И если сравнить ее с началом Urreihe, то при несравненно большей интонационной напряженности и она сохраняет диатоническую основу.

Но это уже не нейтральная, а индивидуализированная диатоника! В последовании ее тонов проступает функциональная дифференциация. Так, первые три тона темы вырисовывают контуры мажорного квартсекстаккорда, создавая исходную тональную настройку, в то время как другие три складываются в трезвучие VII ступени (при построении

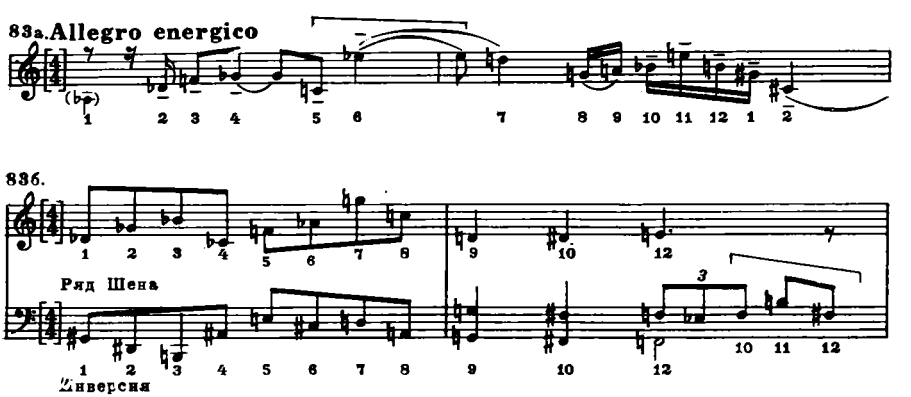
[1] Техника выведения этого ряда, как и некоторых других 12-тоновых образований «Лулу», описана в монографиях Райха и Редлиха (20 и 21).

[2] Эта операция предполагает три проведения ряда, объединенных в непрерывную линию. Так, после 10-го тона (*as*) пропускаются 11-й, 12-й и 1-й следующего проведения ряда.

ряда от тона *b* соответственно возникает настройка на Es-dur). Эта настройка ощущается в теме, выведенной при ритмической реализации ряда. Открываемая исходной «активной» квартой, эта тема гармонирует с обликом решительного, жестокого, умеющего пробить себе дорогу человека, каким является доктор Шён[1]. Преувеличивать значение тональных ассоциаций все же не следует. И здесь Берг остается на грани тональности, поскольку начальная настройка вскоре быстро «размывается» в последовании второй шестерки ряда, не укладывающейся в рамки чистой диатоники.

Аналогичная картина складывается и в обращенном варианте ряда (см. 82в). Правда, с одной, весьма существенной разницей — первоначальная тональная ориентация в инверсии ряда оказывается минорной. Причем первые три тона складываются в минорный секстаккорд, а последующие три в уменьшенное трезвучие II ступени. И здесь «хвост» ряда размывает исходную тональную настройку, выводя за рамки чистой диатоники.

Тем не менее именно начало ряда особенно акцентируется при ритмической его реализации:



Ритмическое выделение исходного оборота создает оттенок утверждения волевого усилия. Ярко подчеркнут также энергичный бросок на малую дециму (Tigersprung), в то время как концовка темы как бы произносится скороговоркой (см. 83а)[2]. Тема Шёна — прямая наслед-

[1] Видимо, конструируя этот ряд, Берг вначале выделил из Urreihe исходный трезвучный оборот и лишь затем обнаружил числовую закономерность, следуя которой он довел новое 12-тоновое образование до конца.

[2] И здесь граница темы не совпадает с границей ряда, поскольку конечным тоном quasi-каданса становится 2-й тон нового проведения ряда, возвращающий к опорному *des (cis)*.

ница романтических лейтмотивов, воплощавших порыв самоутверждения героической личности. Но эта аналогия условна, поскольку ряд свойств существенно отличает ее от тем, подобных ведущему лейтмотиву Зигфрида. В теме Шёна нет и в помине величавой эпической широты, она нервна, импульсивна, порывиста, как и тот персонаж, чьим олицетворением она является.

Подобно гамме Лулу, ряд Шёна также выступает в твердо закрепившейся за ним ритмической «одежде», подчеркивающей решительность, энергию волевого стремления. Но в отличие от гаммы Лулу, всегда трактуемой как воплощение стихии игры, легкого танца, тематические метаморфозы, возникшие на основе ряда Шёна, охватывают значительно более широкий диапазон эмоций. Значительно весомей и его конструктивное значение. Ряд Шёна становится основой не только мелодических, но и линеарно-гармонических структур, в чем можно убедиться на примере схематизированного отрывка из арии в пяти строфах, завершающей поединок героя с его неверной женой (см. 83б). Здесь применена симметричная линеарная структура, когда проведение ряда отбрасывает от себя зеркальное отражение. Восхождению по обертонам (а наиболее слышимые из них как раз и складываются в мажорное трезвучие) отвечает нисхождение по унтертонам (соответственно образующих минорное трезвучие). Синхронное движение регистрово изолированных линий-рядов сочетает энергию волевого усилия с каким-то сковывающим, отягощающим противодействием. Как это гармонирует с внутренним смыслом сцены, где бешеная ярость обманутого героя прикрывает внутреннюю растерянность, ощущение своего бессилия.

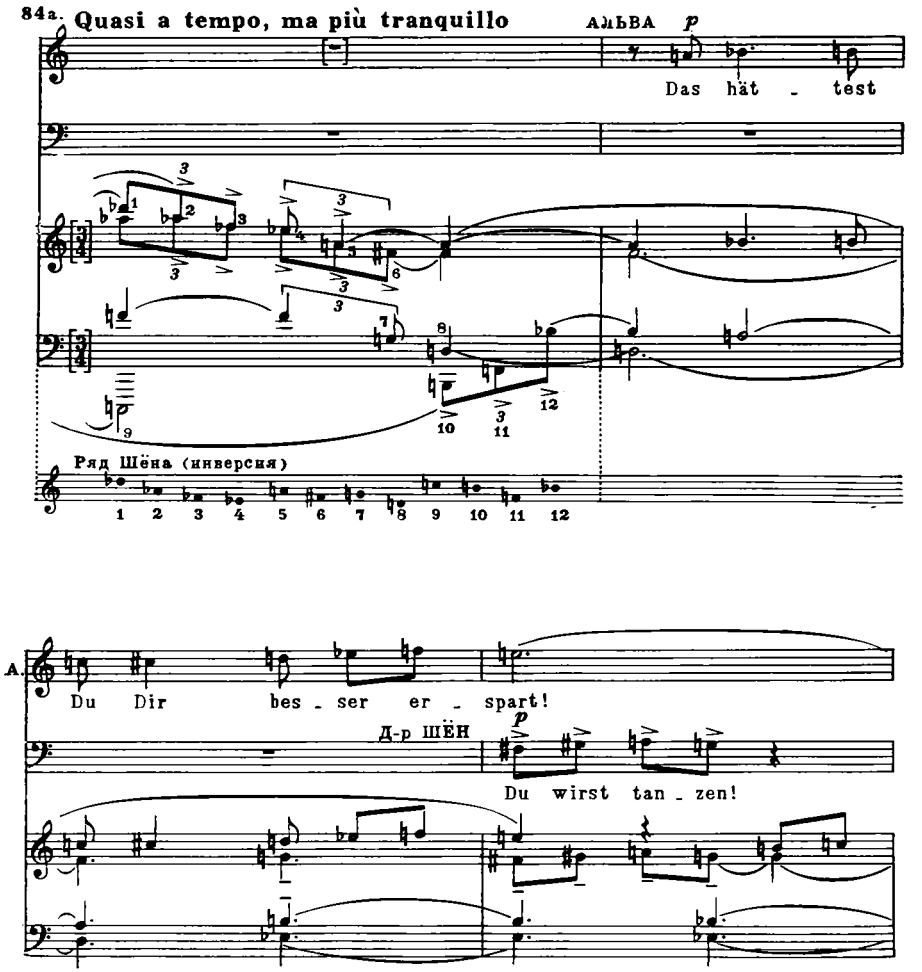
Последний пример показывает также особенности обращения с 12-тоновым рядом, присущие музыке Берга. Ранее уже говорилось о том, что он трактует ряд не как замкнутую, кристаллическую структуру — некий 12-звук[1]. 12-тоновое последование у него представляет текучий динамический процесс, почему в связи с его стилем вполне оправдано говорить о проведениях ряда. Проявляя неистощимую изобретательность в извлечении тематического материала из своих рядов, композитор, как правило, ограничивается лишь двумя их разновидностями — основным видом и инверсией, почти совсем исключая оба ракохода.

И это вполне понятно, поскольку ряды Берга тематичны даже вне ритма, лишь высвобождающего скрытую в них потенцию. Возвратное движение неминуемо приведет к искажению облика ряда ввиду его асимметричности[2]. Ряды Берга в скрытом виде заключают движение интонаций, которое безнаказанно нельзя повернуть вспять.

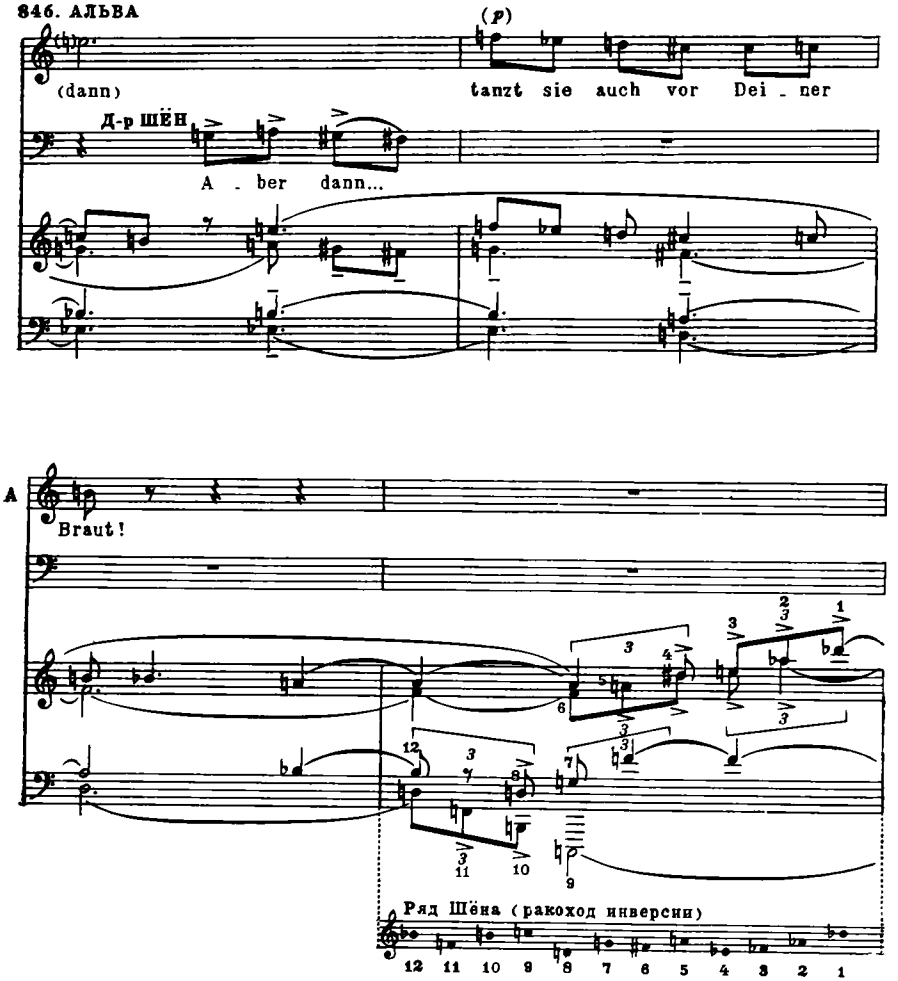
[1] Выражение Ф. М. Гершковича.

[2] Напротив, симметричность рядов Веберна, членящихся на короткие группы, позволяет применять ракоходы на равных основаниях с основными вариантами ряда.

Но здесь есть и другая сторона. Возвратное движение для Берга связывается с возвратным течением музыкального времени. Поэтому ракоходные образования могут возникнуть лишь в тех фрагментах оперы, где сам музыкальный процесс начинает двигаться вспять[1]:



[1] Текст в примерах: а) Альва. Лучше бы ты избавил нас от себя! Д-р Шён. Ты будешь танцевать! б) Д-р Шён. А затем... Альва. Затем она станцует перед твоей невестой.



Приведены два отрывка из секстета 3-й картины оперы — начало номера и его конец. Неожиданное падение Лулу на сцене во время представления вызвало растерянность и замешательство всех причастных к ней лиц.

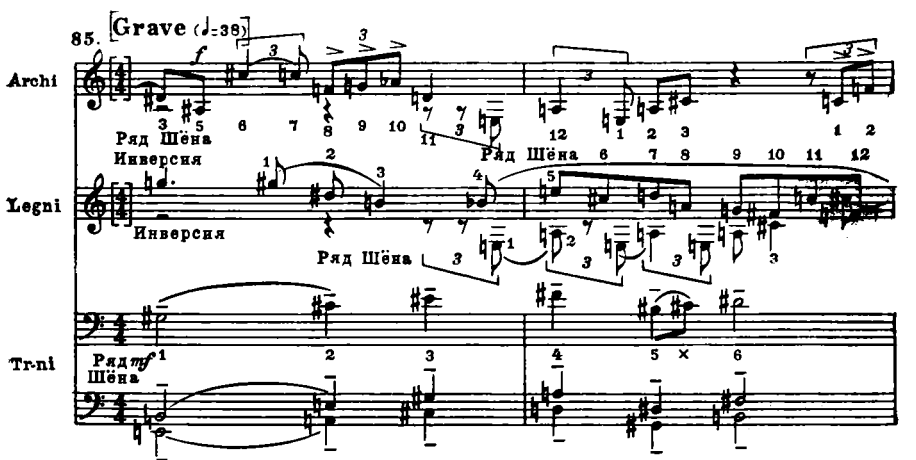
Тревожное настроение, переживаемое участниками этого маленького эпизода, сгущается, доходит до высшей точки и затем плавно убывает, подобно дугообразной кривой. Лулу приходит в себя — она готова вновь выйти на сцену и в то же время готова к предстоящему поединку с Шёном.

Соответственно сценической ситуации развивается и музыка секстета. Открываемая темой-заставкой, основанной на инверсии ряда Шёна, она движется к высшей точке напряжения, а затем «нота в ноту» повторяется в возвратном движении, в чем легко можно убедиться, сравнив оба приведенных отрывка. Рождается ракоходно-симметричная форма. Ее завершением становится концовка, основанная уже на ракоходе инверсии ряда Шёна, возникшем как естественный результат возвратного течения всего музыкального процесса.

Подобная же форма положена в основу антракта-остинато, связывающего две картины II акта оперы. Энергичное нагнетание, включающее в свою орбиту различные ряды оперы, во второй половине номера повторено в возвратном движении,— и вместо нормального последования тонов каждого ряда идут их ракоходы. И снова симметрия течения музыкального процесса отражает симметрию связанных с ним событий, происходящих за сценой.

После этого краткого, но неизбежного отступления от основной нити нашего повествования вернемся к анализу музыкальных структур оперы, основанных на ряде Шёна. Ограничение его вариантов всего лишь двумя разновидностями нисколько не стесняет фантазии композитора даже в том случае, когда все тематические образования ткани насквозь пронизаны его оборотами.

Нам уже приходилось говорить о великолепном антракте-реквиеме, разделяющем 2-ю и 3-ю картины оперы. Подобно реквиему «Воццека» он кажется островом устойчивости, «вбирающим в себя» линии неустойчивого движения. Непосредственное ощущение музыканта, не сбитого с толку отвлеченным теоретизированием, оценит этот фрагмент как вполне тональный. Между тем Берг ни на йоту не отступает в нем от приемов 12-тоновой техники:





Приведен фрагмент развивающего раздела антракта, вступающий вслед за проведениями его исходной темы[1]. Все линии весьма разветвленной ткани восходят к ряду Шёна или его инверсии, развернутыми строго по горизонтали (яркий пример горизонтальной додекафонии). Но теперь на основе этого ряда рождается тематизм иного образного наполнения. Мерные шаги тромбонов, движущихся параллельными трезвучиями, оплетаются тонкой вязью линий струнных и духовых, насыщенных импульсивными бросками, подобными уколам тонкой иглы. Ощущение зловещей, неотвратимой поступи окрашивается оттенком щемящей боли — пронзительного сострадания к тем, кто принес и кому предстоит принести жертву на алтарь духа земли.

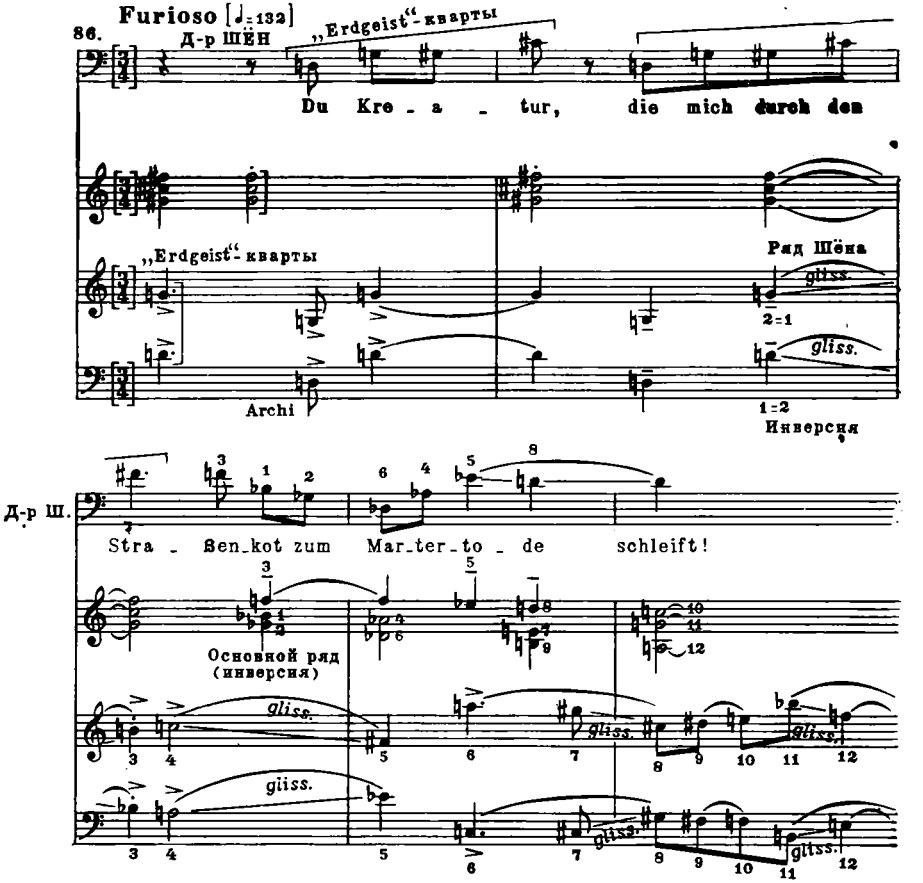
В то же время музыка создает ощущение устойчивости — предвещания конечного исхода. Материальным его выражением становится... мажорное трезвучие — естественное музыкальное воплощение равновесия и покоя[2]. Оно проступает в любой точке «вертикального разреза» ткани как основа гармонии, постоянно меняя свою высоту, нигде не утверждаясь в роли тоники. Оно важно как акустический феномен — трезвучие как таковое, а не как центр притяжения гармоний иной структуры. Оно звучит непрерывно, меняя оттенки не только за счет перемены высотного положения, но и благодаря изменению наложенных на него диссонирующих линий — «призвуков» иной тембровой природы. Оно везде — и в то же время нигде не локализовано в роли исходной или конечной точки, куда устремлены силы тонального притяжения. Ибо в музыке, по существу, сочетаются линии

[1] О ней речь пойдет ниже.

[2] Выбор трезвучия как основы гармонии обусловлен структурой ряда, визитной карточкой которого становится трезвучная гармония, образованная первыми тремя тонами.

(или их комплексы) разной тембровой окраски, переплетающиеся друг с другом, но не сливающиеся в единое звучание. Так плавное вращение калейдоскопа вызывает смену фигур — неодинаковых и похожих.

Внутреннее единство интонационной основы сложной ткани, восходящей к одному ряду, для стиля «Лулу» все же является скорее исключением, нежели правилом. Гораздо чаще Берг строит ткань оперы из тематико-гармонических слагаемых разной интонационной природы, вступающих в сложное взаимодействие[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Ты — тварь, которая обдает меня уличными помоями, причиняя смертельные мучения.

Первая строфа «арии мести» Шёна открывается созвучием «Erdgeist»-кварт, развернутым в вокальной партии по горизонтали. Далее выясняется, что нижняя кварта (*d*, *g*) становится отправным пунктом проведения импульсивной темы, основанной на последовании ряда Шёна, за которой, подобно зеркальному отражению в глубине вод, следует словно «привязанная» к ней линия баса, движущаяся по тонам инверсии[1].

На эти две насыщенные нервными скачками тематические линии «наплывает» аккордовое последование, основанное на инверсии Urreihe (см. такты 3—5 примера). Вокальная линия развертывает тона этих аккордов в ином порядке, соответствующем не их серийному номеру, а регистровому положению. И это не просто свидетельство тонкости структурного мышления Берга. Охваченный порывом гнева, герой бросает вызов Лулу, и в его голосе ощущается твердость принявшего окончательное решение, что отражается в подчеркнуто утверждающем характере интонации, ее наступательной энергии. Причем в основу речевой мелодии положены «чужие» обороты, непосредственно не связанные с рядом Шёна. Однако нервные броски-импульсы струнных выдают растерянность человека, пораженного тем, чего он ждал и страшился, но что все-таки стало для него неожиданным. Не случайно эти широко разбросанные, угловатые линии строятся на оборотах его ряда.

Разумеется, и здесь ряд Шёна приобретает определенный образный смысл лишь в его ритмическом прочтении, придающем последованию его оборотов тематическое значение. Многочисленные темы и тематические образования, извлекаемые из ряда Шёна, приобретают внутренний смысл не только под одушевляющим воздействием ритма, но и в зависимости от конкретной сценической ситуации, в которой их улавливает слух. Этого мало. Одна и та же тема может приобрести совершенно иное звучание и, следовательно, может наделяться нами разным смыслом в зависимости от своего положения в сложной ткани, образованной переплетением звучащих линий. В вышеприведенном примере тематические линии, воспроизводящие последование тонов ряда Шёна, создавали скрытый подтекст образа, оставаясь на втором плане. Они даже и не воспринимаются как темы, соревнующиеся с вокальной мелодией, в которой проявляются обороты, извлеченные из других рядов.

Совершенно иное звучание это последование приобретает в сцене смерти Шёна, где проведение ряда в многократном октавном удвоении создает ощущение грозной роковой силы, безжалостной косы смерти, занесенной над поверженным героем[2]:

[1] Органическая связь двух вариантов ряда подчеркнута тем, что каждый тон исходной кварты (*d*, *g*) является 1-м для одного варианта и 2-м для другого.

[2] Текст в примере: Д - р Ш ё н. Ты остаешься все такая же.



Мерный ритм четвертями, подчеркнутая атака каждого тона создают ощущение поступи неотвратимого свершения. Ряд Шёна трактован как 12-тоновая тема, а изложение подчеркивает гегемонию ведущей линии, оттесняющей на второй план даже вокальную партию.

Слово и музыка, тема и ее внутренний понятийный смысл — эта извечная проблема по-новому поставлена в «Лулу». Многочисленные ряды оперы, как уже говорилось, подобны Протею, меняющему свой облик. Извлеченные из них темы могут связываться с героем оперы, ситуацией, даже понятием. Но связь эта непрочна, она может легко разорваться, стоит только облечь устойчивое последование тонов в иную ритмическую одежду.

Вагнеровский лейтмотив, как правило, совмещал в себе понятийную конкретность и конструктивную функцию объединения «durchkomponierte» форм, пронизанных перекрестными связями проведений знакомых тем. Появление лейтмотива подчеркивало смысловые связи сценических ситуаций, проявляло средствами музыки заключенные в них моменты повторяемости. Так, лейтмотив Зигфрида-героя не только следовал как тень за прикрепленным к нему персонажем, но и подчеркивал каждое упоминание о нем, порой расшифровывая неясный намек, заключенный в тексте[1]. Твердо прикрепленный к определенному смысловому значению вагнеровский лейтмотив вместе с тем служил ориентиром в потоке музыкального движения, помогал заключить его в твердые рамки музыкальной конструкции, связанной «арочными перекрытиями» лейтмотивов. И «Воццек» Берга в основном все-таки следовал вагнеровской концепции лейтмотивного развития, конечно значительно усовершенствованной и утонченной.

Совершенно иная картина складывается в «Лулу». В этой опере Берг расторгнул дотоле нерушимую связь смыслового значения тема-

[1] Такова функция этого мотива в сцене заклинания огня, венчающей вторую оперу вагнеровской тетралогии.

тизма и его конструктивной функции. Носителем последней стала уже не тема, а 12-тоновый ряд, ставший базой разнообразного, восходящего к нему тематизма. Повторяемость тем, выведенных из ряда,— всего лишь внешний, доступный обозрению прием, помогающий добиться органического единства музыкальной конструкции. Главным, основополагающим средством достижения этой цели становится всепроникающая сила интонационных связей контрастного тематизма, восходящего к оборотам, заключенным в последовании двенадцати тонов. Более того, Берг идет еще дальше, создавая семейство дочерних рядов, восходящих к исходной Urreihe.

Это позволяет композитору извлекать из одной и той же «интонационной кладовой» тематизм, обслуживающий разных героев оперы. Конкретный выразительный смысл имеет не ряд сам по себе, а только тема, выкованная ударами ритмического молота:



Изящный мотив, предваряемый гавотообразным затактом (см. Hauptstimme первых двух тактов примера, помечено знаком «Н»), сложным путем выведен из ряда Шёна[1]. Между тем по смыслу этот мотив связывается совсем не с Шёном, а с заглавной героиней оперы, что подчеркнуто изящной танцевальностью музыки, где своего рода лакмусовой бумажкой становятся «прыгающие» стаккатные повторы тонов *fis*, а затем (во втором мотиве) *as*. Не случайно эта тема будет затем положена в основу Brief-дуэта, венчающего поединок героев полной победой Лулу.

Связь этой музыки с рядом Шёна — вовсе не плод музыкальной математики, не поддающейся слуховому контролю. В мотивное движение, 12-тоновая основа которого поначалу замаскирована, в дальнейшем вплетается мотив, точно воспроизводящий последование тонов инверсии этого ряда (см. последние два такта примера 88). Периодически развертывая свои ряды в горизонтальном измерении, композитор постоянно освежает в сознании слушателя интонационную основу музыки.

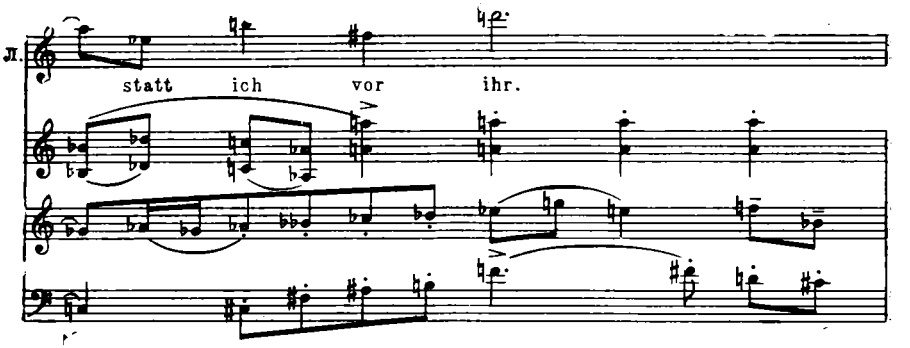
В данном же случае новая тематическая метаморфоза ряда Шёна, порывающая с тем персонажем, с которым этот ряд чаще всего оказывался связан, возникла далеко не случайно. Эта тема становится итогом интонационного процесса, уподобленного развертыванию сонатной экспозиции. Quasi-побочная партия и здесь предстала как «свое — другое», как новая тема, извлеченная из недр главной партии. В этом и заключен ее конструктивный смысл. А смысл выразительный оказался совсем иным — в корне отличным от смыслового прочтения других тем, рожденных на основе того же ряда.

Возникшее в итоге этого процесса тематическое новообразование становится устойчивым, и в дальнейшем оно может появиться вновь как тема, напоминая о своем первоначальном смысловом значении[2]:



[1] В его основу положены тона ряда от 5-го по 12-й, причем пропущенные три тона (8-й, 9-й и 11-й), как, впрочем, и начальные четыре тона первой шестерки, восполняются в сопровождении.

[2] Текст в примере: Лулу. Тогда в своем детском горе она запляшет передо мной, а не я перед ней.



Угрожающая интонация речевой мелодии Лулу подкрепляется проведениями мотива гавота у трубы[1]. Как и при первом появлении, этот мотив исполнен не только изящества и грации (что оттеняет образную метафору текста — «dann tanzt sie»), в нем заключена также непоколебимая убежденность в своей силе, утверждающая настойчивость, питаемая сознанием слабости, незащищенности жертвы. И эта скрытая за маской танца непреклонность, не знающая жалости, еще более обнажается благодаря новой ритмической подаче мотива (он идет в увеличении).

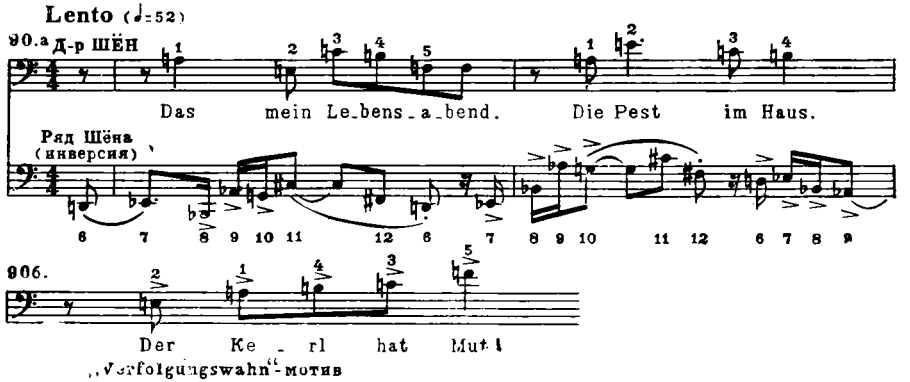
Итак, ряд Шёна вовсе не привязан только к данному персонажу. Он кладется в основу разных тематических образований, главных и побочных голосов, на его основе возникают и нетематические образования, например созвучия гармонии или линии-тембры, не обладающие ясной тематической определенностью.

Более того, не существует т е м ы Шёна как таковой, как нет и т е м ы Лулу. С главными персонажами-антагонистами связана группа тематических образований, возникающих на определенной интонационной основе. Одни из них мимолетны и преходящи, другие обнаруживают большую устойчивость и могут изредка напоминаться, третьи приобретают тотальное значение, пронизывая музыкальный процесс. В последнем случае можно говорить о применении лейтмотива в вагнеровском духе.

Среди устойчивых лейтмотивов с твердо закрепленным символическим значением можно указать на краткую тему, проходящую сквозной нитью через 1-ю картину II акта оперы[2]:

[1] В роли контрапункта (Nebenstimme) звучит также гамма Лулу (см. третью строчку последних двух тактов примера).

[2] Текст в примерах: а) Д-р Шён. Вот — вечер моей жизни. Чума в доме. б) Д-р Шён. И этот человек имеет мужество!



Музыкальным выражением чувства нависшей угрозы, в любой момент готовой стать реальностью, становится «Verfolgungswahn»-мотив (мотив мании преследования) [1]. Впервые он рождается в ариозо Шёна (см. 90а). Его сначала неясные контуры намечаются с первыми тактами ариозо.

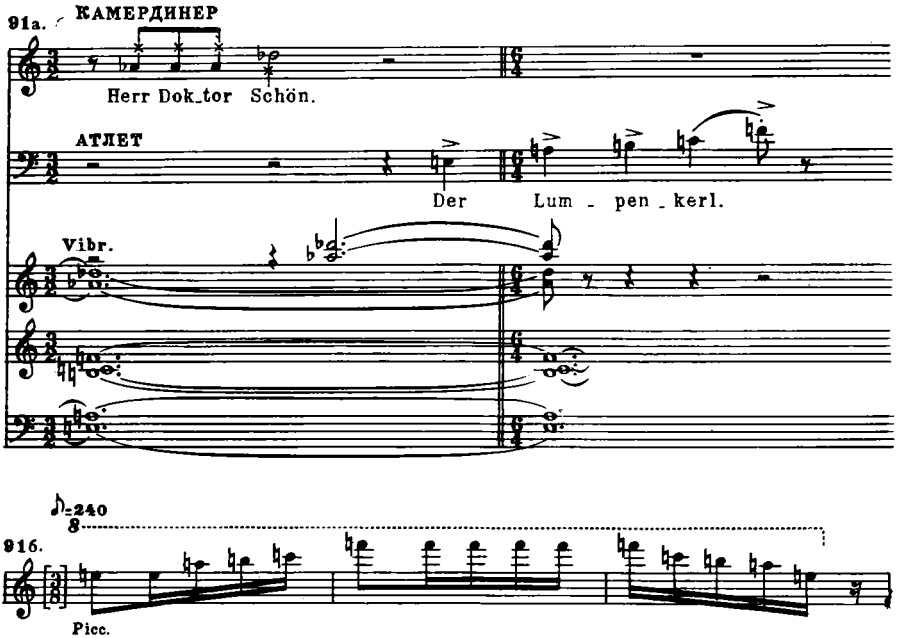
В основу вокальной мелодии положена первая пятерка инверсии ряда Шёна. Остальные семь тонов кладутся в основу линии остинато, где варьируется ритм, меняется регистровое положение тонов, их относительная ритмическая ценность, сжимается или расширяется масштаб построений, отчленяемых паузами, которые могут вступить после любого тона ряда,— но неизменно сохраняется последование его тонов, повторяющихся от 7-го до 12-го с правильностью часового механизма.

На таком фоне, подобном сверлящей сознание навязчивой мысли, парализующей волю человека, возникает мотив, концентрирующий в себе внутренний смысл состояния героя в сжатой и броской интонационной формуле. Тона первой пятерки инверсии ряда развернуты в нем в восходящую прямую, которая упирается в ладово напряженное *f*, отстоящее от исходного тона разбега (*e*) на малую нону (см. восклицание Шёна — 90б).

Причем в данном случае для Берга важна не только конфигурация этого мотива, но и абсолютная высота составляющих этот мотив тонов[2]:

[1] Напомним о ситуации, в которой рождается этот мотив. Позади ожесточенный поединок двух людей, скованных одной цепью, который завершился триумфом Лулу. Она вошла в дом Шёна на правах хозяйки. Свои истинные чувства герой выражает в небольшом ариозо, когда он остается наедине с собой.

[2] Текст в примере: Камердинер. Господин доктор Шён. Атлет. Прохвост.



Два вестника — живой и электрический — на одной и той же кварте (*as*, *des*)[1] возвещают о появлении нового персонажа. Музыкальным выражением ужаса, охватившего непрошеных гостей, становится аккорд, суммирующий тона «Verfolgungswahn»-мотива, на который накладывается кварта вибрафона. И чтобы не осталось ни малейшего сомнения, композитор развертывает тона этой гармонии в отчаянной реплике Атлета, вдруг осознавшего смертельную опасность, перед которой бессильны его мощные бицепсы. Тот же мотив проступает и в звучании стремительных фигураций флейты piccolo, когда эта мясная туша, насмерть пораженная страхом предстоящей расправы, мечется по сцене с проворством зайца в поисках укрытия. Таким образом, «Verfolgungswahn»-мотив связан лишь с самой идеей мании преследования, но не обязательно только с образом Шёна, которому он обязан своим существованием.

Другой мотив, восходящий к ряду Шёна, впервые появляется в монологе Укротителя, представляющем своего рода тематическую увертюру оперы:

[1] Кварта вибрафона также, как правило, сохраняет свою абсолютную высоту на протяжении всего произведения.



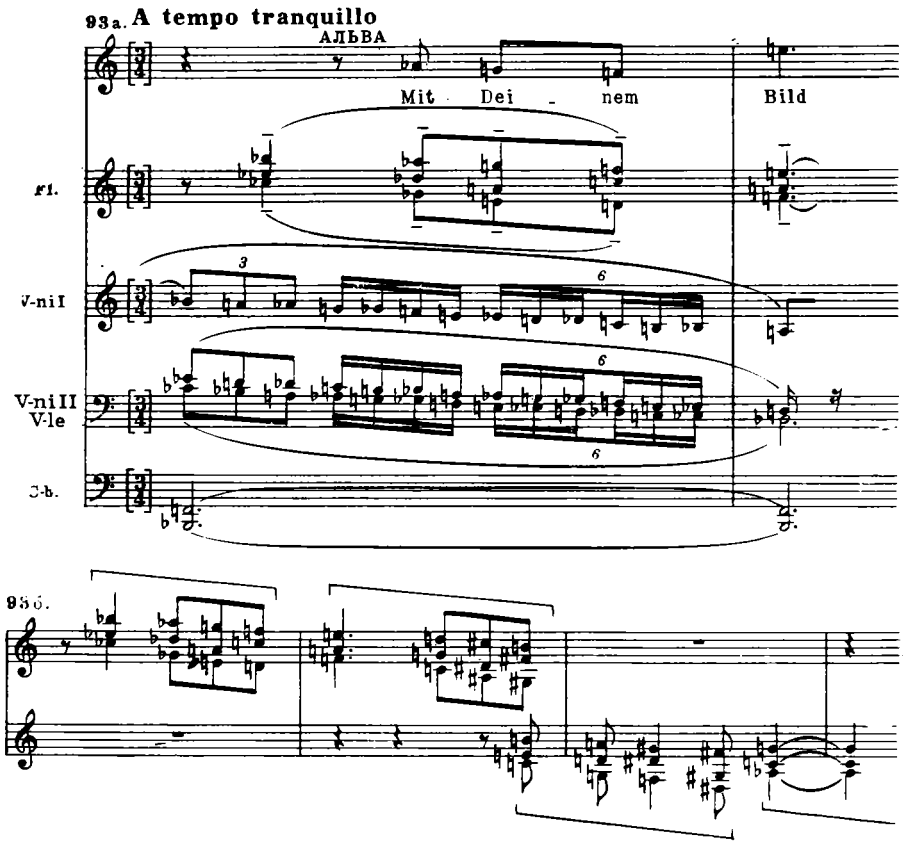
Плавно ниспадающая мелодия, предваряемая мягким затактом, развертывается на фоне полнозвучных ровных аккордов, образованных наслоением простых трезвучий. Она сопровождает первое, пока еще безгласное появление Лулу — нежного, изящного зверя, таящего в себе скрытое коварство готовой ужалить змеи. Связь этой медлительно тянущейся музыки с рядом Шёна показана на схеме (см. 92б). Исходный аккорд, базирующийся на мажорном трезвучии, суммирует первые пять тонов ряда, к которым добавлен 10-й (*a*), избранный не случайно. Вместе с исходным тоном затакта (*d*) он дополняет звукоряд до полной семиступенной диатонической гаммы[1]. Затем вступают тона ряда Шёна, уже выводящие за рамки чистой диатоники, причем к следующим по порядку 7-му и 8-му (*cis, fis*) прибавлен 12-й (*ais*), выявляю-

[1] Если выстроить тона исходного аккорда в поступенное последование, добавив к ним затактовое *d*, получится натуральная гамма C-dur.

щий структуру исходного квартсекстаккорда ряда. Два оставшихся тона (*as* и *es*), образующие чистую квинту, появятся в следующем такте (см. такт 2 примера 92а).

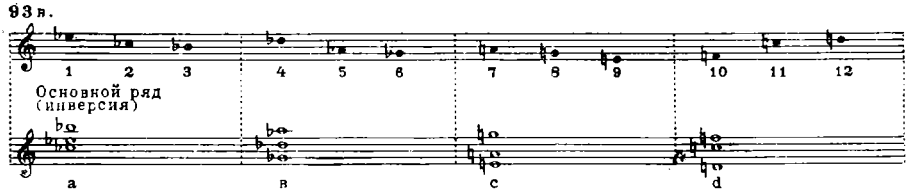
Так рождается лейттема, которая много времени спустя, лишь во 2-й картине II акта, станет лейтмотивом свободы, появившись там с текстом «O Freiheit!»[1]. Однако возможно иное объяснение генезиса этой темы. Если вслушаться в последование «поющей гармонии», то сквозь наслоения линий проступает несинхронная смена простых трезвучий в двух этажах ткани, словно переходящих друг в друга «наплывом». Аккорды C-dur и F-dur баса можно извлечь из первой шестерки основного ряда, тогда как гармонии Fis-dur и gis-moll верхнего слоя — из второй (см. схему в примере 92в).

В том, что подобная трактовка не случайна, убеждает развитие мотива свободы в сцене Лулу и Альвы, завершающей II акт оперы[2]:



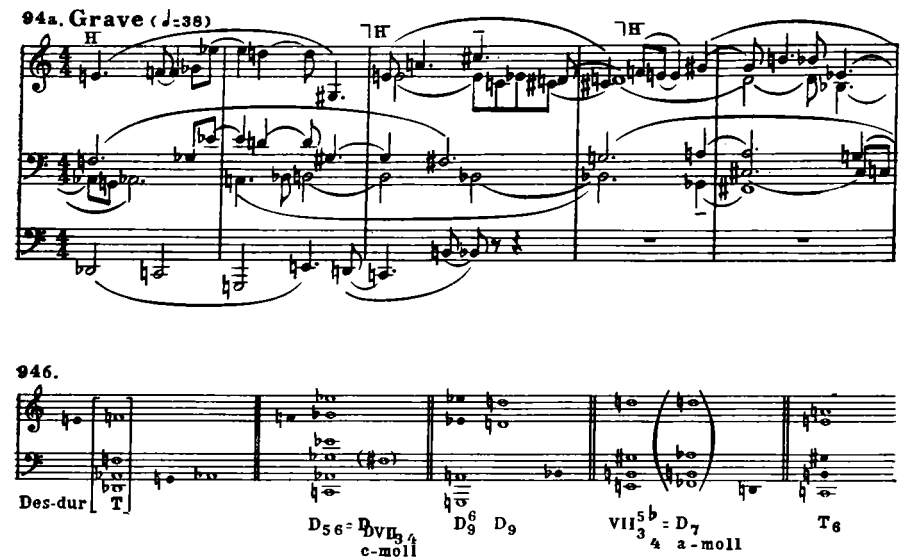
[1] «О свобода!» (*нем.*).

[2] Текст в примере: а) А л ь в а. Со своим портретом.



Характерное для этого мотива плавное нисхождение гармонизовано секвенциями краткого последования четырех аккордов (см. 93б), восходящих к инверсии Urreihe (см. схему в примере 93в). Эти секвенции развертываются на фоне квинтовой педали баса (*B, F*) и хроматического скольжения неполного большого септаккорда (*ces, es, b*), исходного аккорда прогрессии[1]. Снова возникает серийная многоосновность мотива, который может быть выведен из одного ряда, но затем трактован с позиций другого.

Наиболее важный мотив, восходящий к ряду Шёна, кристаллизуется в первом поединке с Лулу, где он становится заключительной темой сонатной экспозиции. Он же открывает медленный реквием, звучащий между 2-й и 3-й картинами оперы:



[1] Подобного рода параллелизмы характерного созвучия, выведенного из ряда, использованы также в развитии темы Альвы, о чем речь впереди.

Это мотив «роковой любви», проходящий в музыкальной драме Берга сквозь череду дальнейших событий подобно грозному предостережению.

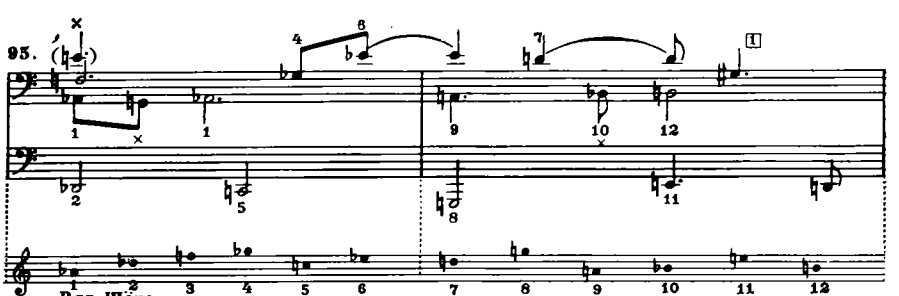
Вслушаемся в этот отрывок просто как в прекрасную музыку, полную неподдельного лирического чувства. Нельзя не ощутить в ней преемственной связи с томлением вагнеровского «Тристана», с вдохновенными Adagio Густава Малера.

Такое ощущение еще более укрепляется, если вслушаться в тонально-гармоническое развитие Grave. При всей его усложненности в нем проступает последование аккордов, допускающих возможность функционального объяснения в традиционном смысле. Исходное трезвучие Des-dur сменяется эллиптическими сопоставлениями аккордов доминантовой функции с использованием их энгармонизма (см. схему в примере 94б).

В этом фрагменте возникает прямая аналогия с обычной доминантовой цепочкой, где одна стремящаяся к разрешению гармония переходит в другую, тяготеющую уже к новой тональности. Выразительность непрерывно оттягиваемого разрешения, где каждый последующий аккорд словно искривляет силовые линии тонального поля, а все движение аккордов накапливает неустойчивость, которой как будто нет исхода,— такая выразительность составляет истинную сущность позднеромантической гармонии. Причем Берг даже не отказывается от местных, эфемерных разрешений (см. гармонию тонического секстаккорда a-moll в начале такта 3 или трезвучие fis-moll, положенное в основу гармонии такта 5)[1].

Так же как и в «Тристане» Вагнера, такие «разрешения» в опере Берга не создают ощущения покоя, а становятся лишь очередной ступенькой гармонического блуждания.

Теперь подойдем к этой музыке с позиций 12-тоновой техники:



[1] Эти аккорды не даны в чистом виде, они отягощены задержанными неаккордовыми тонами.

Легко убедиться, что она реализует тональные возможности, заложенные в ряду Шёна. Ранее уже отмечалось, что первая тройка этого ряда образует тоническую гармонию мажора, тогда как вторая — уменьшенное трезвучие, построенное на VII ступени. Теперь представим себе, что получится, если задержать исходный тон ряда. Тогда в сочетании с тонами второй тройки возникает звучность доминантсептаккорда.

Именно это соединение тоники и доминантквинтсекстаккорда, выполненное с соблюдением правил гармонических задач, и происходит в первом такте. Тона следующей (третьей) тройки, благодаря соответствующему расположению, трактуются как нонаккорд c-moll, причем предшествующая гармония с позиций этой тональности может быть объяснена как двойная доминанта с увеличенной секстой. Два последних тона ряда (*e, h*) в сочетании с повторением исходного (записан как *gis*) и с задержанным 7-м тоном (*d*) образуют звучность доминантсептаккорда, вполне объяснимую с позиций c-moll, но разрешающуюся в a-moll.

Во всем этом сказалась синтезирующая природа таланта Берга, никогда не порывающего со старым, сохраняющего преемственные связи с тем, что, казалось бы, уже давно решительно и бесповоротно отвергнуто. Но здесь связи эти неявны, завуалированы и открываются лишь чуткому слуху, как тщательно замаскирована серийная техника, нигде не выставляемая напоказ. В скрытом, постоянно ускользающем, выраженном лишь трудно уловимым намеком и заключена истинная природа тональной додекафонии «Лулу».

Все сказанное выше не исчерпывает свойств этой великолепной темы. Ее неповторимая выразительность коренится также в своеобразии ритмической структуры:



Плавно развертывающаяся мелодическая линия построена так, что в основе ее ритма лежит повторность неизменной ритмической формулы. Причем ритмическое остинато также неявно, поскольку оно

наложено «поверх барьеров» основной метрической сетки на четыре четверти. К тому же пульсация остинатного ритма лишена равномерной периодичности, что сильно затрудняет ее распознавание.

Между тем здесь представлена важнейшая ритмическая формула «Лулу», которую вполне можно определить как «ритм судьбы» (Schicksal-Rhythmus). О природе этого ритма и его роли в опере Берга речь будет ниже. Пока отметим, что «тема роковой любви» не существует вне этого ритма.

Но обратной связи между ритмом судьбы и какой-либо определенной темой нет. Ритм судьбы отторгается от темы, с которой он органически связан по смыслу (ведь смысл «роковой любви» в ее судьбоносности), и проникает в тематический материал иного образного значения. Об этом говорит первое знакомство с главным ритмом оперы в начале монолога Укротителя [1]:



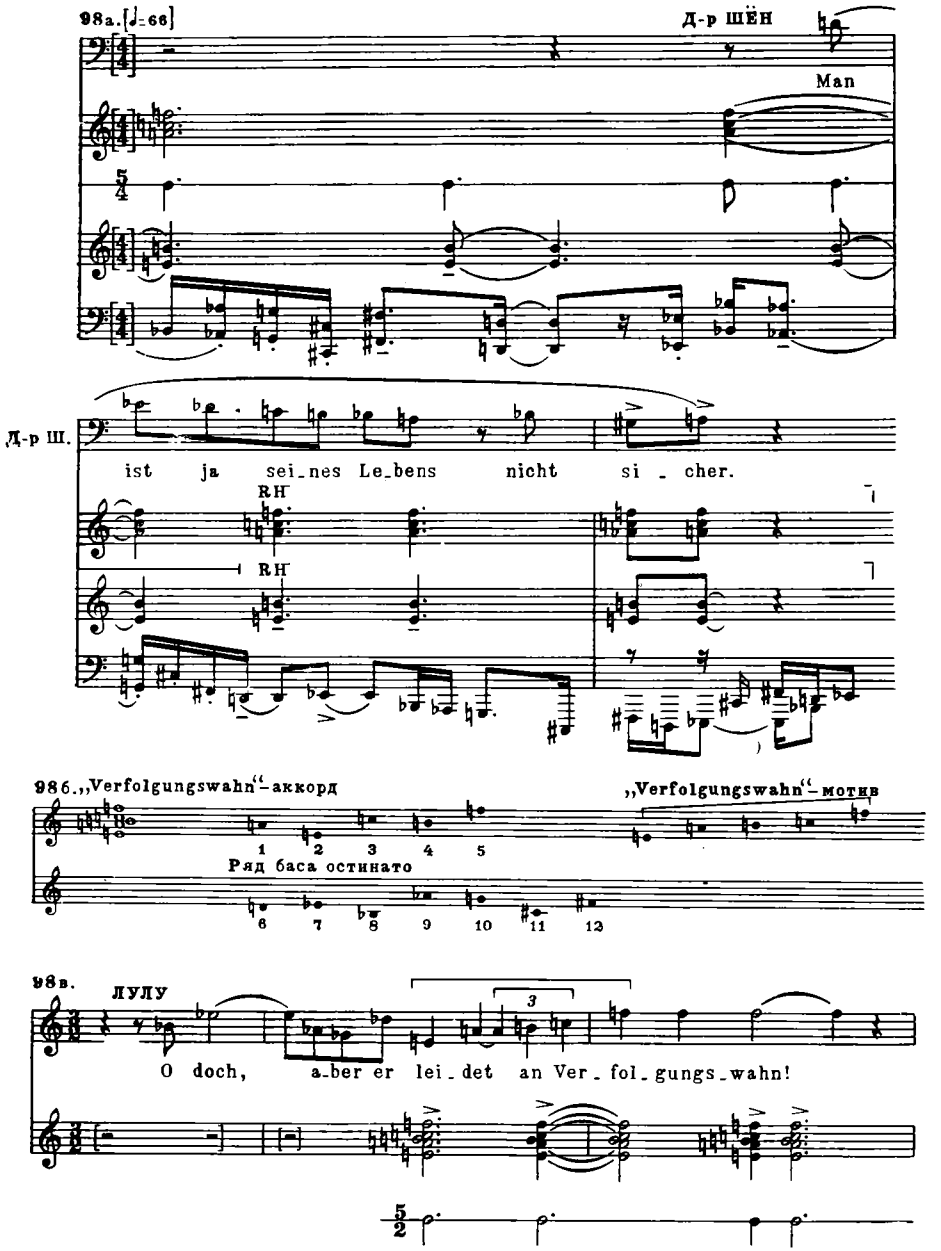
В основе короткой темы, получившей наименование «Zirkus»-мотива [2], лежит первая шестерка основного ряда. Нетрудно заметить в басу характерный ритм, который и тут не укладывается в рамки тактового размера.

Значительно позже, во II акте оперы, оковы главного ритма накладываются на «Verfolgungswahn»-мотив[3]:

[1] Текст в примере: Укротитель. Что видите вы в комедиях и драмах?!

[2] Мотив «цирка» (*нем.*).

[3] Текст в примерах: а) Д-р Шён. Нельзя даже быть спокойным за свою жизнь. в) Лулу. О конечно, но он страдает манией преследования.



Неизъяснимая тревога Шёна оттеняется пульсацией аккорда, суммирующего тона «Verfolgungswahn»-мотива (см. 98б). Вначале

этот ритм замаскирован — он проступает в попеременном чередовании «слагаемых» гармонии — мажорного секстаккорда (*a*, *c*, *f*) и квинты (*e*, *h*)[1]. Затем ритм проявляется гораздо отчетливее, и его пульсации подчиняется уже весь аккорд как целое (см. такты 2—3 примера 98а).

Упоминание в речи Лулу о мании преследования Шёна (98в) сопровождается не только реминисценцией знакомого мотива в вокальной партии на фоне гармонии, суммирующей его тона. Пульсация аккордов воспроизводит ритм судьбы в увеличении, чем еще более подчеркивается его зловещий смысл. И это понятно — ведь мания преследования Шёна заключает в себе смертельную угрозу. Ведь пока еще неизвестно, что она обернется против самого палача.

Подобного рода неоднозначные двойные, а порой и тройные ассоциации — неотъемлемое свойство стиля второй оперы Берга. Сложные смысловые связи передаются переплетениями проникающих друг в друга, перекрещивающихся линий. Каждая линия тематична и отражает оттенок многозначного, перегруженного ассоциациями образа[2]:



[1] В начале примера 98а ритм судьбы выписан на линейке между двумя средними строчками.

[2] Текст в примере: Л у л у. Вы не перенесли этого внизу... Д - р Ш ё н. Я хорошо знаю, что ты несокрушима.



Прежде чем разобраться в сложной структуре этого отрывка, вспомним ситуацию, в которой он появляется. Позади первая фаза ожесточенного диалога-поединка Лулу и Шёна, когда еще ощущалась острота неожиданного события — умышленного падения Лулу на сцене. Наступил момент, когда можно уже оценивать непроизвольные реакции судом разума. И в этот момент Лулу переходит в наступление. Почему Шён не оставил ее на произвол судьбы, а примчался сюда? Ответ на этот вопрос заключен не в беспомощных объяснениях Шёна, а в реплике Лулу: «Sie hielten es unten nicht aus...» Но и не эти слова раскрывают истинную причину реакции Шёна, а тематическое наполнение интонации, с которой они произносятся. В реплике Лулу отчетливо видны контуры мотива роковой любви.

В ответной реплике Шёна важны не слова, не их прямой, непосредственный смысл. Решающее значение приобретает скрытая, заслоненная словами реакция подсознания. В воображении Шёна вновь вспыхивает недавно пережитое потрясение, открывается еще не зарубцевавшаяся рана. И внутреннее ощущение подсказывает ему страшную правоту скрытого смысла слов Лулу, невозможность вырваться из когтей роковой страсти, хотя в словах Шёна на это нет даже намека.

Каким же путем Берг закрепляет эту сложную, с трудом угадываемую ассоциативную связь средствами музыки? Реплика Шёна проявляет интонации инверсии его ряда, к тому же она поддержана мелодической линией валторн, представляющих в этой ткани Hauptstimme (см. пятую строчку сверху в примере 99). Но в ткани этого фрагмента

есть и другой главный голос, порученный виолончелям. Это тема роковой любви, возникающая как имитация реплики Лулу (см. шестую строчку сверху в примере 99). Фраза Лулу оставляет прочный след в сознании Шёна, ее интонация проявляется его внутренним слухом. Так человек запоминает не только поразившие его слова, но и то выражение, с которым они были сказаны. Но реплика Лулу пробуждает в сознании Шёна и воспоминание о самом событии, что отражается в реминисценции музыки Английского вальса (см. третью и четвертую строчки в примере 99).

Все линии ткани отчетливо различимы не только благодаря регистровому и тембровому их разделению, но прежде всего — несходству их ритмической структуры. По существу такт с размером на четыре четверти, обозначенным при ключе, оказывается чем-то эфемерным, ускользающим.

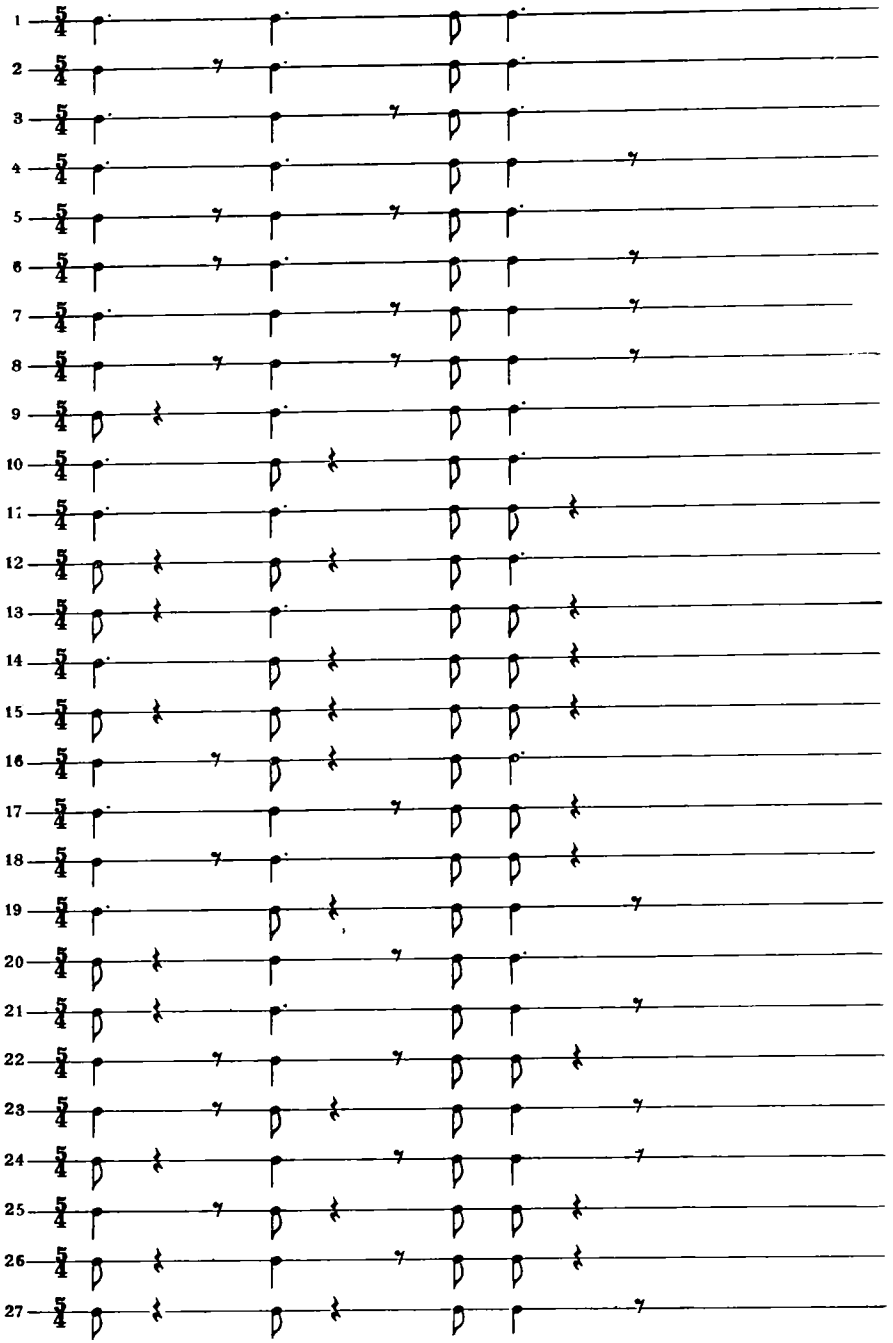
Единственный голос ткани, как-то сообразующийся с этим метром (линия валторн), включает синкопы, вуалирующие пульсацию основного размера. Тема роковой любви подчинена ему лишь внешне, поскольку положенная в ее основу ритмическая формула, как было показано ранее, нигде не совпадает с четными размерами. Наконец, музыка Английского вальса сохраняет присущий ей трехдольный метр, что подчеркивается ритмом, выбиваемым ударными, и отражается в записи музыки пунктирными тактовыми чертами.

Полиметрия, примененная Бергом в этом фрагменте, совершенно иной природы, чем у великого ритмиста Стравинского. Здесь и в помине нет резких акцентов, мускульной энергии ритмов,— все сглажено, завуалировано, подано сквозь дымку. Но Берг легко, без всяких усилий достигает высвобождения ритма от тирании метрической сетки, что удавалось Стравинскому с огромным трудом и чего он вполне достиг лишь в финальном номере первой части «Весны священной».

Сказанное следует понять правильно. Берг вовсе не порывает с равномерно-периодическим метром как первоосновой музыки. Развивая линии «поверх метрических барьеров», он только меняет подвижное, неустойчивое равновесие между двумя временными координатами музыки — метром и ритмом — в пользу последнего. На первый план у него выступает чистый ритм, ритм как таковой, регулируемый соотношениями протяженности тонов. Этот ритм сообразуется с метрической сеткой, внешне подчиняется ей, но по существу автономен и независим. Расторжение дотоле неразрывной связи ритма с акцентно-метрической сеткой, гибкое их взаимодействие —ставит Берга в первый ряд новаторов, открывших новые закономерности временной организации музыки.

Сложная ткань, насыщенная переплетениями линий, развертывающихся поверх метрических барьеров, ткань, перегруженная трудно уловимыми ассоциациями, вовсе не определяет стиля «Лулу» в целом. Немалое место в этой опере занимают и фрагменты, где структура ткани предельно проста, даже обнажена. В таких случаях особую выразительность приобретает ритм, несущий в себе основное содержание.

100.


1 5/4
2 5/4
3 5/4
4 5/4
5 5/4
6 5/4
7 5/4
8 5/4
9 5/4
10 5/4
11 5/4
12 5/4
13 5/4
14 5/4
15 5/4
16 5/4
17 5/4
18 5/4
19 5/4
20 5/4
21 5/4
22 5/4
23 5/4
24 5/4
25 5/4
26 5/4
27 5/4

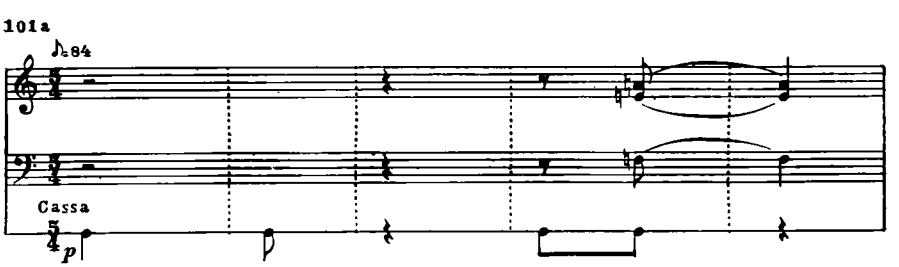
Такова роль главного ритма оперы (Haupt-Rhytmus) в огромной финальной сцене 2-й картины оперы, открываемой диалогом Шёна и Художника. В основу этой сцены, получившей наименование «Моноритмики», положено последовательное усложнение тематико-гармонических структур, управляемых пульсацией ритма судьбы (см. пример 100).

Приведено двадцать семь теоретически возможных вариантов ведущей ритмической формулы. Напомним, что для нововенцев пауза является продолжением звука. Тогда и четверть с паузой восьмой, равно как и восьмая с четвертной паузой соответствуют четверти с точкой. Поэтому все приведенные варианты представляют один и тот же ритм судьбы и разнятся лишь продолжительностью звучания тонов. Атаки каждого вступающего соответственно порядковому номеру тона отстоят от соседних во всех вариантах на одинаковое количество счетных единиц.

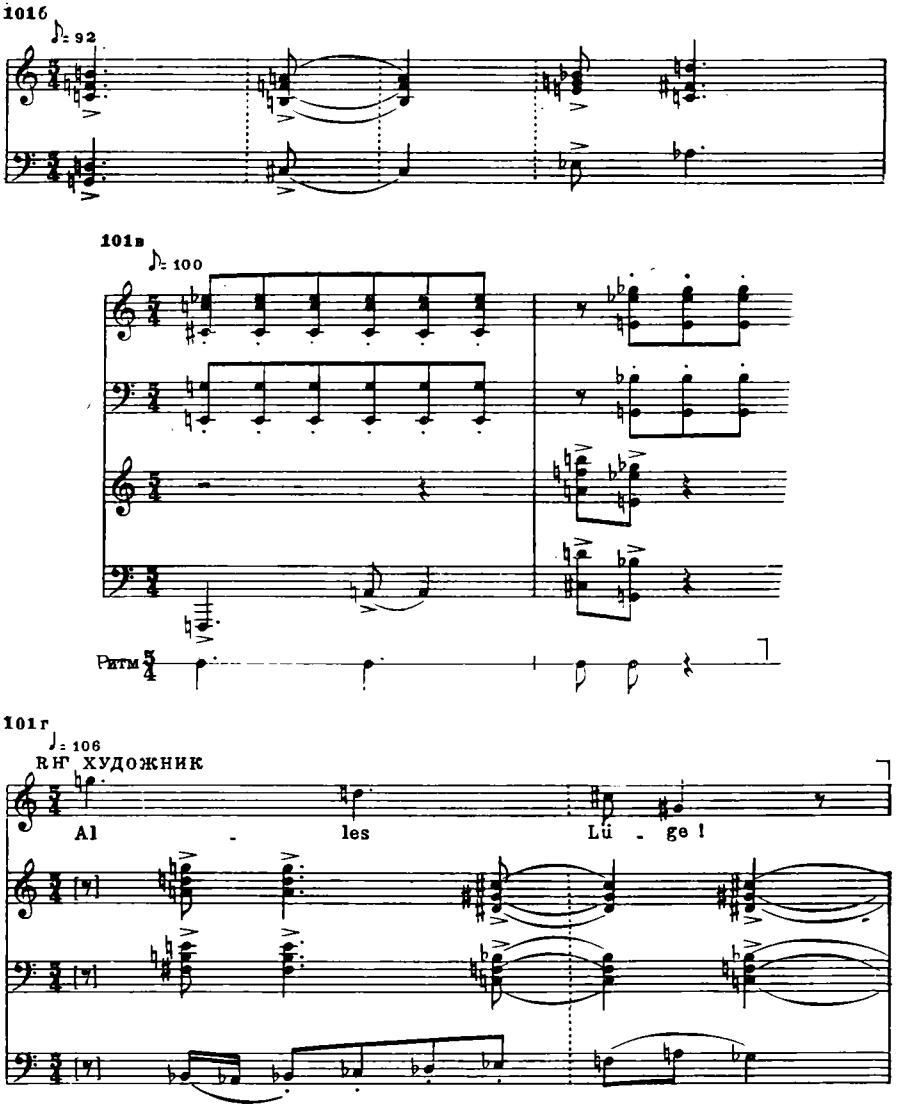
Что же придает этому ритму такую поразительную силу воздействия, позволяющую построить на его основе грандиозную сцену?

Не будь третьей доли, ритм судьбы представлял бы попросту чередование равновеликих долей (четвертей с точкой). Все меняет перебой равномерного течения, напоминающий о сердцебиении человека, охваченного волнением, когда ясно ощущаемые удары сердца в какой-то момент сбиваются с ритма и вновь входят в норму. В то же время этот перебой придает ритмической формуле законченность, благодаря чему в музыке ощущается не просто бесконечное чередование долей (наподобие ритма басовых партий музыки баховской поры), а повторность некой замкнутой ритмической структуры. Благодаря перебою эта ритмическая структура в целом выходит за рамки метрического квадрата, вступая с ним в противоборство в том случае, когда музыка ориентируется на какой-либо традиционный, равномерно-периодический размер.

Так простыми, ненавязчивыми средствами (что проще ритмической формулы, найденной Бергом!) композитор достигает огромного внутреннего напряжения самого тока музыкального времени. Нагляднее всего это проявляется именно в «Моноритмике» [1]:



[1] Текст в примере: г) Художник. Всё — ложь!



В приведенных фрагментах выписано только сопровождение с пропуском речевой мелодии действующих лиц. В данном случае это можно было сделать потому, что вокальная партия до известной степени независима от ритмованного фона.

Нетрудно заметить в четырех приведенных фрагментах прогрессирующее уплотнение ткани в сочетании с планомерным ускорением

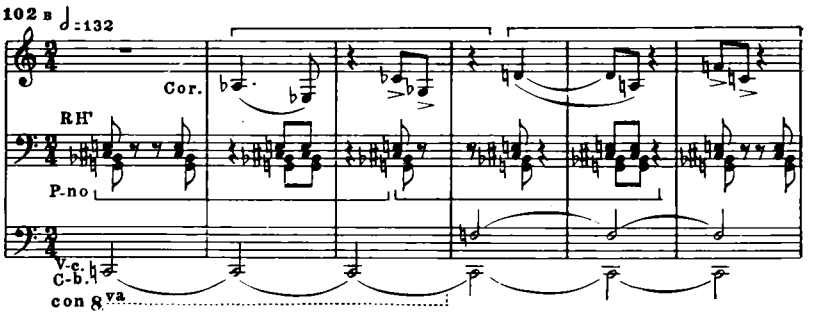
темпа. Вначале пульсация ритма, создаваемая тихими ударами большого барабана, поддержана лишь скупым аккордом, подчеркивающим последнюю долю (см. 101а). Затем этому ритму подчиняется последование аккордов (101б). Далее фактура расслаивается, и носителем ритма становится бас, развертывающийся на фоне равномерной пульсации аккордов (101в). Два момента примечательны в этом отрывке: выделение ударами аккордов ритмического перебоя и сдвиг ритмической формулы по отношению к пульсации пятичетвертного размера, создаваемой репетициями аккордов (причем сильная доля подчеркнута паузой)[1]. Усложнение ткани, таким образом, сочетается с усложнением ритмической структуры. Указанное еще более заметно в последнем отрывке (см. 101г). Горестный возглас Художника, воспроизводящий последование «Erdgeist»-кварт, выявляет структуру ритма судьбы. Жертва всесильного духа земли осознает роковую неотвратимость случившегося. В том же ритме пульсируют и удары аккордов, но его начало сдвинуто к середине такта[2]. К этому добавлено еще проведение гаммы Лулу, согласующейся с тактовым размером.

Ритмическая полифония, создаваемая имитационными наслоениями проведений главного ритма, еще ярче проявляется в последующем течении «Моноритмики»:



[1] Ритмическая формула вступает уже не с первой, а с третьей четверти пятичетвертного такта.

[2] Концовка ритма судьбы, с ее характерным перебоем, звучит на фоне первого тона реплики, придавая ему ритмическое напряжение.



Пять ударных инструментов выбивают ритм судьбы, но так, что каждый из них вступает на свою четверть (см. 102 а)[1]. В итоге возникает бесконечный ритмический «пятиголосный» канон, создающий ощущение нарастающего напряжения. Ведь в этот момент насмерть пораженный открывшимся Художник сводит последние счеты с жизнью.

Еще острее, почти с душераздирающей обнаженностью ритмический канон звучит в момент, когда перед палачами вот-вот предстанет зрелище дела их рук (см. 102б). Каждый вступающий спустя четверть голос, воспроизводящий ритм судьбы, словно «натыкается» на соседний, создавая с ним резкое диссонирующее звучание малой секунды.

И вот, наконец, страшное зрелище стало доступным обозрению. Ужас, охвативший свидетеля гибели Художника, отражен в теме валторн, словно разорванной на куски паузами, что не мешает ощутить пульсацию рокового ритма (см. 102в). Напряжение усугубляется отрывистыми ударами уменьшенных септаккордов у фортепиано — традиционной «гармонии ужаса». Эти удары подчеркивают лишь атаку каждой доли главного ритма, совершенно исключая протяженные тона. Таким путем столь, казалось бы, заезженный прием вдруг обретает свежесть и экспрессию выражения.

Тотальное значение ритма судьбы, несущего огромную смысловую нагрузку, подчеркивается в кадансах, завершающих три акта оперы:



[1] Порядок вступления инструментов следующий: гонг, малый барабан, большой барабан, тамтам и джаз-барабан. Каждый последующий начинает повторять ритм спустя четверть после предыдущего.



Важность генерального завершающего каданса была осознана Бергом еще в «Воццеке». Каждый акт «Лулу» также оканчивается устойчивой кадансирующей формулой. Но во второй опере Берг подкрепил гармонические связи этих концовок общностью ритма — все того же ритма судьбы.

I акт «Лулу» завершается звучностью большого септаккорда с увеличенным трезвучием (*f*, *e*, *a*, *cis* — см. 103а). Данную звучность легко вывести из ряда Шёна — ведь в эту гармонию входит мажорный квартсекстаккорд (*e*, *a*, *cis*), представляющий первую тройку этого ряда. В свою очередь тон *f* в сочетании с *a* и *e* суммирует звуки первой тройки инверсии основного ряда. Кстати, во всех вариантах финального аккорда это последнее сочетание оказывается стабильным. Оно остается неизменной опорой верхнего, варьируемого слоя.

II акт также завершается повторами аккордов, воспроизводящими ритм судьбы (см. 103 б). Но вместо тона *cis* в состав этой гармонии теперь входит *c*. На этот раз верхние три тона аккорда (*e, a, c*) суммируют первую тройку ряда Альвы, о котором пойдет речь впереди. И это далеко не случайно. I акт завершился исполнением заветной мечты Лулу — она, наконец, стала законной супругой Шёна. Этот союз символически отражен в гармонии, суммирующей первую тройку инверсии основного ряда с первой тройкой ряда Шёна. В конце II акта лирическая линия оперы достигает своего апогея, рождается новый союз, и теперь финальный аккорд включает в себя первую тройку ряда Альвы.

Конец всей оперы, о котором можно судить по завершающему фрагменту «Лулу-симфонии», в обобщенной форме напоминает об основных перипетиях драмы — о людях, сыгравших в судьбе Лулу решающую роль (см. 103 в). Сначала мы слышим первый аккорд, напоминающий нам о Шёне, затем (в такте 2) вступает конечная гармония II акта, связанная с Альвой, и, наконец, звучит последний аккорд, где тон *c* переходит в *h* — то самое *h*, которое сыграло в «Воццеке» столь роковую роль. То самое *h*, которое здесь также деформирует мягкую, женственную гармонию, внося в нее щемящий оттенок, как в свое время оно исказило аккорд Мари. Так рождается тонко замаскированная параллель двух женских образов. Лулу сближает с Мари беззащитность перед карающей рукой убийцы, объединяет смертная тоска живой души, грубо исторгаемой из хрупкой телесной оболочки.

Эта параллель находит дополнительное подкрепление — на фоне финальных гармоний звучат повторы квинт Мари, воспроизводящие все тот же ритм судьбы. Причем несинхронность его пульсации в основных слагаемых ткани (снова возникает ритмический канон) отчетливо выделяет эти квинты на гармоническом фоне. Но тут нет прямой параллели, поскольку квинта, как мы увидим, это ведущий интервал верной спутницы Лулу — графини Гешвитц, уходящей со своей подругой в небытие. Последние аккорды музыкальной драмы Берга становятся символом вечной женственности, повергаемой в прах в мире торжествующего зла.

Основной ряд «Лулу», ряд Шёна и ритм судьбы представляют «три столпа», на которых держится тематизм оперы. Оба ряда имеют близких родственников, занявших более скромное положение в иерархии первооснов тематизма, но постоянно заявляющих права на существование. На основе двух главных рядов строятся многочисленные тематические образования, как воспроизводящие последование их тонов, так и связанные с ними более тонкими нитями косвенного родства. Оба ряда развертываются по горизонтали и суммируются в созвучиях вертикали, проступая во всех слагаемых ткани. Они нередко сочетаются друг с другом, распределяя между собой «сферы влияния» или сплетаясь в неразделимый комплекс, поддающийся объяснению с разных позиций.

Не менее велика роль ритма судьбы — одного из «трех китов» тематизма оперы. Он проникает повсюду, проступая в темах и последованиях аккордов. Его мерные удары собирают капризное и прихотливое плетение линий, подчиняя их строгой дисциплине ритма. Иногда он словно уходит куда-то на задний план, но перебои равномерного течения времени выдают его незримое присутствие. Ритм судьбы может расслаиваться, действуя несинхронно в разных голосах ткани, и собираться в мощных пульсирующих звучаниях. Он одновременно символ, обладающий тематическим значением, и первооснова, на которой базируется организация музыкального времени — раскованного, движущегося поверх барьеров периодического метра.

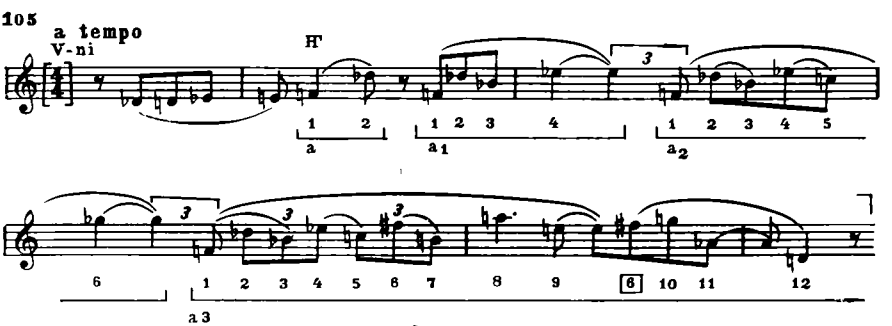
Но в «Лулу» есть группа тем иного происхождения. Их роль более скромна, хоть и достаточно заметна. Такие темы обслуживают героев оперы, временно остающихся на втором плане, чтобы затем заявить свои права с большим или меньшим успехом. Среди них пальму первенства завоевывает Альва, выступающий на авансцену после устранения отца-соперника. Он — носитель лирической стихии оперы, которая медленно зарождается, постепенно нарастает, достигая апогея в восторженном гимне, венчающем II акт оперы. Такому герою потребовалась тематическая основа иного рода:



Техника выведения ряда Альвы очень проста. Надо выписать в непрерывную линию семь проведений основного ряда (последнее можно ограничить лишь первой шестеркой). Затем, начиная от исходного тона (*b*), надо извлекать из этого последования по очереди каждый 7-й тон, пропуская шесть промежуточных звуков. Выстроив эти тона в порядке их появления, получаем новый 12-тоновый ряд [1].

Свойства этого продукта «музыкальной математики» существенно выделяют его в среде членов семейства рядов «Лулу». Достаточно хотя бы указать на особую концентрацию малых терций (больших секст), к которым можно прибавить и два тритона (сумма двух малых терций). Среди других интервалов укажем на три чистые кварты (квинты). Даже вне ритма это последование создает ощущение мягкости, плавности, даже какой-то элегической напевности.

Вслушавшись внимательней, можно убедиться, что такое впечатление обусловлено ладовой первоосновой ряда Альвы. Минорное трезвучие, образованное первой тройкой ряда, настраивает на определенную тональность (в данном случае es-moll), в рамки которой вполне укладывается и следующая тройка, представляющая в сумме аккорд II ступени (уменьшенное трезвучие *f, as, ces*). Диатоничен и участок ряда от 5-го по 10-й тон, где проступает звукоряд минорной тональности, отстоящей на тритон от исходной (a-moll). Итак, ряду Альвы (см. 104б) присущ колорит сгущенного минора, что позволяет строить на его основе выразительные мелодии, овеянные дымкой романтической меланхолии [2]:



[1] При извлечении тонов с пропуском одного, двух, трех, пяти, семи, восьми или девяти звуков полный ряд не получается, так как мы приходим к исходному тону до того, как звуковой материал будет исчерпан (при пропуске указанного количества звуков нельзя вывести последование более шестерки). Пропуск десяти звуков даст последование основного ряда в возвратном движении. Если же пропускать четыре звука, извлекая каждый 5-й тон, то получится то же последование, что и при пропуске шести звуков, но в возвратном движении. Так, после *b* 5-й тон основного ряда будет *g* (последний тон ряда Альвы), затем *cis*, *c* и прочие.

[2] Разумеется, инверсия ряда Альвы (см. 104в) меняет его ладовое наклонение на мажорное, чем объясняется сравнительно редкое использование такого обращенного варианта в музыке «Лулу».

Обратим внимание, как медленно, плавно охватывается полный 12-тоновый звукоряд. Трижды возвращается исходный оборот после первого появления, каждый раз все более и более «распеваясь». Словно исполнитель все глубже набирает дыхание, что позволяет ему пропеть с каждым разом более протяженную фразу. Сначала ему удается спеть два тона (построение «а»), затем — четыре («$а_1$»), шесть («$а_2$»), и лишь в четвертый раз все двенадцать тонов звучат словно бы на одном дыхании («$а_3$»).

В последовательном распеве начального оборота темы Альвы есть и другой немаловажный смысл. Благодаря четырехкратному повторению утверждается, подчеркивается минорная настройка всей темы, выдержанной в духе плавных распевных мелодий немецких романтических Adagio. От них идет плавность мелодического рисунка, мягкие подходы к протяженным, «пропеваемым» тонам, стремление смягчить, завуалировать пульсацию метра путем обильного насыщения «разливами» триолей[1].

Лирическая выразительность медлительно развертывающихся мелодий в решающей степени обусловлена их интонационным насыщением. Стремление к мягкой распевной интонации определило также особенности расчленения ряда Альвы на группы, состоящие из четырех тонов:



Композитор расчленяет ряд отнюдь не формально, а извлекая из него осмысленные интонационные обороты. Так, к первой двойке он

[1] Внедрение «проходящего», 6-го тона в концовку мелодии оправдано стремлением к большей плавности, «округлости» звучащей линии.

присоединяет не соседние звуки, а 4-й и 6-й тона. В итоге возникает мотив, где сопряжены две сексты (построение «а»). В дальнейшем секстовый мотив не раз выступает на передний план в музыке сцен-объяснений Лулу и Альвы. В этом лишний раз сказывается свойство сексты, как характерного интервала лирической мелодики[1].

Пропущенные 3-й и 5-й тоны в сочетании с 7-м и 8-м кладутся в основу мотива, сопрягающего две большие секунды — восходящую и нисходящую, что делает этот оборот удобным для плавных затактовых «разбегов-раскачек» к протяженным тонам мотива (см. «в» в примере 106а). И, наконец, последняя четверка («хвост» ряда) примечательна тем, что три ее тона (9-й, 11-й, и 12-й) складываются в звучность доминантсептаккорда, причем 10-й тон в его контексте воспринимается как вспомогательный (см. «с» в примере 106а)[2].

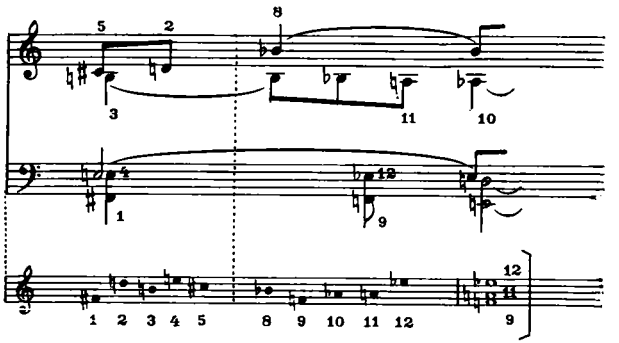
Этот аккорд приобретает ведущее значение при гармонизации мелодий, основанных на интонациях ряда Альвы:



[1] О секстовости, присущей мелодике русских композиторов-классиков, говорится в трудах Б. Асафьева и Л. Мазеля.

[2] Исходный звук последней четверки ряда (9-й) в этом примере звучит в другом голосе в роли выдержанного тона.

107 б



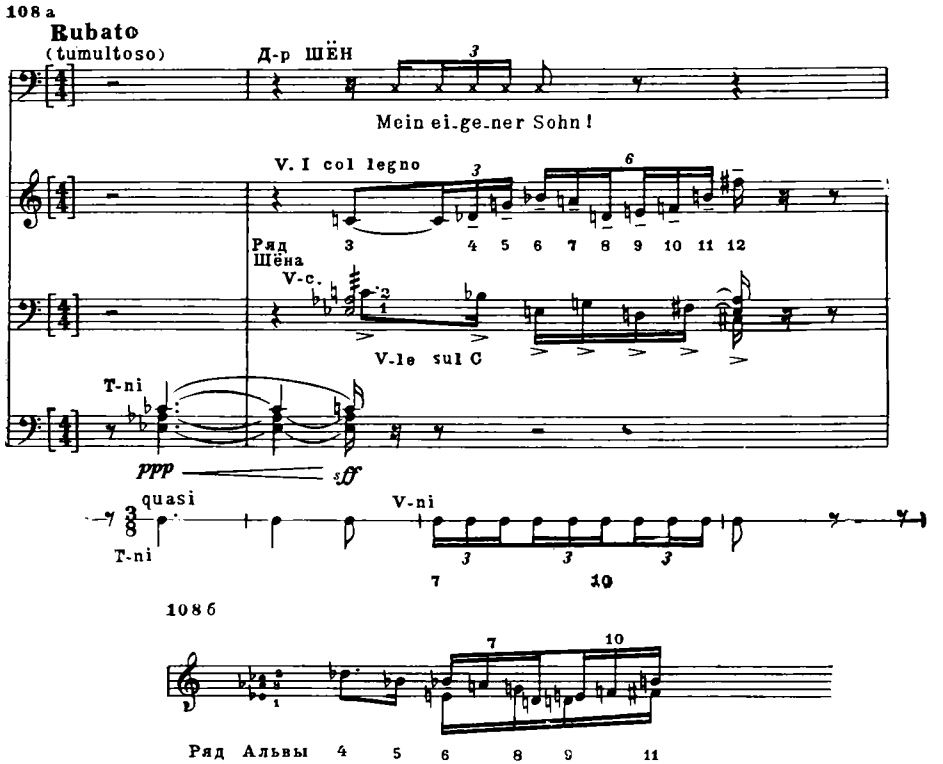
Снова звучит мелодия, в которой распеваются, берутся «с нажимом» исходные обороты, проявляющие ладовое наклонение темы, в то время как концовка ряда как бы произносится скороговоркой [1]. Выразительная линия Hauptstimme развертывается на фоне плавного скольжения гармоний, основу которых составляет указанная выше звучность неполного доминантсептаккорда. Не случайно в вертикальном измерении ткань может быть трактована с позиций того же ряда Альвы, по сравнению с главным голосом транспонированного на большую терцию вверх (см. 107б). Из этого ряда выводится гармония, симультанно сочетающая два последних тона ряда (*a* и *es*) с 9-м (*f*). Найденная гармония затем плавно смещается вниз по полутонам, дополняясь линией среднего голоса (в примере 107а выписан на средней строчке), базирующейся на секундовых оборотах второй четверки ряда (см. построение «в» примера 106а). Средний голос сглаживает прямолинейность точного параллелизма, вносит неповторимый оттенок в звучание каждого аккорда. В то же время «доминантообразность» этих гармоний создает ощущение неразрешающейся, «длящейся» неустойчивости, наподобие доминантовых цепочек романтиков.

Так от гармонического языка оперы Берга протягиваются нити к позднеромантической «гармонии любовного томления», которой напоен вагнеровский «Тристан». Как и в шедевре Вагнера, лирическая сфера «Лулу» пронизана атмосферой нескончаемого ожидания, страстного влечения к близкому, но недоступному идеалу, который рядом и в то же время бесконечно далек.

Ряд Альвы — неисчерпаемый источник, откуда извлекается интонационное содержание мелодичных, мягких, плавно развертывающихся, медленно распеваемых линий. Однако всякое правило имеет исключения[2]:

[1] Подобное явление возникало и при интонировании ряда Шёна.

[2] Текст в примере: Д-р Шён. Мой собственный сын!



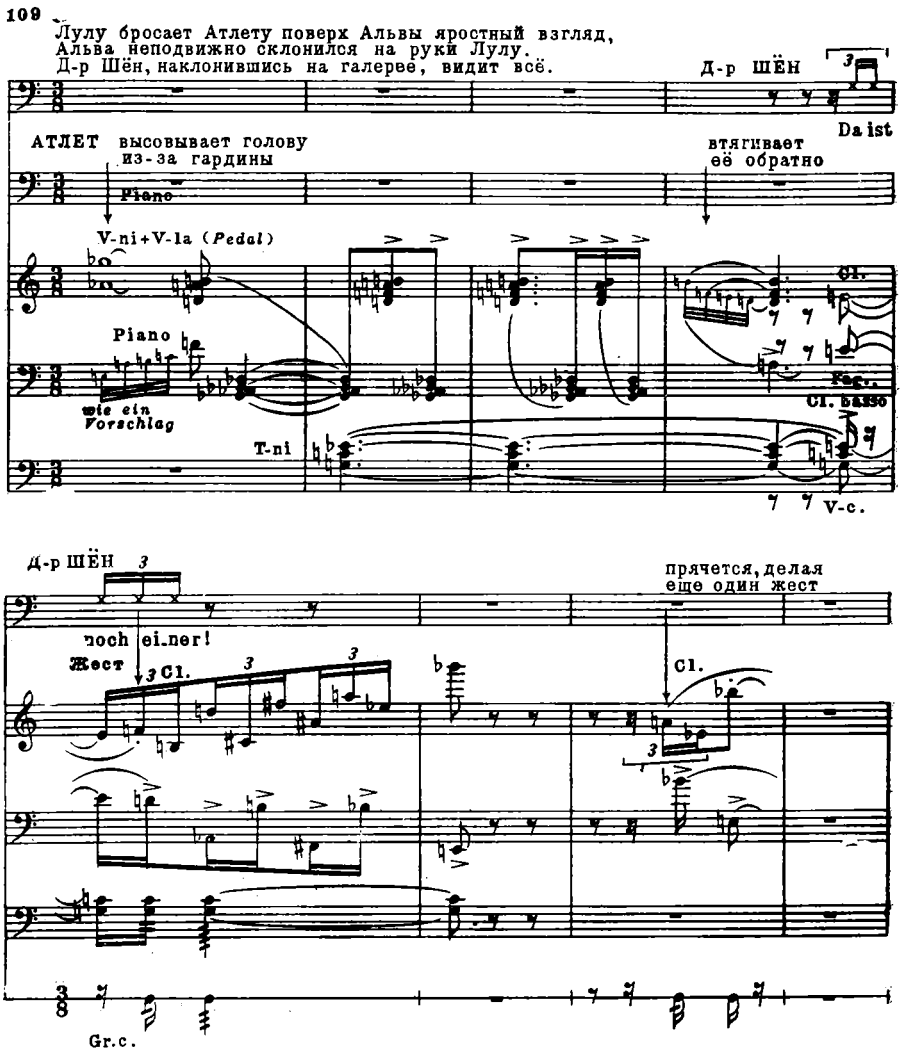
Ревнивый Шён незаметно возвращается домой, и его взору предстает тайное свидание вероломной супруги с его собственным сыном. Подобна шоку реакция героя на такое неожиданное открытие, которое он, готовый к самому худшему, все-таки не мог предвидеть.

Минорный квартсекстаккорд тромбонов (первая тройка ряда Альвы) «раздувается» до крайнего предела громкости и обрывается резким si, меняя в этот момент ладовую окраску (теперь он суммирует первую тройку ряда Шёна). Резкий обрыв нарастающей звучности подобен удару молотка, от которого во все стороны разлетаются «звуковые брызги». И если угловатая, стремительно взлетающая линия строится по тонам ряда Шёна, то ее зеркальное отражение в глубине «прыгает» по ступенькам лесенки, выстроенной из тонов ряда Альвы (см. схему 108б). Ряд Альвы приобретает здесь совершенно ему несвойственную выразительность под воздействием чужеродной интонационной сферы, которая глубоко проникла в его недра [1]. Даже простая

[1] Не случайно некоторые тона верхней линии могут быть трактованы как с позиций ряда Шёна, так и с позиций ряда Альвы.

замена минорного аккорда на мажорный отражает суммирование двух интонационных сфер, обволакивающих отца и его сына-соперника.

Причем приведенный фрагмент — не просто мимолетная деталь. Он противостоит разливу лирической стихии, вторгаясь в нее, как непрошеный гость, обрывает ее течение. И чем дальше, тем настойчивее и экспрессивнее звучат его обороты[1]:



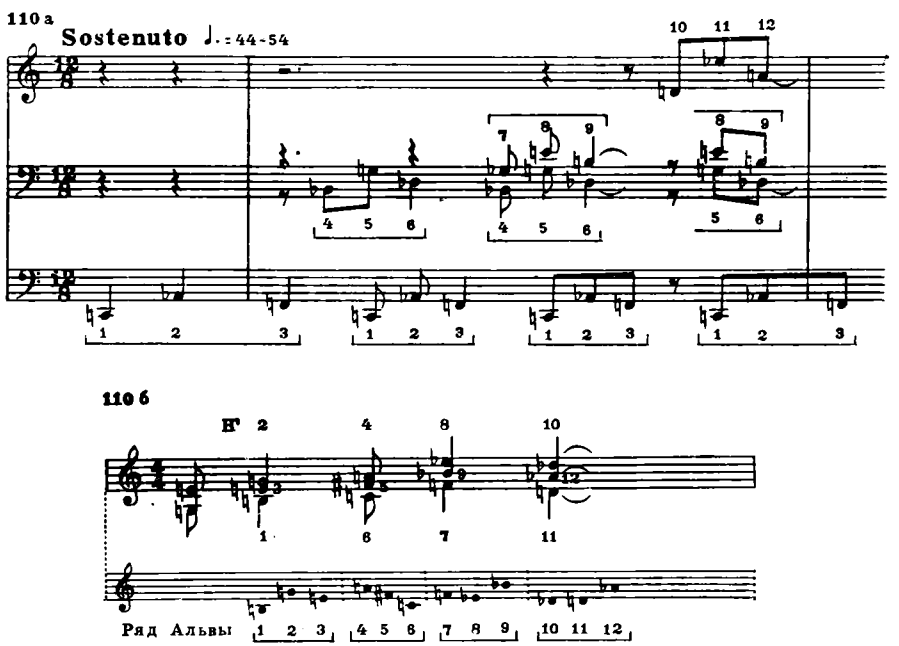
[1] Текст в примере: Д - р Ш ё н. Вот еще один!

Музыка отражает здесь не только настроение ревнивца, потрясенного следующими друг за другом «открытиями» — доказательствами вероломства неверной жены, но даже иллюстрирует малейшие движения персонажей.

Вот высунул голову из-за гардины незадачливый циркач — и тут же звучат прыжки аккордов-кластеров (мотив Springfritze), моментально прекращающиеся в тот момент, когда восстанавливается status quo. Отыгрышем оркестра отражен и жест Шёна, с которым он прячется на галерее, решив испить чашу до конца.

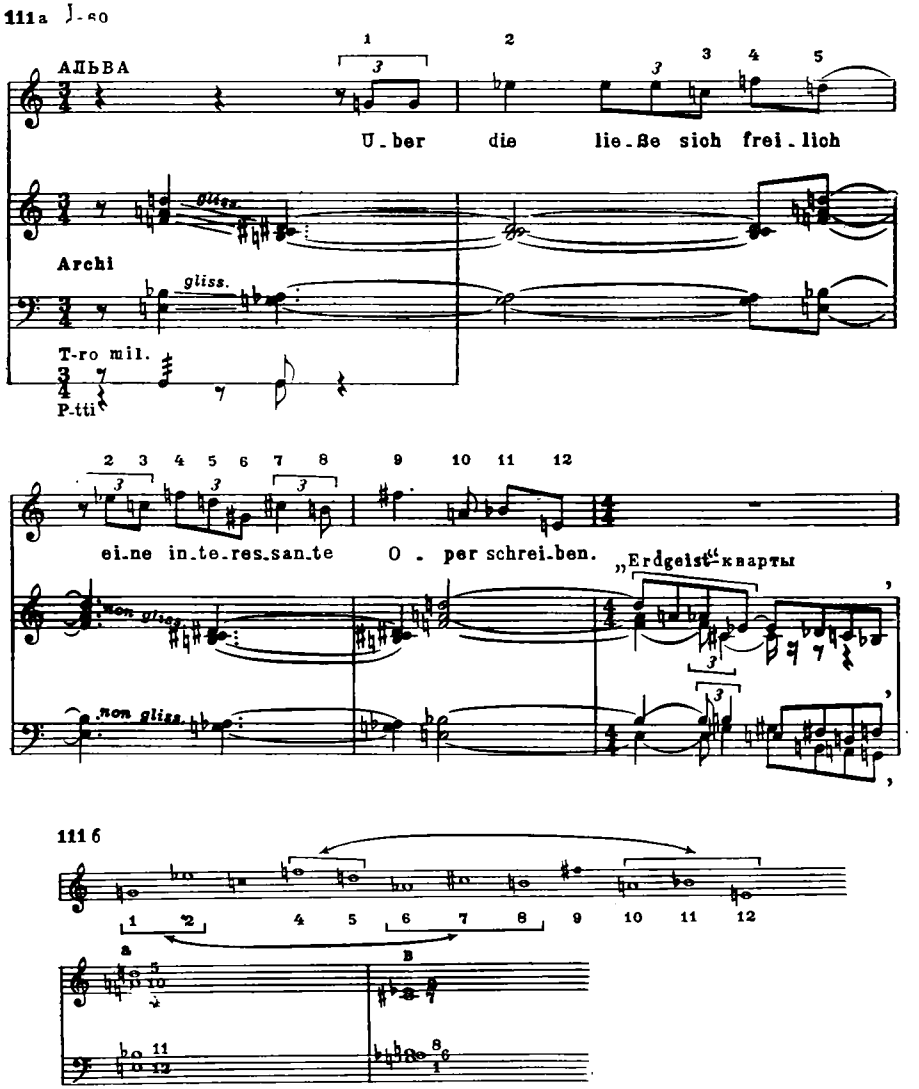
Трудно представить себе более резкий контраст, нежели тот, который создает эта эксцентрическая музыка с плавным течением лирической кантилены Альвы и вторящей ему Лулу.

Ряд Альвы становится основой не только плавных мелодий, но и голосов сопровождения и созвучий гармонии. В этом смысле показателен «Гимн», завершающий II акт оперы:



Ряд Альвы разбивается на четыре тройки, из которых конструируются повторяющиеся мотивы-остинато (см. 110а) и созвучия гармонии (см. 110б). Однако в роли дирижера, управляющего построением ткани музыки, ряд Альвы выступает не так часто. Его сфера влияния ограничена возвышенной лирикой, и параллельно с возрастанием значимости прикрепленного к нему персонажа возрастает и весомость его интонационной первоосновы.

Стоит упомянуть об одной весьма примечательной детали 3-й картины оперы. Лулу ушла на сцену выступать со своим номером, и в воображении ее верного друга и наперсника возникла мысль о новой опере, где она станет главной героиней[1]:



[1] Текст в примере: Альва. О ней можно, пожалуй, написать интересную оперу.

Нетрудно узнать вступительные аккорды «Воццека», сопровождаемые тремоло малого барабана. Но эта реминисценция, как и прочие, тщательно замаскирована. На фоне аккордов развертывается вокальная линия, воспроизводящая последование ряда Альвы. Это создает интонационную настройку, помогающую осознать гармонию как вертикальную проекцию интонационных оборотов вокальной линии [1]. Стремление сблизить «чужеродное» вкрапление с интонационным миром «Лулу» отразилось в горизонтальном развертывании тонов *d, a* первого аккорда и *as, es* второго, выявляющем контуры «Erdgeist»-кварт. Аккордовый мотив «Воццека» влился в интонационный строй «Лулу» как органичная составная часть, естественно вытекающая из интонационных первооснов оперы. Как в капле отражаются свойства воды, так и в этой детали проявилась синтезирующая природа таланта Берга, умеющего спаять несоединимое, найти и выявить глубинные связи во внешне несходном.

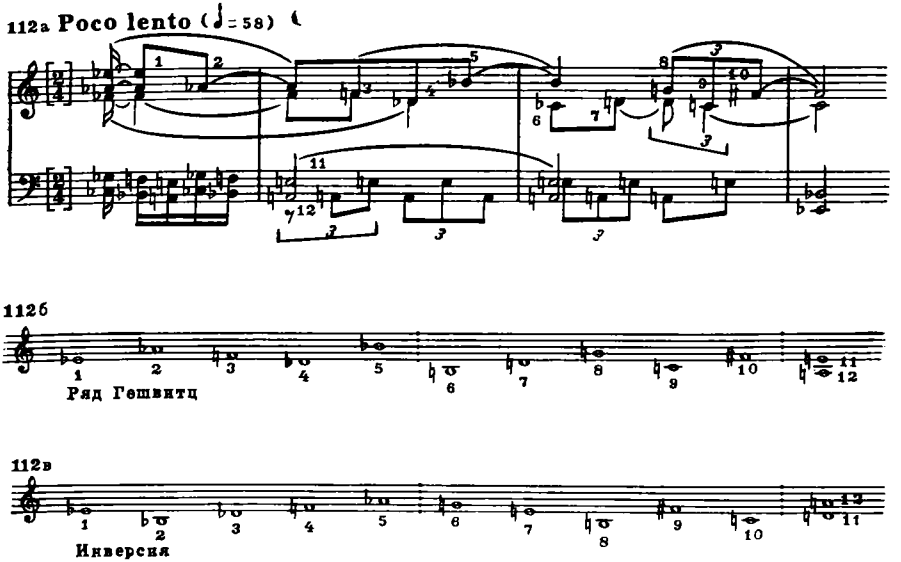
Тематизм, вытекающий из ряда Альвы, представляет побочную сквозную линию «Лулу», наподобие побочной темы сонатной формы. Он также постепенно готовится, завоевывая себе «место под солнцем», проходит путь от зарождения к вершине расцвета, а затем постепенно увядает, сходит на нет. Правда, о второй фазе этого процесса — без детального знакомства с эскизами III акта оперы — судить трудно. Но можно предположить, что падение Альвы влечет за собой и деградацию его интонационного облика.

Что же замещает сложившийся «интонационный вакуум»? По мере движения к развязке постепенно возрастает роль другого, поначалу эпизодического персонажа, вступившего в действие лишь со II акта оперы. Речь идет об эксцентричной графине Гешвитц, ставшей тенью своей повелительницы. Естественно, что это привело к усилению значимости приданного ей тематизма, о чем можно судить по фрагментам III акта, вошедшим в финал «Лулу-симфонии».

О роли этого персонажа и об особенностях его трактовки в опере Берга говорилось при разборе сценической драматургии. Напомним, что композитор значительно усилил, обвел жирной чертой всеочищающую жертвенность, присущую натуре этого экстравагантного существа. Не случайно именно музыка Гешвитц звучит в эпилоге оперы, где, наконец, обретается конечное очищение, подобное катарсису древнегреческих трагедий. И эта музыка оказалась способной вынести такую непосильную нагрузку, поскольку противоестественная страсть Гешвитц средствами искусства звуков преображена в возвышенный, почти неземной пафос безмерного страдания, какое выпадает на долю тех, кто тянется к недосягаемому.

[1] Трактовка аккордов «Воццека» с позиций ряда Альвы показана на схеме 111б. Подобного рода симультанные соединения сегментов, вычлененных из различных участков ряда, — обычное явление для стиля «Лулу».

Образ Гешвитц потребовал от композитора особых средств. Ведь Гешвитц вне круга «нормальных» людей. Для них она нечто странное, непонятное. Поэтому музыка, при всей возвышенной чистоте, создает ощущение причудливого, необычного:



Такое впечатление определяют совершенно несвойственные стилю Берга скользящие параллелизмы обнаженных чистых квинт и пентатонная основа мелодики. Подобные стилистические приметы для слуха, воспитанного на немецкой классико-романтической традиции, казались непривычными, почти экзотическими. Так они и воспринимаются в ткани «Лулу». Вместе с тем пентатонная основа помогла придать мелодии колорит просветленности, благородной чистоты.

Интонационную основу мелодии составляет 10-тоновый ряд, развертывающийся на фоне чистой квинты, в состав которой входят остальные два «недостающих» тона (см. 112б). Инверсия этого ряда сохраняет пентатонную природу первой пятерки (см. 112в) [1].

Происхождение этого ряда обычно ведется от Urreihe, из которого извлекаются тона тем же путем, каким строился ряд Альвы. Только вместо шести тонов, надо пропускать четыре, выделяя каждый 5-й тон (20, с. 229). Ранее уже указывалось, что таким путем получается тот же ряд Альвы в возвратном движении. Причем ракоход ряда Альвы дает опору не для основного вида ряда Гешвитц, а для сравни-

[1] Вариант ряда, приведенный в примере 112б, будем считать основным, так как подавляющее большинство тематических образований Гешвитц выводится именно из него.

тельно редко употребляемой его инверсии. Для извлечения главной последовательности тонов, составляющих интонационную основу тематизма Гешвитц, надо исходить из ракохода инверсии ряда Альвы:



Ряд Гешвитц извлекается из этого последования таким путем.

Исходное последование переписывается, начиная с 4-го тона (113б). Из него изымаются звуки, образующие опорную квинту (заключены в квадратные скобки в указанном примере). Оставшиеся десять тонов и образуют ряд Гешвитц (см. 113в).

В редком случае, когда этот ряд представлен в 12-тоновом варианте, он воспроизводит последование тонов, представленное в примере 113б, с небольшой перестановкой (см. 113г)[1]. Однако случаи, когда тона опорной квинты внедряются в основное последование ряда Гешвитц, по-видимому, крайне редки. Если не принимать в расчет III акт, то полный набор двенадцати тонов представлен лишь в оркестровой интермедии-остинато II акта оперы, откуда и заимствован приведенный выше пример.

Таким образом, ряд Гешвитц представляет своего рода «изнанку» ряда Альвы. И это можно понять, так как оба персонажа без остатка приносят себя в жертву Лулу. Но мы уже привыкли к тому, что Берг тщательно избегает слишком очевидного, явно напрашивающегося. Так и здесь возможны и другие версии происхождения интонационной первоосновы Гешвитц[2]:

[1] 2-й тон опорной квинты (*b* в примере 113 г) должен был бы идти после *es*.

[2] Текст в примере: б) Графиня Гешвитц. Вы не поверите, как я буду рада.

114а



114б



114в



114г



Как показывает схема (см. 114а), ряд Гешвитц можно непосредственно вывести из инверсии Urreihe, если извлечь из нее тона опорной квинты (здесь *a, e*), а в оставшееся последование звуков внести некоторые перестановки. Однако Берг находит еще и третий путь, выводя исходный оборот ряда Гешвитц из ряда Шёна (см. 114б). Мерные, в ритме судьбы повторы аккорда, завершившего I акт оперы и открывающего теперь II, сменяются поочередно вступающими тонами ряда Шёна, разбросанными по разным регистрам звукового пространства. Задержанные звуки образуют созвучие, нижний этаж которого суммирует 5-й, 6-й и 10-й тона ряда Шёна (см. схему 114в). Возникшее сочетание вместе с тем представляет и первую тройку ряда Гешвитц (см. схему 114г), что отчетливо раскрывается в вокальной линии ее реплики (см. последний такт примера 114б). Таким путем новый ряд связывается со столь, казалось бы, чужеродной ему интонационной сферой. Снова пример сложных, перекрестных связей интонационных первооснов оперы, их тесного переплетения, когда одно словно рождает из себя другое.

С образом Гешвитц связано и другое тематическое образование, в основу которого положено движение по тонам пятиступенных звукорядов, чаще всего представленное параллелизмом квинт[1]:



[1] Текст в примере: Д-р Шён. Должна же существовать хотя бы маленькая возможность провести нашего брата контрабандным путем?

Квинта столь же характерна для тематического мира Гешвитц, как кварта для интонационного облика Лулу. Но ведь одно представляет обращение другого! Равно как преданная подруга становится тенью своего кумира, так и ее музыкальное олицетворение представляет зеркальное отражение кварт духа земли.

Последование тонов, лежащее в основе поступенного движения параллельными квинтами, можно определить как гамму Гешвитц[1]:

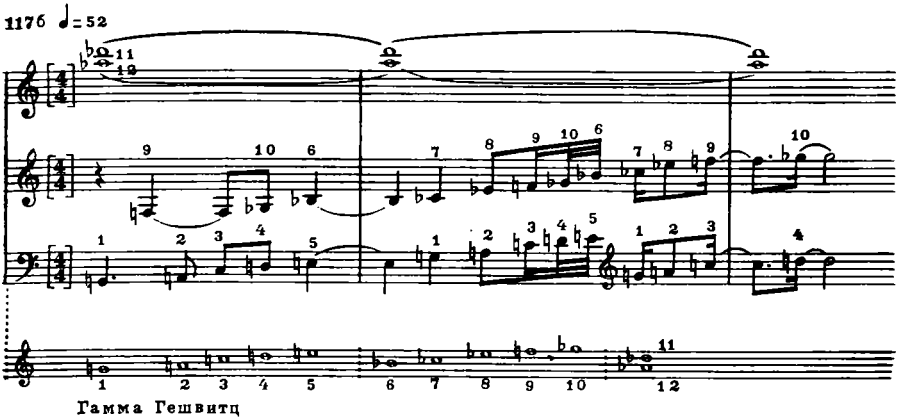


Эта гамма представляет развертывание десяти тонов инверсии ряда Гешвитц, выстроенных в поступенное последование (см. схему 116б). Восходящее последование ступеней особенно наглядно выявляет пентатонную основу первой пятерки, что накладывает на музыку неизгладимую печать.

Наряду с обычным удвоением в квинту, последования, основанные на гамме Гешвитц, могут включать более сложно организованные параллелизмы:

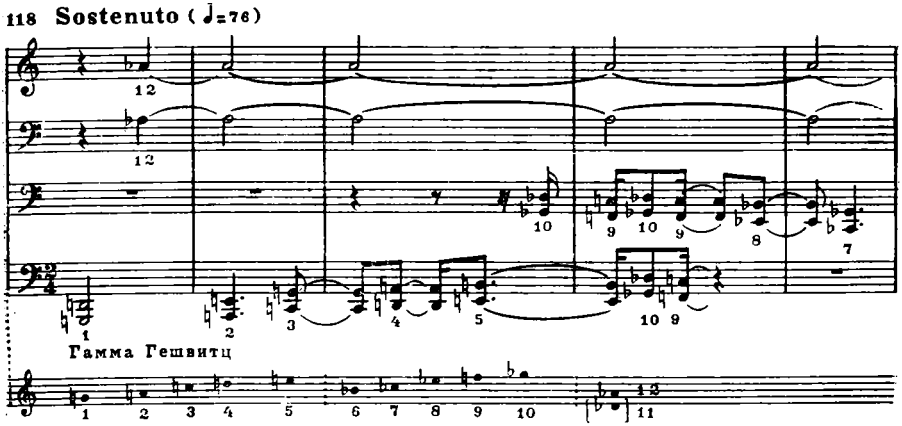


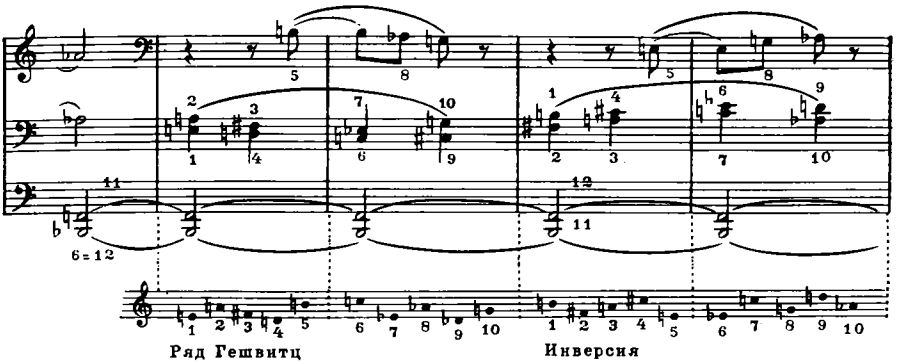
[1] В ранее опубликованных монографиях о Берге нет разграничения гаммы и ряда Гешвитц.



В первом отрывке (117а) возникает движение параллельных доминантсептаккордов, основанное на первой пятерке гаммы. Однако Берг, не питая склонности к точным параллелизмам, стремится варьировать звучности вертикали даже в том случае, когда голоса движутся в одном направлении. Такой неточный параллелизм возникает в сцене 1-й картины II акта, когда графиня Гешвитц, вежливо простившись с хозяевами, тайно прокрадывается обратно и прячется за ширмой у камина (см. 117б). Приглядевшись внимательней, можно убедиться, что нижний голос движется по тонам первой пятерки гаммы, а верхний по тонам второй. При этом оба голоса движутся в одном направлении и сохраняют ритмическую синхронность. Оставшиеся два тона (*des, as*) звучат у вибрафона (удвоен первыми скрипками), представляя здесь имитацию электрического звонка-вестника. Даже такой чисто звукоизобразительный элемент ткани находит серийное оправдание.

Немногие фрагменты III акта, вошедшие в «Лулу-симфонию», позволяют судить о значительном весе тематизма Гешвитц. С ним связан фрагмент финального Adagio, где разрабатываются обе интонационные первоосновы, откуда черпается тематизм преданной спутницы Лулу:





В этой музыке поражает какое-то отрешенное спокойствие, словно она находится за порогом земного бытия. Медленное, неторопливое развертывание, по сути дела, никуда не устремлено — это движение по инерции, как влачатся дни человека, потерявшего последнюю надежду.

Символ нескончаемого, замедленного течения времени — тянущаяся педаль. Медленно поднимаются из глубины пустые квинты и, дойдя до определенного предела, столь же плавно «сползают» вниз.

Естественно, что интонационной основой «квинтовых шагов» стала гамма Гешвитц. Причем ее первая пятерка охватывается в прямом движении, а вторая — в возвратном (см. такты 4—6 примера 118). И здесь ракоход применен в значении символа перемены направления.

Пустые квинты сменяет краткий хоральный мотив (такты 7—8), куда внедрена интонация скорби, живо напоминающая тему плача Мари — в ней то же сопряжение малой терции со «вздохом» малой секунды. Этот проблеск живого чувства воздействует сильнее любых патетических излияний и бурных проявлений эмоций. За этим почти что символом-знаком угадывается бесконечная скорбь одинокой души, готовой к самопожертвованию, но окруженной лишь ненавистью, бездушием и презрением. Поразительна сдержанность такого мастера экспрессии, каким принято признавать Берга. Короткий двутактовый мотив не обнаруживает стремления к развитию, расширению. Он замкнут в себе, сочетаясь со своим зеркальным отражением (см. последние два такта примера, представляющие обращенный вариант предыдущего двутакта).

В одном из высказываний Стравинский, касаясь «Воццека» Берга, указывает на то, что «...страстное чувство» может быть передано совсем иными средствами и в пределах самых «ограниченных условностей» (24, с. 297). Так, в одной восточной миниатюре «...любовники смотрят друг на друга каменным взглядом, но мужчина бессознательно прикасается пальцем к своим губам, и для меня это наполняет картину такой же страстью, как crescendo molto в «Воццеке»». К этому можно добавить только одно, правда весьма существенное уточнение. Австрийский мастер умел передать всю силу невысказанного чувства,

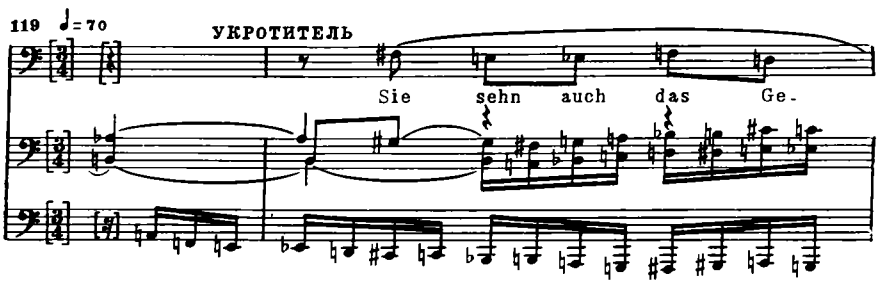
всепоглощающей страсти при внешней сдержанности, даже скованности. Точнее: когда Берг пытался создать музыку, всецело проникнутую духом строгости, уравновешенности, покоя, это ему не удавалось. Он всегда оставался художником, ни на минуту не забывающим о страданиях людей, отмеченных проклятием существования в порочном и абсурдном мире.

В этом мире действуют не только люди, наделенные душой,— кругом снуют мелкие бесы, справляющие свой нескончаемый шабаш. Они копошатся, суетятся, чего-то добиваются, расталкивают друг друга локтями, ставят подножки своим соседям. Вид загнанной жертвы вызывает у них плотоядное вожделение — ведь можно урвать и свой кусок. И этот бессмысленный хоровод у них называется «жизнью», а тот, кто посмеет усомниться в справедливости этого, признается «ненормальным», «не от мира сего».

Непроходимый ров, разделяющий людей, судорожно рвущихся в липкой паутине ненависти и страха, и всем довольных бесов, чувствующих себя в этом лучшем из миров, как рыба в воде, — определился уже в первой опере Берга. Одни бесконечно дороги композитору, согревающему их истерзанные души неугасимым огнем сострадания, с других он беспощадно срывает покровы, обнажая тщательно скрытую бесовскую сущность.

Мелкие бесы «Лулу» ничтожнее плаксивого, самовлюбленного Капитана или самоуверенного фанатика науки — Доктора. Поражает полное ничтожество этих персонажей, словно из ада была извергнута мелкая нечисть, которая оказалась ненужной даже там. Но эта нечисть страшна. Ее *много*. Из нее и состоит тупая масса нерассуждающих автоматов, которых можно заставить убивать себе подобных.

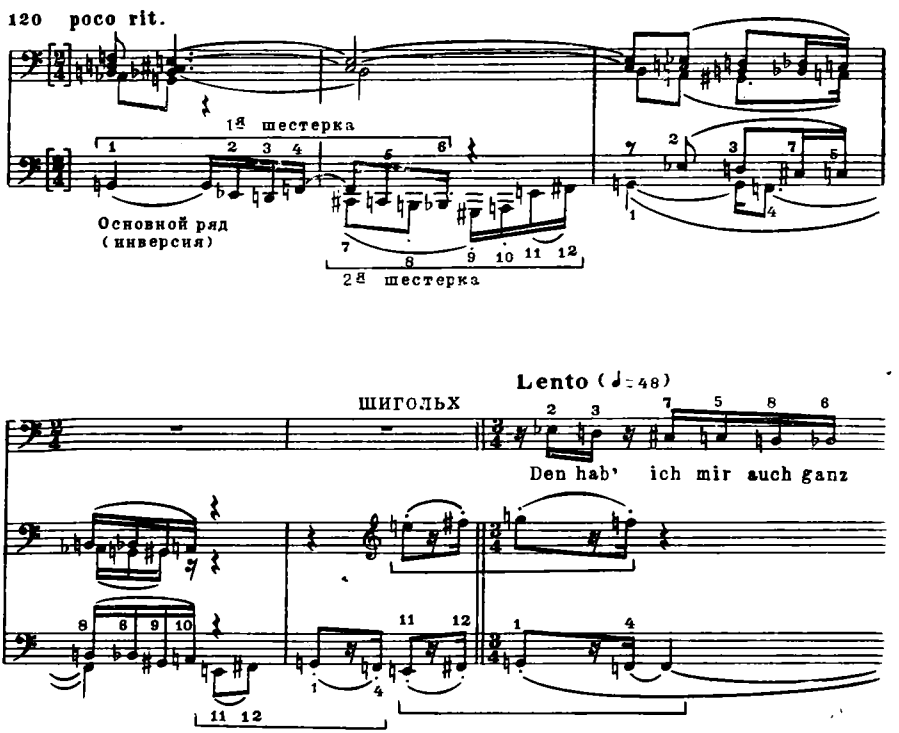
Все эти персонажи находят в «Лулу» меткую характеристику, идущую от внешне характерных примет. Даже у них есть свой интонационный мирок, опирающийся на исходную первооснову. Музыкальное тавро дряхлого, едва влачащего свои члены Шигольха — «ползучее» хроматическое скольжение, подобное передвижению гадов, чьим олицетворением и является этот персонаж [1]:



[1] Текст в примере: *Укротитель*. Вы увидите также гадов со всех концов земли.



Трудно поверить, что такая хроматическая «ползучка» тоже извлечена из основного ряда оперы с его диатоникой [1]:

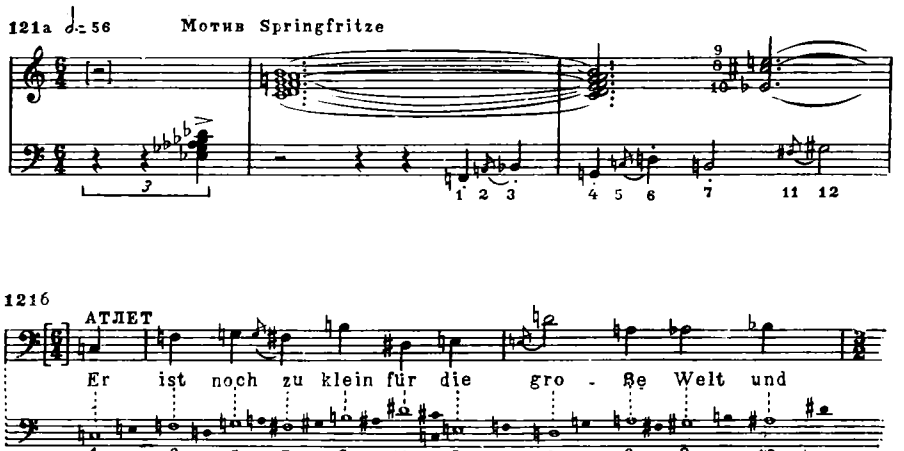


[1] Текст в примере: Шигольх. Он представлялся мне совсем иным: с большим ореолом!

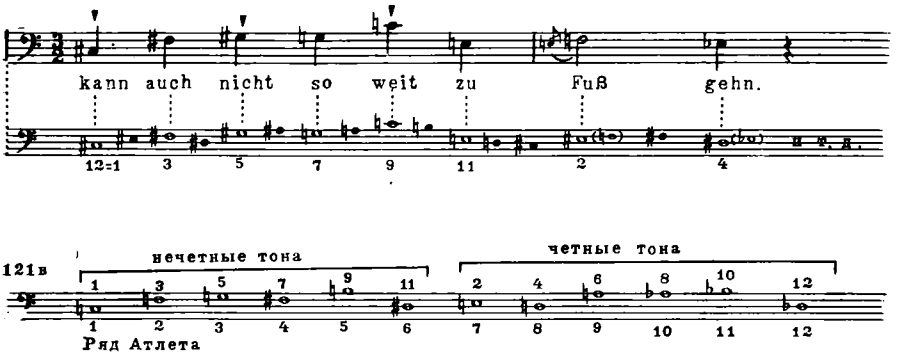


Две шестерки инверсии ряда сдвинуты, подобно голосам, соединенным по правилам горизонтально-подвижного контрапункта (см. первые два такта примера). При этом 7-й тон вклинивается между 4-м и 5-м, а 8-й между 5-м и 6-м. В итоге возникает хроматическое нисхождение, в которое включаются все тона ряда, исключая 1-й, 4-й и два последних (см. голос, записанный на нижней строчке в тактах 3—4 примера). «Лишние» тона в сочетании образуют самостоятельный мотив (в тактах 4—6 отмечен скобкой снизу), имитирующий походку старой развалины. В дальнейшем выведенные таким путем тематические новообразования обретают самостоятельность (см., например, хроматический мотив, отмеченный скобкой в такте 8).

Другой мелкий бесенок — грубый и неповоротливый Атлет — обзавелся даже своим собственным рядом[1]:



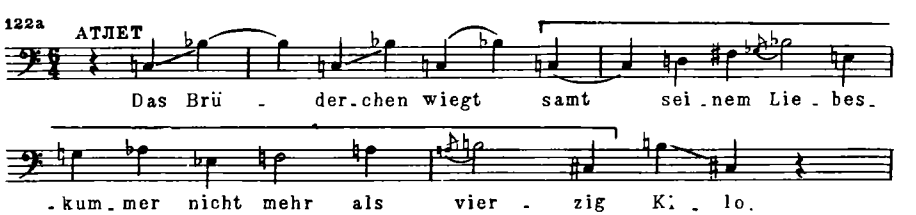
[1] Текст в примере: б) А т л е т. Он еще так мал для большого света и не может идти пешком слишком долго.



Неуклюжие прыжки мясной туши имитируются ударами созвучий-кластеров. Причем один из них суммирует тона диатоники «белых клавиш» фортепиано, что в основном соответствует симультанному звучанию первой шестерки Urreihe, а другой воспроизводится ударом по черным, отражая звучание второй половины первоосновы тематизма оперы[1]. Аккордовый бросок хорошо оттеняет угловатое, «прыгающее» движение баса, основанное на тонах основного ряда (см. 121а).

Первая же реплика столь непрезентабельного персонажа проявляет приданный ему 12-тоновый ряд (см. 121б). Построен он просто. Первую шестерку образуют нечетные тона Urreihe, вторая же составлена из четных, причем и те и другие вступают в последовании порядковых номеров. Такая операция приводит к возникновению искусственного образования, где не нужна интонационная осмысленность и внутренняя логика, ибо основная задача — создать образ тупого, неотесанного мужлана, грубого и топорного в движениях и речах.

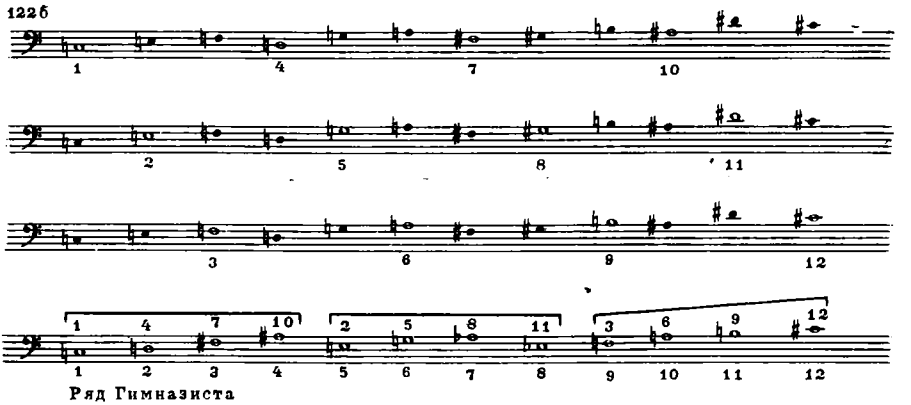
Вместе с Атлетом появляется еще один персонаж. Его интонационную основу, как и его самого, представляет развязный циркач[2]:



[1] В контексте звучания аккордов-кластеров не столь важно малозаметное нарушение серийного принципа, как присоединение 9-го тона (здесь *h*) к тонам первой шестерки.

[2] Текст в примере: а) А т л е т. Братишечка вместе со своими любовными страданиями весит не более сорока кило.

122б



Ряд Гимназиста

Ряд Гимназиста строится несколько иным путем. Каждая из трех четверок нового ряда происходит из Urreihe, сначала от 1-го, затем от 2-го и, наконец, от 3-го тонов. К исходному тону каждой четверки присоединяются три остальных, извлекаемые шагами через два тона (берется каждый 3-й тон)[1].

Получившийся ряд (см. 122б) интонационно более осмыслен, чем предыдущий. Целотоновость крайних четверок оттеняет интонационную остроту средней, где малая терция сопряжена с чистой квартой (квинтой).

Реплики Гимназиста строятся на оборотах этого ряда, причем ритмическая неустойчивость отражает волнение юного подростка, у которого ломается голос[2]:

123а [Langsame ♩.=56)]



[1] В основных монографиях о Берге этот ряд, как, впрочем, и ряд Атлета, не указан.

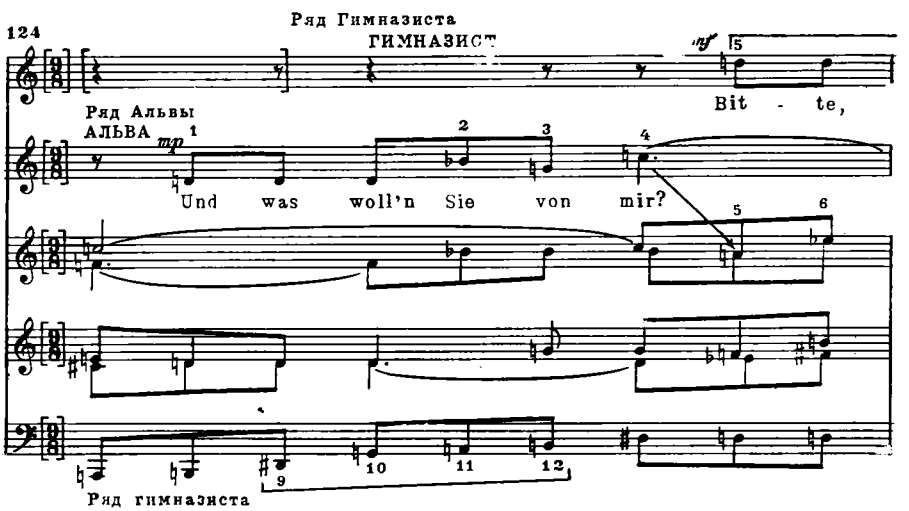
[2] Текст в примерах: а) Гимназист. Если бы дело касалось жизни и смерти, тогда вы узнали бы, на что я способен. б) Гимназист. Меня выгонят из школы!



Особенно выразительна короткая «петушиная» реплика-выкрик Гимназиста (см. пример 123б), основанная на обороте второй четверки ряда[1].

Однако ряд Гимназиста не становится в первых сценах с участием этого персонажа его непременной принадлежностью. Из него извлекаются тематические построения, приданные неуклюжему товарищу юного неофита на стезе «настоящей» жизни. Не случайно ряд Гимназиста появляется в том месте монолога Укротителя, где заходит речь о ленивом и неповоротливом медведе.

Перелом в развитии образа Гимназиста (и в нашем отношении к нему) происходит в следующей картине II акта, где возникает своего рода «инвенция на непрерывное движение»[2]:



[1] В книге Редлиха этот мотив ошибочно выводится из «Erdgeist»-кварт, с которыми он не имеет ни прямой, ни косвенной связи (20, с. 243).

[2] Текст в примере: Альва. И что вы хотите от меня? Гимназист. Прошу вас — помогите мне: у меня план, как освободить эту женщину.



Ряд Гимназиста становится в этом эпизоде структурной основой интонационных оборотов, гармоний сопровождения, из его интонаций складываются также линии «общих форм движения», создающих эффект стремительного, куда-то спешащего течения времени. В вокальной интонации персонажа теперь ощущается гораздо большая осмысленность, даже серьезность. Соприкоснувшись с изнанкой жизни и повзрослев, прежний бесенок нашел в себе силы стать личностью, обрести истинно человеческие качества.

Еще один бес, вынырнувший из небытия, приносит с собой характеризующую его сферу интонаций:

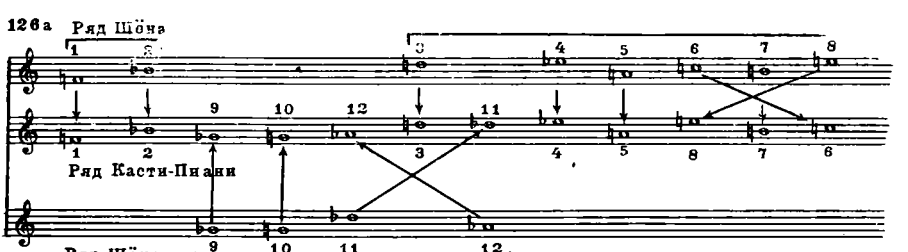


К сожалению, без детального знакомства с эскизами III акта судить об истинном значении и функциях ряда Касти-Пиани невозможно.

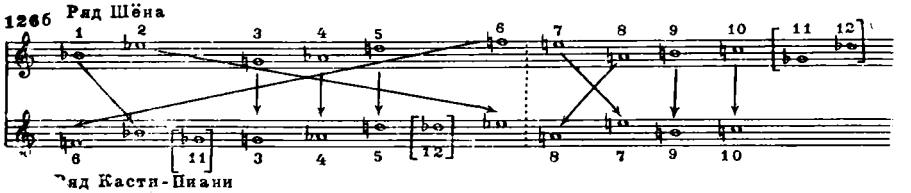
Гармонизованный хоральными аккордами, он открывает предпоследний номер «Лулу-симфонии» — Вариации (см. 125а). Судя по описаниям, приведенным в монографиях Райха и Редлиха, этот хорал играет важную роль в 1-й картине III акта (сцена в Париже).

Связь этого ряда с личностью Касти-Пиани подчеркивается в том месте монолога Укротителя, где говорится о вертлявой обезьянке, бесстыдно кокетничающей наготой. В этот момент у струнных проходят извилистые пассажи (см. 125в), основанные на последовании тонов разбираемого ряда, как бы имитирующие ужимки той карикатуры на человека, которую создала природа.

Трудно судить с полной уверенностью о происхождении этого ряда, поскольку опубликованная часть оперы дает слишком мало материала о его реальном функционировании[1]. Некоторую интонационную общность можно найти с рядом Шёна:



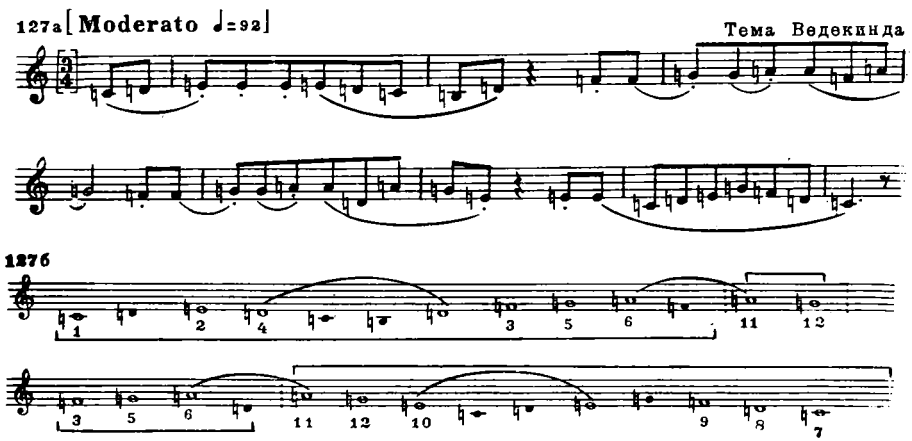
[1] Не убеждает попытка Редлиха непосредственно вывести этот ряд из Urreihe оперы (см. 20, с. 247).



Первая схема (126а) показывает связь нового 12-тонового образования с рядом Шёна, построенным от того же самого исходного звука (здесь *f*). Последняя четверка исходного ряда вклинивается между его 2-м и 4-м тонами, «вбирая» в себя третий звук. Помимо этого, применены небольшие перестановки тонов (отмечены наклонными стрелками).

Во второй схеме (126б) новый ряд также сопоставлен с рядом Шёна, но в иной транспозиции. Здесь возникает явная общность интонационных оборотов, заключенных в исходном звукоряде между 3-м и 5-м, а также 7-м и 10-м тонами, с аналогичными оборотами производного звукоряда. Но остальные тона переставлены более радикально.

В III акте оперы, судя по описаниям Райха и Редлиха, немаловажную роль играет мелодия уличной песенки (Bänkellied), сочиненная Ведекиндом. В предпоследней части «Лулу-симфонии» она становится темой вариаций[1]:



По сравнению с остальным тематизмом оперы, развертывающимся во многих измерениях, этот простенький квадратный мотивчик кажется

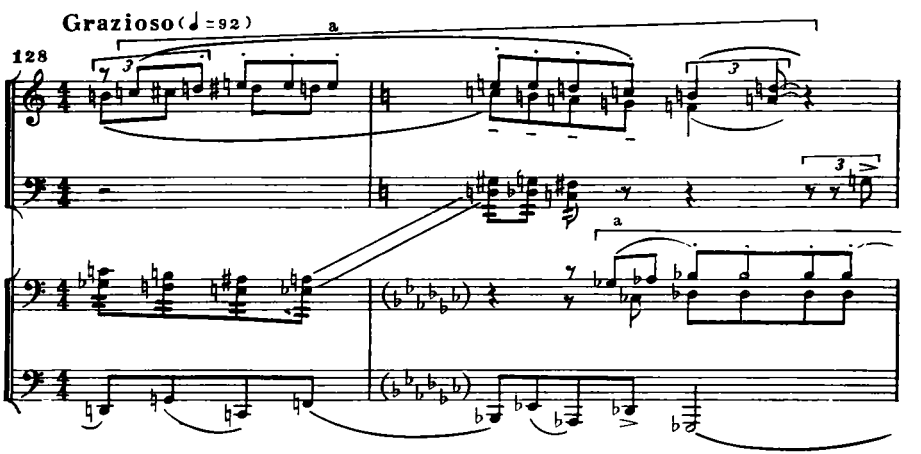
[1] Этот номер симфонии представляет антракт между двумя картинами III акта, но его музыка использована в последней картине оперы (подробнее об этом было сказано в разделе, посвященном сценической драматургии оперы).

распластанным на плоскости. Трудно себе даже представить что-либо элементарнее, чем четырехкратное повторение двутактов, организованное по схеме abba, чему соответствует вопросо-ответное соотношение функций (TD DT). Насколько же это чуждо строю тематизма оперы! Как будто в собрание утонченных аристократов вдруг затесалась крикливо и безвкусно разряженная уличная девка.

Но Берг нашел место и этой мелодии в сонме других тематических образований, восходящих к Urreihe. Если выделить опорные тона песенки Ведекинда, наиболее часто в ней повторяемые, то они сложатся в звукоряд мажорного гексахорда, положенного в основу обеих шестерок основного ряда оперы [1]. Более того, в сочетании опорных тонов прослушиваются отдельные обороты Urreihe. Причем в первой половине песенки намечается (правда, с некоторыми отклонениями) последование тонов первой шестерки ряда, тогда как во второй можно уловить возвратное движение по тонам второй шестерки, спроецированной в ту же «тональную» плоскость (см. схему 127б).

Итак, песенку Ведекинда можно представить, подобно всем остальным темам оперы, как построение, восходящее к Urreihe. Но есть одно принципиальное различие. Тематизм оперы более или менее сложными путями выводится из основного ряда. Песенка Ведекинда, напротив, приводится к Urreihe, подобно тому как разные дроби приводятся к общему знаменателю.

Такое приведение чужеродного материала к звуковому миру «Лулу» сказывается и в том, как композитор обращается с заимствованной мелодией:



[1] Выходящий за рамки гексахорда тон *h* звучит столь мимолетно, что не оставляет заметного следа по сравнению с многократно повторяемыми другими тонами.



В этой вариации применен политональный канон, где верхний этаж (Proposta) развертывается в C-dur, в то время как нижний (Risposta) проявляет тональность Ges-dur, отстоящую от исходной на тритон[1].

Тритоновое же соотношение «диатонических плоскостей» — характернейшее свойство основного ряда, где именно так сочетаются два мажорных гексахорда! Таким путем Берг придает простенькой «плоской» песенке, казалось бы, совершенно невозможную объемность, как бы переводя ее в многомерное звуковое пространство. Еще один пример синтезирующей природы таланта Берга — создателя тональной додекафонии.

В ряде оперных сочинений наряду с портретами действующих лиц, проступающими в замкнутых номерах (ариях, ансамблях), равно как и в свободно интонируемой речевой мелодии, утверждаются также темы-тезисы, представляющие сжатую интонационную формулу, которой придан символический смысл. Такая формула может быть включена в развитую систему лейтмотивов, подобно тому как это происходит у Вагнера, но она нередко действует и в оперных сочинениях, где такой системы не существует. Даже в музыкальных драмах Вагнера броские темы-тезисы существенно отличаются от других лейтмотивов. Им присуща гораздо большая степень обобщенности, и они в большей мере являются символом-знаком прикрепленного к ним смысла, нежели образом, рождающим в нашем сознании вполне однозначные ассоциации.

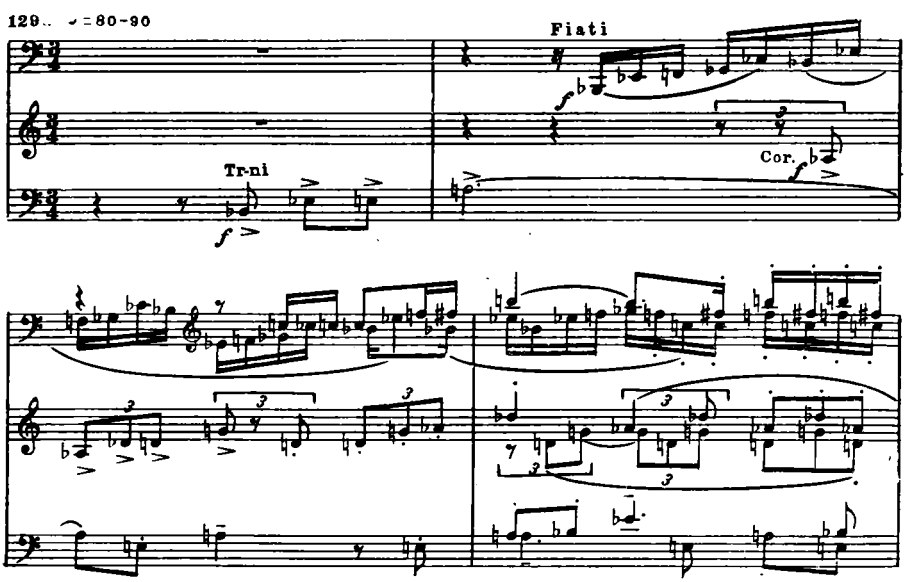
Сравним вагнеровский лейтмотив Зигфрида-героя с темой судьбы, проходящей сквозной нитью через всю тетралогию. И вне контекста сценической ситуации, вне связи со словом первая из упомянутых нами тем пронизана духом героики, пафосом утверждения. Символическое значение этого лейтмотива опирается на свойства его музыкальной выразительности — он сам в себе несет тот образ, который представ-

[1] Мотивы голосов канона отмечены скобками.

ляет. Столь очевидной связи символа и явления в теме судьбы уже нет. Эффект энгармонического переключения воспринимался во времена Вагнера достаточно свежо и действительно создавал представление о чем-то смутно угадываемом, неясном, покрытом вуалью. А что может быть более загадочным, нежели судьба, когда человек не может даже твердо поручиться за свой завтрашний день! Это делает вагнеровский мотив удобным для применения именно в данном смысле, однако такой смысл не вытекает из него с логической необходимостью. Символическое значение создает устойчивая повторяемость мотива в аналогичных сценических ситуациях, а в особенности неразрывная связь с определенным образом текста. Настойчивое повторение мотива при любом упоминании о судьбе и ее роковых предначертаниях устанавливает прочную ассоциативную связь знака и явления и позволяет употреблять в дальнейшем такой символ и без поддержки внемузыкального элемента в том же значении.

Примеров таких тем-символов в оперной литературе — несть числа. Тема роковой любви в «Кармен», мотив трех карт в «Пиковой даме», мотив проклятия в «Риголетто» показывают, какое значение придавали афористичной теме-тезису, наделенному символическим значением, даже те композиторы, которые отнюдь не следовали вагнеровской реформе.

Такая сжатая тема-тезис есть и в «Лулу». Речь идет о тех самых «Erdgeist»-квартах, о которых уже неоднократно упоминалось по разным поводам. Именно они в предельно «спрессованном» виде открывают оперу, представляя ее музыкальную заставку:





Характерная черта этого симметричного мотива — сцепление двух кварт через полутон — создает сочетание утверждения, уверенности с резкой, почти обнаженной остротой (см. 129б). Такое ощущение определяет внутренняя структура мотива, который можно представить и как перекрестное сцепление двух тритонов, создающее между крайними голосами интервал большой септимы. Диссонантность звучания усугубляется ладовым напряжением мотива — ведь обе кварты, входящие в его состав, принадлежат к разным диатоническим строям. Не случайно во вступительной заставке (см. 129а) «Erdgeist»-кварты развернуты в нескольких одновременно звучащих «высотных плоскостях». В музыкальной ткани начальных тактов второй оперы Альбана Берга реализовано то, что в зародыше было заложено в структуре самого мотива.

Символическое значение «Erdgeist»-кварт проявляется на протяжении всей оперы. Они включаются в вокальную мелодию, уподобляясь своего рода интонационному резюме[1]. Их можно различить в сложной оркестровой ткани, насыщенной переплетениями голосов. Они повсюду и везде.

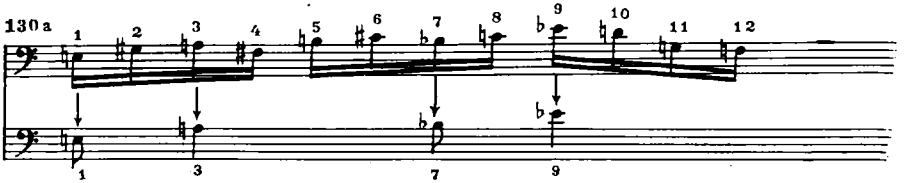
И эта тотальная всепроникаемость подчеркнута особенностью выведения мотива «Erdgeist»-кварт. Источником этой темы-тезиса не является какой-либо конкретный ряд, взятый в отдельности. Они могут быть извлечены из любого 12-тонового образования оперы, где таятся в скрытом, латентном состоянии[2].

Наглядным подтверждением сказанного может служить тот фрагмент перехода-остинато между двумя картинами II акта, где поочередно вступают голоса в равномерном ритме шестнадцатыми, проявляющие последование тонов шести главных рядов оперы. Из каждого ряда Берг извлекает «Erdgeist»-кварты, звучащие все более грозно и настойчиво:

[1] В этом значении «Erdgeist»-кварты выступают в конце песни Лулу из 1-й картины II акта оперы.

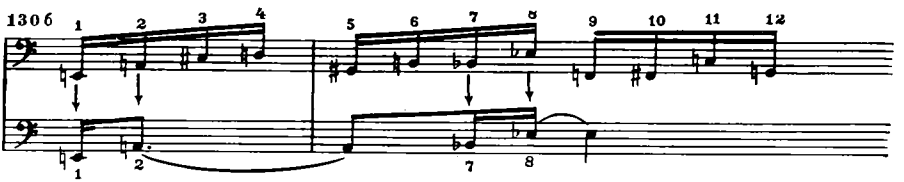
[2] В свете сказанного представляется односторонним мнение об Urreihe как единственном источнике этого мотива (см. 20, с. 231).

130а



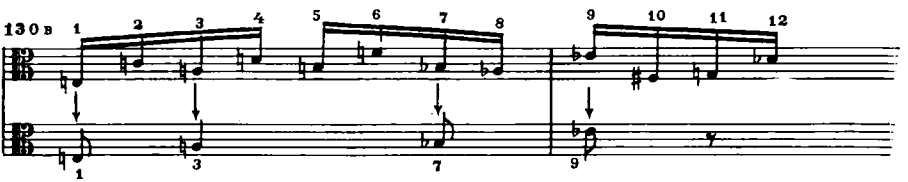
Основной ряд

130б



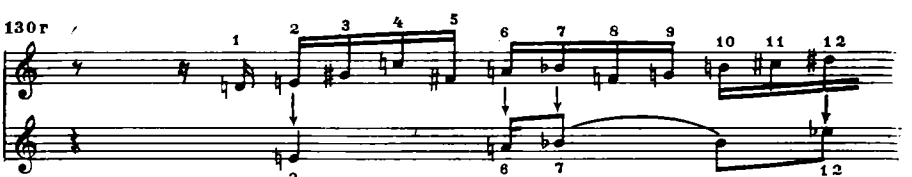
Ряд Шёна

130в



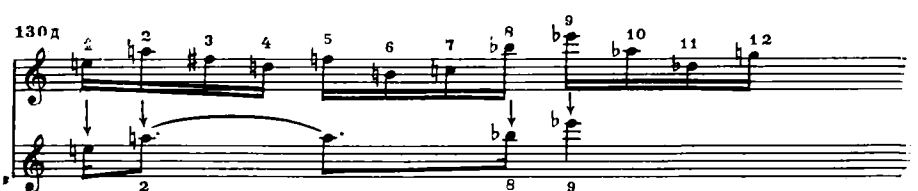
Ряд Альвы

130г



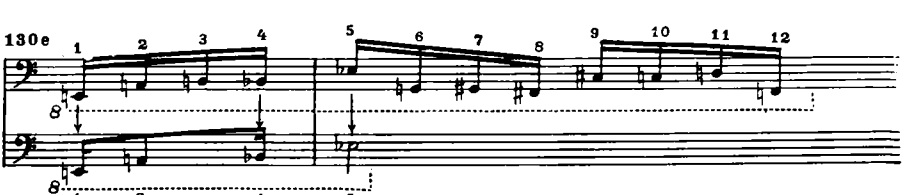
Ряд Гимназиста

130д



Ряд Гешвитц

130е



Ряд Атлета

Механика извлечения «Erdgeist»-кварт понятна из приведенных схем. Каждый следующий тон мотива появляется лишь в тот момент, когда он вступит в фоновом движении, где звучит последование ряда. Так, после исходного *e* следующий тон *a* в основном ряду и ряду Альвы будет 3-м; в рядах Шёна, Гешвитц и Атлета — 2-м; в ряде Гимназиста — 6-м (в последнем случае исходным тоном становится 2-й). Порядковый номер тонов «Erdgeist»-кварт в каждом ряду определяет ритмическую структуру мотива, в зависимости от того, сколько счетных единиц отделяет атаку одного тона от вступления последующего[1]. В этом сказывается истинно всеобщее значение «Erdgeist»-кварт, их внутренняя связь со всеми первоосновами тематизма оперы и в то же время полная независимость. Так дух земли захватывает все в орбиту своего действия, проникает повсюду изнутри, ломая личность подпавшего под его власть, подавляя любое сопротивление.

Роковой смысл символа духа земли раскрывается с особенной силой, когда на него накладываются оковы главного ритма:



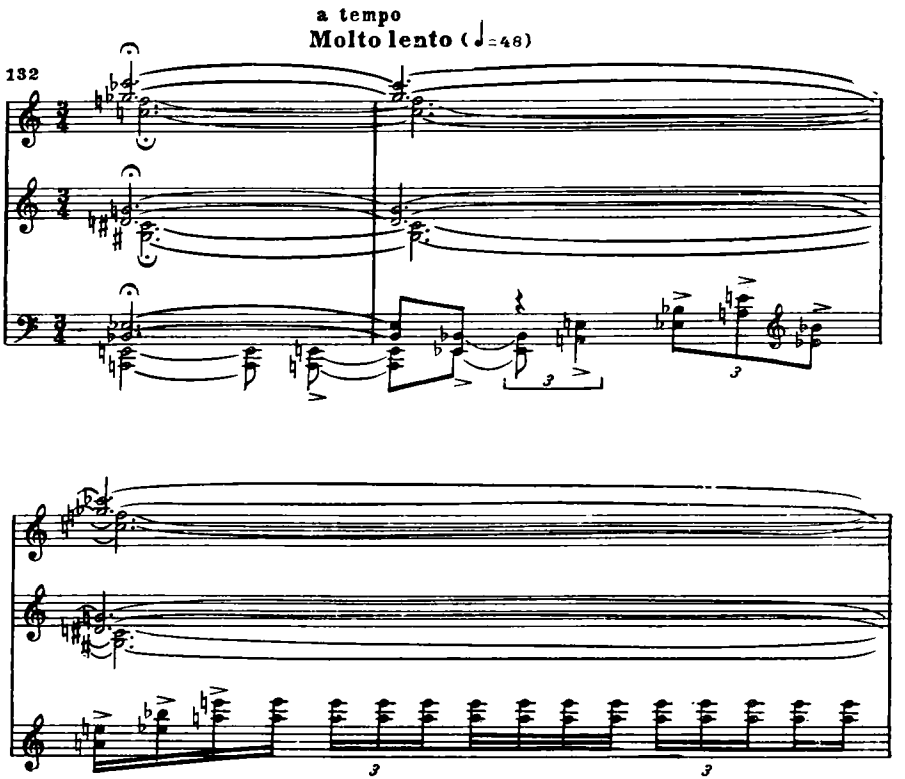
По мере развертывания perpetuum mobile перехода-остинато звучание «Erdgeist»-кварт становится более грозным и зловещим. И это подчеркивается не только средствами оркестра, но и сопряжением мотива с ритмом судьбы. Во второй половине остинато, повторяющей музыку первой в возвратном движении, меняется направление мотива и обращается его ритм, впервые предстающий в виде ракохода (яркий пример серийной трактовки ритма, которой оказался не чужд даже «романтик» Берг).

У духа земли есть и антипод, представляющий его alter ego. Речь идет о квинтах Гешвитц, также приобретающих символическое значение.

[1] Так, атаку тона *e* от вступления тона *a* может разделять одна, две, четыре шестнадцатых. Соответственно протяженность 1-го тона будет составлять одну шестнадцатую, одну восьмую и одну четверть.

И это можно легко понять, ибо трудно представить себе что-либо более взаимоисключающее, чем личности двух героинь оперы. Крайний эгоизм и предельное самопожертвование, телесная красота и не менее редкостное безобразие, пассивное следование ходу обстоятельств и бешеная энергия, устраняющая, казалось бы, непреодолимые препятствия,— вот далеко не полный перечень качеств, полярно противопоставленных в облике Лулу и Гешвитц. Различен и смысл их музыкальных символов. «Erdgeist»-кварты связываются с представлением о темной силе, неподвластной разуму, влекущей за собой страдание, не знающее очищения. Квинты Гешвитц не сразу проявляют свой истинный смысл. Представляя вначале символ экстравагантного, выходящего из сферы обыденного, они постепенно утверждают себя как символ чистоты, выражение возвышенного духовного стремления, отрешенного от всего мирского, плотского.

Подлинная символическая роль квинт Гешвитц осознается в финале оперы, где они, наконец, укрощают, подавляют дотоле всесильного духа земли:



Смертная тоска жившей радостями этого мира воплощена в душераздирающем звучании 12-тонового аккорда, суммирующего три мотива «Erdgeist»-кварт (в первом такте примера записаны отдельно на каждой строчке). Но если в верхнем и среднем этажах структура мотива сохранена (две кварты, разделенные полутоном), то в нижнем этаже он деформирован. Фундаментом квартовой 12-звучной гармонии становится чистая квинта. Причем это не просто какая-либо мелкая, с трудом различимая деталь. Квинта *a, e* стремительно продвигается по всем регистрам, доходя своей вершиной до третьей октавы, где застывает в пульсирующей репетиции.

Предсмертный крик Лулу отдается в душе ее верной подруги, которая лишается того, что составляло смысл ее существования. И ничто не отражает сильнее пароксизм отчаяния, охвативший двух женщин, скованных на закате жизненного пути одной цепью, чем это пронзительное звучание чистой квинты, продирающейся сквозь частокол «нечеловеческого» аккорда-чудовища, уплотнившего до предела звуковое пространство. Эта квинта словно вырывается в иное измерение, выводя за пределы мира темных страстей и звериных инстинктов. И затем именно в словах умирающей Гешвитц на фоне ангельски чистого звучания ее просветленной музыки, наконец, достигается очищение, освобождающее душу от беспросветного мрака.

б) Музыкальная форма

Альбан Берг принадлежит к числу тех композиторов, для которых бетховенский идеал гармоничной и стройной формы стал путеводной звездой творчества. Еще в «Воццеке» он не мог удовлетвориться обычными для оперного жанра средствами построения законченной композиции и попытался внедрить в оперу формы, сложившиеся в сфере инструментализма. Опыт «Воццека» нашел продолжение в «Лулу». И там формально присутствуют такие композиционные структуры гомофонно-гармонической музыки, как сонатная, рондо, вариации, не говоря уже о малых песенных формах. Вековое соперничество оперы и симфонии окончилось победной экспансией инструментальных форм, в том числе и такой развитой, как сонатная, не просто проникших на «чужую территорию», но и обосновавшихся на ней на правах хозяина.

Впрочем, серьезные коррективы внесло одно весьма существенное обстоятельство. Суть его в том, что параллельно с насыщением оперы симфонизмом происходила эволюция музыкального мышления, больно ударившая как раз по жанру, который столь долго владел помыслами серьезных музыкантов. Если раньше любой композитор ощущал себя творцом второго сорта, если в творческом портфеле у него не было симфоний, то теперь стало почетно работать в области камерных жан-

ров, ревниво оберегавших репутацию источника «чистой», абсолютной музыки, не замутненной литературщиной, чуждыми музыке как таковой идеями и концепциями. Веянию всесильной моды, кстати сказать, на практике крупные мастера вовсе не следовали.

В этом процессе, плоды которого можно было пожать уже в 30-е годы нашего столетия, были и более глубокие органические причины. Радикальная реформа музыкального мышления, приведшая к уничтожению самодержавия мажоро-минора, подкосила под корень и базировавшиеся на нем музыкальные формы, от которых композиторы еще не отказались. Но простое сохранение схемы сонатного Allegro или рондо не давало гарантии, что такие формы существуют реально, а не являются плодом воображения создателя, мнящего, будто можно построить здание, убрав фундамент.

Этот кардинальный вопрос новой музыки, важный уже для «Воццека», в «Лулу» встал особенно остро. Действительно ли существуют музыкальные формы, с немецкой тщательностью указанные в партитуре оперы? Ибо на слух уловить эти формы еще труднее, чем в «Воццеке», ввиду одной особенности композиции второй оперы Берга, о которой стоит сказать несколько слов.

Она заключается в том, что главные персонажи оперы связаны не только с определенной первоосновой интонаций, но и с конкретной музыкальной формой. Так, заглавной героине оперы сопутствуют замкнутые песенные формы, такие, как канцонетта или Lied. Доктору Шёну «покровительствует» сонатная форма, а его сыну Альве — форма рондо.

Реализация этого оригинального замысла композитора на практике привела к тому, что инструментальные формы, использованные в опере, тесно переплелись друг с другом. Не успевает завершиться одна, как начинает развиваться другая, в свою очередь ее течение перебивается чем-то иным. Причем это находит определенное драматургическое оправдание. Так, объяснение Шёна с Лулу во 2-й картине I акта развертывает двойную экспозицию сонатной формы, и с окончанием их диалога-поединка форма временно обрывается. С началом диалога в следующей картине течение сонатного Allegro возобновляется, и слушателям теперь предлагается разработка и реприза. Цельная форма разрывается на два куска, между которыми происходит немало событий — достаточно упомянуть хотя бы грандиозную «Моноритмику», открываемую диалогом Шёна и Художника. Точно так же разорвано между двумя картинами II акта и рондо, как разорвано любовное объяснение Альвы и Лулу, завершаемое лишь в конце этого акта, после многих превратностей судьбы, которые пришлось претерпеть героям. Можно еще вспомнить финал 1-й картины II акта, где между четвертой и пятой строфами «арии мести» Шёна вклинивается песня Лулу.

Нельзя не признать, что при всей оригинальности такого решения оно порождает большие трудности в восприятии крупных форм. Причем эти трудности были бы немногим меньше, если бы по примеру

«Воццека» Берг не прибегал к подобным разрывам замкнутых композиционных структур. Ведь музыкальное мышление «Лулу» ничуть не проще, чем в «Воццеке», и весьма во многом композитор пошел вперед.

Эту трудность восприятия форм музыки новой венской школы, сохранивших с ранее утвердившимися композиционными структурами генетическую связь, хорошо подметил Стравинский. «Музыка Шёнберга, Берга и Веберна в 20-х гг. считалась непримиримо иконоборческой, теперь же обнаруживается, что эти композиторы, как я (Стравинский.— *М. Т.*), использовали музыкальную форму исторически. Но я делал это открыто, они же тщательно маскировались. (Возьмите, например, Рондо из струнного трио ор. 20 Веберна; музыка эта замечательно интересна, но никто не воспринимает ее как рондо.)» (24, с. 277—278).

При анализе «Воццека» говорилось об органической связи, точнее, к о о р д и н а ц и и двух начал — гармонии и формы. Говорилось там и о прямом отражении природы гармонического мышления в композиционных структурах музыки, которые было бы крайне наивно представлять как сосуд, способный вместить любое содержимое. История музыки XX века показала, что это возможно до определенного предела, за которым это «содержимое», подобно крепкой кислоте, начнет размягчать стенки сосуда, деформируя и даже полностью растворяя его.

В «Воццеке» этого в конечном итоге все-таки не происходит, ибо в нем нет радикального разрыва с принципами гармонического мышления и структурно-формообразующие функции гармонии постоянно дают о себе знать, вплоть до отчетливого «проявления» обычной тональности. В «Лулу» композитор пошел гораздо дальше, хотя также не сжег за собой все мосты. И там возникает периодическое проявление, но уже не тональности как таковой, а скорее «тонального ощущения». В «тональных» фрагментах (тональных в традиционном смысле) второй оперы Берга возникают «следы» мажоро-минорной тональности. И это сказывается в том, что созвучиям вертикали придается функциональный смысл н е у с т о й ч и в о й (обычно доминантовой) гармонии, которая, впрочем, совсем не требует разрешения. Проявляется эффект т я г о т е н и я, то есть некоего гармонического о ж и д а н и я, которое так и не находит исхода. Причем подобного рода тональные фрагменты звучат в окружении музыки, где не возникает никакого функционального тяготения в привычном смысле — музыки, создающей ощущение у с т о й ч и в о с т и.

Именно в этом и проявилась принципиальная новизна «Лулу» по сравнению с оперой-предшественницей. Гармонические структуры второй оперы Берга уже не просто связаны с тематизмом (что было в «Воццеке»), а просто неотделимы от него. Созвучия гармонии представляют вертикальную проекцию тематических линий, суммируют тона их интонационных оборотов. И тем и другим управляет одна и та же первооснова, в роли которой, как было показано ранее, выступает сложная система 12-тоновых рядов, в конечном счете восходящих к

Urreihe. Благодаря этому гармонические структуры и обретают устойчивость, поскольку в них нет противоречия между главным и подчиненным, между созвучием-господином и приданными ему созвучиями-слугами. Гармоническое движение создается колебаниями степени диссонирования звучаний, амплитуда которых в музыке Берга не столь велика, поскольку композитор избегает как слишком явного подчеркивания консонансов, так и чрезмерно резких, «кричащих» диссонансов.

Однако в ткани Лулу не возникает полного равновесия горизонтали и вертикали, тематических линий и гармонических структур. Отличительное свойство Лулу — примат мелодической линии, опора на движение интонационно осмысленных голосов как основное начало. Возникающие в ходе такого движения созвучия не произвольны — они контролируются теми же 12-тоновыми рядами, которые определяют интонационное содержание тематизма. Однако они вторичны, отступают на задний план, освобождая место главным «действующим лицам» ткани музыки. Вот почему нельзя здесь отделить анализ гармонических структур от разбора тематизма, как было сделано в главе о «Воццеке».

К тому же тематизм «Лулу» приобрел новое качество — значительно большую протяженность, хотя и в этой опере немало афористичных тем-символов. И это привело к преобладанию развернутых линий, сочетающихся в сложном переплетении. Гармония «Лулу» горизонтальна, и она в большей мере определяется интонационным содержанием звучащих линий, нежели движением созвучий, складывающихся в их сочетании.

Решающим ориентиром, помогающим проникнуть в логику форм оперы, становится музыкальная тема, как правило, развернутая в гибкой темброво окрашенной линии. Причем последнее для Берга принципиально важно. Веберновская Klangfarbmelodie осталась ему совершенно чуждой. Для него линия связана с определенным тембром, и она нигде не разрывается на участки разной тембровой окраски. Вместо этого Берг предпочитает сочетать по-разному темброокрашенные линии в сложных, порой весьма запутанных контрапунктических сплетениях, где возникают порой самые невероятные перекрещивания. Даже импульсивные линии, насыщенные гигантскими скачками, и те по возможности поручаются одному инструменту или их устойчивому сочетанию [1]. В этом Берг, как, впрочем, и во многом другом,— прямой наследник Малера. Вступление нового тембра означает у Берга вступление новой линии, нового мотива, чаще всего осуществляемого по принципу (тоже малеровскому!) вторгающегося контрапункта [2].

[1] Разумеется, и у Берга возникает передача мелодии другому инструменту, если этого требуют условия тесситуры. Однако в таких случаях он стремится к тому, чтобы такая передача была возможно более незаметной.

[2] Термин С. Слонимского.

Крайне разнообразны тематические рельефы этой единственной в своем роде оперы. Экспрессивные зигзагообразные линии, подобные сейсмограмме, сочетаются в ней с широкими волнами плавной кантилены, мелкий бисер острого стаккато — с резкими ударами акцентов, «вбивающих» каждый звук, подобно гвоздю. Но в любом случае тема сохраняет облик осмысленной мелодии, расчленяемой на интонационные обороты. В ней всегда есть исходный импульс, его развитие и плавное закругление.

Правда, надо отметить одну важную особенность. Наиболее броским, впечатляющим становится исходный оборот, определяющий лицо темы. Закругление мелодического рельефа гораздо менее заметно, оно словно «растушевано», твердо не замыкая линию, а сводя ее на нет. Своеобразные «женские окончания» протяженных тем «Лулу» подчеркивают значимость начальной фазы рельефа, приковывающей к себе львиную долю внимания.

Это коренится в природе мышления Берга, которое вокально и контрапунктично в духе вокальной полифонии мастеров строгого стиля. Его инструментальные мелодии надо не играть, а пропевать, словно они поручены человеческому голосу (не отсюда ли идет тяготение к однородности тембра каждого рельефа). Причем цезуры, отделяющие интонационные обороты, подобны перемене дыхания, когда певец набирает силы, чтобы спеть следующую фразу, более широкую и протяженную, раздвигающую границы звукового пространства. Тяготение к вокальному началу композитор пронес сквозь всю творческую жизнь, сплетая инструментальную ткань своей музыки из поющих голосов.

Каждый голос такой ткани обладает небывалой самостоятельностью, хотя в самых сложных переплетениях рельефов можно всегда различить ведущий (Hauptstimme), обволакиваемый вязью побочных слагаемых многоголосия (Nebenstimme). В их роли могут выступать развернутые линии и афористичные темы-тезисы, выразительные рельефы и последования аккордов. Но, как правило, все такие спутники ведущей линии согласуются с ней не прямолинейно, а сложными путями, не только не отражая естественного членения мелодии, а словно преодолевая ее диктат. Еще яснее эта «независимость» слагаемых ткани сказывается при вступлении новой темы, завоевывающей первенство. Такая тема порой вступает еще до того, как прежняя пришла к завершению, словно перебивая ее. Точно так же тематические «клубки» ткани «Лулу» свертываются путем наслоения непрерывно и неожиданно вторгающихся темброво окрашенных рельефов, обращающих поначалу на себя пристальное внимание, но быстро перебиваемых вступлением новой экспрессивной мелодии.

Сама по себе такая концентрация развития, насыщенного вторгающимися контрапунктами,— не изобретение Берга. В сущности, он стал продолжателем малеровских принципов построения контрапунктической ткани. И у Малера широта развития, его масштабность сочетаются

со стремлением максимально насытить музыкальное время, спрессовать его течение в плотные «сгустки».

Но у Берга этот прием приобрел гораздо большую силу экспрессии благодаря высвобождению ритмической стихии от оков равномерно-тактовой метрической периодичности. Как бы ни была насыщена перебивающими друг друга тематическими рельефами ткань Малера, в ней действует всевластная диктатура тактового размера. Она накладывает свои оковы на движение линий, регламентируя их свободу, управляя их совместным действием, подобно невидимому дирижеру, не терпящему возражений.

Ткань Берга тоже имеет такого организатора времени, но в его роли выступает уже не тактовый размер, а чистый ритм, развертывающийся поверх формально сохраненной тактовой сетки. Причем ничто так не чуждо ритмическому произволу, как музыка Берга, которую способно убить малейшее проявление неточности счета. Она требует абсолютно верного соблюдения относительной протяженности ритмических долей, без чего ткань легко расползается. В этом Берг близок старым мастерам добаховской полифонии, с ее ритмическими модусами, где действие акцентного метра, отраженного в тактовой записи, также было затушевано, завуалировано.

Раскованность ритма усиливает, усугубляет самостоятельность плавно льющихся или скачущих в стремительном порыве голосов ткани. В таких условиях исчезает синхронность их ритма, точно так же как и синхронность членения структур многоголосия. Больше нет периодов, предложений, замыкаемых четкими кадансами, исчезает и сам каданс как таковой. Вместо него действуют quasi-кадансы, короткие цезуры, расчленяющие обороты отдельных линий, но не обладающие тотальной властью.

Яснее всего это заметно в соотношении голоса и сопровождения. Нетрудно уловить расчлененность вокальной мелодии на осмысленные фразы, произносимые по очереди разными действующими лицами. Но оркестр действует наперекор такому «естественному» дроблению, его мелодии соперничают с интонируемой речью, соединяясь с ней по принципу несинхронного контрапункта[1]. «Лулу» стала первой большой оперой, созданной на основе несинхронной вокально-симфонической полифонии. Даже первооткрыватель этого метода Малер не решился вторгнуться на территорию жанра, с которым была связана его судьба как великого дирижера. Этот шаг было суждено сделать именно Бергу в «Лулу», где малеровские принципы несинхронного сочетания вокальной мелодии с голосами оркестра были подняты на новую ступень.

Итак, следуя Малеру, Берг подорвал основные столпы, на которых держалось построение формы бетховенского типа. Гибкие линии, окра-

[1] Противоположное понятие «синхронного контрапункта» применимо к гомофонно-полифонической ткани, расчлененностью которой управляет ведущий голос.

шенные колоритом слегка проявленной, завуалированной тональности, заменили прежние тематические рельефы, ограниченные четкими, подобными росчеркам кадансами. Тем самым было сведено на нет и непременное условие, без которого не могла действовать ясно воспринимаемая тональность. Была свергнута безусловная тирания тактового размера, с ярко выраженной пульсацией метрических акцентов. Наконец — и это самое главное,— стихия контрапункта в подобных условиях подавила синхронную расчлененность всех голосов ткани, сопутствующих ведущей мелодии.

На этом стоит немного задержаться, поскольку последствия такого преобразования гомофонно-полифонических структур оказали решающее воздействие на композицию музыкальных форм оперы и, более того, определили их природу. Первые шаги dramma per musica, как известно, были связаны с утверждением гегемонии вокальной линии, сообщавшей музыке свойства членораздельной речи. Стремление сообразоваться со структурой текста, расчленяемого на осмысленные фразы, предложения, породило мелодию, образованную движением интонационных оборотов, аналогичных единицам словесной речи, сообразующихся с ними. Это привело к рождению гомофонно-гармонического склада изложения, где мелодия диктовала условия остальным голосам ткани, беспощадно подавляя малейшие попытки утвердить свою самостоятельность. Естественное членение мелодии было в то же время членением и всей музыкальной ткани, голоса которой развивались синхронно. На этой основе родился тематизм, сформировались приемы его развития, сложились и утвердились музыкальные формы, среди которых пальму первенства взяла сонатная — наиболее развитая и сложная форма гомофонно-гармонической музыки.

Но даже в пору триумфов нового стиля прочно преданный забвению контрапункт медленно пробивал себе дорогу, готовя реванш. Инструментальная ткань все более насыщалась полифоническим началом, весьма весомым уже у Моцарта. Бетховен, а позднее Брамс значительно усилили роль контрапункта, и, наконец, Малер довел гомофонно-полифонический склад изложения до грани, переход через которую означал уже свержение ведущей мелодии с трона гегемона и перевод ее на положение первой среди равных. Этот шаг был сделан Шёнбергом и его учениками.

Победная экспансия контрапункта затронула и ту область, которая дотоле держала его на почтительном расстоянии. Свидетельством вторжения контрапункта в оперу стала вагнеровская лейтмотивная полифония. Почувствовав необходимость открыть шлюзы, препятствовавшие широкому разливу ее стихии, Вагнер создал то, что он назвал бесконечной мелодией, где была значительно ослаблена, хотя и не уничтожена вовсе расчленяющая сила каданса. Но Вагнер еще сохранил пульсацию метрической канвы, организующую течение музыкального времени, сохранил синхронность членения всех слагаемых многоголосия — от чередования клеточек-аккордов до смен более или менее

протяженных тем-лейтмотивов, выстроенных в бесконечную цепь, словно развернутую на плоскости[1]. Дальнейший шаг был сделан Малером, правда не в опере, а в рамках вокально-симфонического жанра. Конечным итогом полифонического насыщения ткани в жанре оперы стали сценические сочинения нововенцев, а наиболее последовательно несинхронный контрапункт проявился в «Лулу». Оттесненный на второстепенные позиции более чем трехсотлетним развитием музыки, контрапункт, наконец, взял реванш.

Эта победа была куплена дорогой ценой. С падением трона темы-гегемона, диктующей законы раболепному окружению, были подточены устои, на которых держалась замкнутая пропорциональная форма. Такого исхода Берг по складу своего дарования не предвидел и не хотел. Даже в «Лулу» он сохраняет ориентацию на традиционные композиционные структуры, исходит из ощущения формы, воспитанного музыкой Бетховена. К Бетховену все приходит, и от Бетховена все исходит — эта мысль стала краеугольным камнем теоретических представлений нововенцев. Поэтому отказаться от традиционных форм, таких, как сонатная или рондо, для них было немыслимо.

Победное утверждение стихии контрапункта не повлекло за собой столь же решительного проникновения старинных полифонических форм. С поразительным упорством нововенцы цеплялись за бетховенскую форму, стремясь любой ценой ее сохранить.

Но как же может существовать подобная форма в условиях несинхронного контрапункта, исключающего ясно уловимую расчлененность ткани на построения типа двутактов, четырехтактов, восьмитактов? Как можно создать эффект развития, не прибегая к такому верному, столько раз служившему средству, как масштабное дробление, предполагающее синхронное членение ткани? Наконец, как можно создать ощущение гармоничной формы без чередования твердых и рыхлых ее элементов, отражающих смену тематически и тонально устойчивого с тематически тонально неустойчивым?

Вопросы подобного рода для автора «Воццека» не были новы. Более того, они встали на повестку дня задолго до того, как появились первые атональные опыты Шёнберга. Уже в симфониях Малера можно ощутить большие трудности в осознании конструктивной логики формы. Не случайно в первых частях, а в особенности в финалах малеровских симфоний структура сонатной формы распознается лишь при внимательном (и неоднократном!) вслушивании даже там, где ее существование не вызывает сомнений. Одна из главных причин (но не единственная!) — предельная насыщенность ткани наложениями вторгающихся контрапунктов. Насколько же возрастает трудность построения замкнутой, цельной композиции в музыке, порывающей с гегемо-

[1] Симультанное соединение лейтмотивов не нарушает у Вагнера синхронности членения ткани в целом.

нией мажоро-минора, диктатурой равномерно-периодического метра, а в особенности с синхронным членением голосов ткани, определяемым ведущей мелодией! Не приводит ли попытка сохранить в таких условиях формы, освященные гением Бетховена, к тому, что на деле возникает нечто совсем иное, чуждое им по своей внутренней природе?

Прежде чем ответить на этот и подобные ему вопросы, остановимся на движущихся силах формообразования музыки «Лулу». Это поможет глубже уяснить и природу конечного результата — реальных, а не мнимых композиционных структур этого сочинения.

И тут проявилась тонкость хитрого ума, умеющего взять препятствие «обходными маневрами», когда оно выдерживает лобовую атаку. Таким маневром стало неожиданное возрождение в «Лулу» идеи, совершенно чуждой вагнеровской традиции,— идеи номерной оперы с соединительной тканью речитативов.

Речь не идет о том, что «Лулу» уподобляется древнему костюмированному концерту, где артисты, готовясь к демонстрации виртуозного пения в ариях или согласия в ансамблях, скороговоркой пропевали нудные речитативы secco. Берг применил лишь принцип кристаллизации законченного номера, противостоящего более свободному, незамкнутому течению речитатива. В «Лулу» это стало лишь одним, причем не ведущим принципом композиции, поскольку в этой опере немало и с ц е н в вагнеровском духе, одушевленных сквозным развитием. Впрочем, ведь и сама опера представляет жанровый гибрид, которому трудно подыскать однозначное наименование. Она и трагедия, и сатира, и веселое представление типа комедии dell' arte, одним словом, в ней брошено в общий котел всего понемножку.

Для чего же понадобилась Бергу соединительная ткань свободного речитатива [1]? Причин много, и одна из них, быть может, связана с чисто практическими соображениями. Надо было найти способ как-то «пропустить» большое количество текста — всякого рода рассказов, объяснений, без которых суть событий драмы была бы не понятна. В этом смысле показательна последняя картина II акта, где композитору приходится прибегать даже к чисто разговорному диалогу. Да стоило ли тратить драгоценное время музыки, чтобы объяснить зрителю, например, каким путем Лулу удается вырваться из мертвой хватки цепких лап Закона.

Но во второй опере Берга немало и сцен-разговоров, не заключающих в себе ни большой мысли, ни особенного эмоционального напряжения. Именно здесь оказывается уместным текучий речитатив, где персонажи обмениваются короткими, полуразговорными репликами. Предельная концентрация и драматическая энергия бюхнеровского текста совершенно исключали такое решение. Здесь же речитатив позволяет свести к минимуму, затушевать всякого рода салонные

[1] Отметим, что в опере таких речитативов не так много.

разговоры на злобу дня, до которых немецкий драматург был великий охотник.

Всякая вынужденная необходимость сопряжена и со своими преимуществами. Так и сцены, построенные по принципу бесконечной речевой мелодии, дают хороший контраст с основными разделами, где сосредоточены сцены-поединки героев. Уже само противопоставление текучего и неоформленного — организованному и замкнутому создает подобие соотношения рыхлого и твердого, без которого невозможно добиться стройности композиции.

Правда, речитативы Берга весьма далеки от интонационно нейтральных формул secco, и в них реплики действующих лиц насыщаются живой интонацией. Однако такие реплики все же близки к чисто речевому, более того, разговорному интонированию. Не случайно в них преобладают дробно-равномерные ритмы, не дающие певцу «пропеть» какой-либо тон, подать вокальную фразу крупным планом.

Соответственно этому развиваются и партии оркестра. В нем нет и тени «захлебывающейся» речи возбужденной толпы, когда одна реплика перебивает другую. Напротив, оркестр, предельно почтительный, скромный, ограничивается легкой поддержкой речевой мелодии. Там могут напоминаться и проведения тем, но ненавязчиво. Так построено, например, начало II акта, где беседа действующих лиц идет в сопровождении мотивов Гешвитц, представляющих нового персонажа драмы, которому предстоит сыграть немаловажную роль. Здесь нет сложных контрапунктических структур — все развернуто в линию, лишенную также слишком заметных колебаний напряжения.

Иной облик приобретают сцены с участием гротесковых персонажей оперы — ее мелких бесов. Они также основаны на принципе текучего речитатива. Однако если в сценах-беседах, подобно той, что открывает 1-ю картину оперы, господствовала естественная речевая мелодия, то здесь царит утрированная, гротесково-заостренная подача интонации. Соответственно этому меняется и роль оркестра, выделяющего крупным планом экстравагантные эффекты интонирования, вроде вдохов и выдохов, имитирующих одышку старой развалины. Именно здесь музыка живописует не только звучания, но и жесты, подавая их крупным планом. Походка живого скелета, еле влачащего свои члены, отражается в хроматическом скольжении, разрываемом паузами, грубая жестикуляция развязного Springfritze — в бросках аккордов-кластеров, имитирующих передвижение этой слоноподобной туши.

И все-таки, несмотря на насыщение музыки стихией звукоизображения, гротесковые сцены заключают в себе и момент оформленности, создаваемый интонационными и структурными контрастами. Так, в сцене Лулу и Шигольха во 2-й картине оперы спотыкающееся «ползущее» движение периодически прерывается остановками, где подаются крупным планом напевные реплики Лулу. Широкая кантилена Лулу словно царит над бормотанием и выкриками персонажей импро-

визированного журфикса, собравшегося втайне от хозяина дома в 1-й картине следующего акта. Но там есть также маленький номер — шутливый канон, открываемый словами «Er hat sie nämlich ursprünglich heiraten wollen» [1], связывающий разноголосые реплики в единый интонационный узел.

Другое средство, помогающее добиться единства, укрепить рыхлую форму, — это построение гротесковой сцены-речитатива на фоне perpetuum mobile. Подобный прием композитор использовал в последней картине «Воццека» (инвенция на непрерывное движение). Здесь же он представлен в недавно упоминавшейся сцене Лулу и Шигольха (хроматическое скольжение шестнадцатыми), а также в эпизоде с Гимназистом в последней картине II акта. Там реплики действующих лиц идут на фоне ровного движения восьмыми в размере $^{9}/_{8}$, создаваемого как в темброво однородных линиях ткани, так и дополняющей (комплементарной) ритмикой сочетаний инструментов разного тембра.

Стоит указать также на то, что в таких эпизодах состав оркестра намеренно ограничен. Так, беседе Лулу и Шигольха аккомпанирует нонет деревянных духовых инструментов, создающих одну, преобладающую тембровую окраску, а неожиданный приход Гимназиста открывает камерную музыку, где струнные представлены лишь восьмью солирующими инструментами, сочетаемыми с фортепиано и скромным набором духовых.

При всем значении тембрового единства или единства ритмического таким путем создается лишь ощущение органичности развития. Подобно тому как равномерное движение по сути равнозначно покою, так и в музыке оно создает своего рода лестницу, устремленную в бесконечность, когда становится трудным охватить всю сцену как замкнутое целое. Для этого необходимы иные, более действенные средства, помогающие создать ощущение некоего *начала*, затем *продолжения* и, наконец, конечного *завершения*. Без этого становится справедливым упрек Танеева в адрес музыки, которая не *оканчивается*, а *прекращается*[2].

Партитура «Лулу» стала красноречивым свидетельством, насколько автор ее чувствовал принципиальную важность этого вопроса. Он не избрал легкий путь капитуляции музыканта перед драматургом в надежде на то, что сценическое действие «вывезет» любую, даже самую аморфную музыку, лишь бы она чутко следовала перипетиям драмы. Решение этой труднейшей задачи он искал в музыке, взяв на себя всю полноту ответственности.

[1] «Он, собственно, хотел было на ней жениться» (*нем.*).

[2] В данном случае неважно, насколько справедлива мысль Танеева применительно к ее конкретному поводу. Важно, что им подмечена реальная опасность, возникающая в новой музыке.

Одним из средств, помогающих придать музыкальному развитию оперы четкую оформленность, стало внедрение замкнутых песенных номеров. Не касаясь пока их структуры, отметим, что само обращение к кантилене, проявляющей песенное начало, создает хороший противовес стихии речевой мелодии. Когда в окружении полуразговорных диалогов, где речевая мелодия к тому же произносится в манере Sprechstimme, вдруг звучит широкое пение, насыщенное долгими «проспеваемыми» тонами, распевами отдельных слогов текста, то оно воспринимается в общем контексте как нечто устойчивое, твердое.

Укреплению такого ощущения содействует сжатость, афористичность подобного рода песенных номеров. Такова, например, напоминающая плавный медленный танец канцонетта Лулу, или полное неизъяснимой тревоги ариозо Художника из 1-й картины оперы, или звучащее в начале II акта ариозо Шёна, отдавшегося нерадостным мыслям. В таких номерах, как в ариях оперы seria, господствует одно настроение — одно состояние. Правда, для его выражения Бергу оказывается достаточно лишь нескольких броских штрихов.

Но это — далеко не все. Композитор находит и другие средства, укрепляющие форму. Ранее говорилось о том, что музыке «Лулу» не свойственна синхронная расчлененность голосов ткани, уподобляющая ее течение человеческой речи. Но это справедливо лишь до известной степени, поскольку в определенных моментах Берг «собирает» голоса в один узел, приводя их движение к некой конечной точке. Таким путем создается общая цезура. Нагляднее всего этот прием применен в дуэте Лулу и Художника, открывающем 2-ю картину оперы. Электрический звонок обрывает течение маленького дуэта, развертывающегося на фоне равномерного ритмического остинато. Короткий разговорный диалог — и музыка возобновляется сначала. Естественное музыкальное чувство позволяет ощутить это повторение как вторую строфу музыкальной формы, организованной по схеме a a_1.

Подобного же рода строфическая песенная форма применена в дуэте тех же персонажей из 1-й картины. Настойчивым вопросам Художника отвечает реплика Лулу «Ich weiss es nicht»[1], с каждым разом все более распеваемая[2]. В итоге возникает миниатюрная микровариационная форма.

Гораздо сложнее принцип строфических вариаций применен в «арии мести» Шёна, включающей пять строф, причем последняя, как ранее было указано, отделена от предыдущей песней Лулу. Эта музыка пронизана духом непрерывного развертывания, словно не знающего остановок, временных передышек. Но такое впечатление создается лишь при поверхностном знакомстве. На самом же деле развитие включает пять фаз, соответствующих пяти строфам. Начало каждой сле-

[1] «Я этого не знаю» *(нем.)*.

[2] Подробнее об этом см. в разделе, посвященном вокальной интонации.

дующей фазы открывается энергичными обращениями Шёна, с новой силой требующего ответа у неверной жены. Музыкальным ориентиром служит резкая перемена структуры многоголосия, вводящая новый тип сочетания темброво окрашенных линий, новую ритмическую идею.

И вот именно этот прием *резкой смены структурного типа изложения* становится в Лулу главным средством формообразования. Когда некоторое время звучит устойчивое сочетание темброво окрашенных линий, обладающих интонационной и ритмической индивидуальностью, то вступление нового сочетания (плавное или внезапное) неизбежно создает некую *грань*. В этот момент возникает ощущение начала новой мысли, продолжающей прежнюю или контрастирующей с ней.

На такой основе Берг строит трехчастную песенную форму. В упоминавшейся ранее канцонетте Лулу из 1-й картины оперы развертывание плавной мелодии оттеняется изящной музыкой танцевального склада. В контексте кантилены она воспринимается как середина трехчастной песни.

В песне Лулу из II акта нет столь ясной грани, отделяющей среднюю часть,— она вводится более плавно. Тем не менее и там середину выделяет изменение типа вокального интонирования, где широкие линии, насыщенные долгими, «пропеваемыми» тонами, сменяет «мелкий бисер» колоратуры [1]. Поэтому возврат прежнего типа интонирования, сочетающийся с напоминанием последования тонов основного ряда, открывает *репризу* формы.

Так мы подходим к другому важному принципу формообразования, помогающему придать законченность оперному номеру. Речь идет о *симметрии* в соотношении этапов развертывания сцены. Такая симметрия может проявляться не только в песенных номерах, но и в более развернутых сценах. Симметрична сцена любовной игры-преследования Лулу и Художника из 1-й картины оперы. Динамичный стремительный канон обрамлен внешне более спокойной музыкой интродукции. В свою очередь канон имеет трехчастное строение — в нем можно выделить раздел, излагающий исходную мысль, раздел, ее разрабатывающий, и краткую репризу, представляющую гамму Лулу в прежнем виде.

К услугам симметрии Берг прибегает и там, где оркестр остается один. Основу первой интерлюдии составляет только что упоминавшийся канон, на этот раз звучащий в обрамлении музыки, заимствованной из канцонетты Лулу [2].

Следующая интерлюдия-реквием также симметрична. Правда, на этот раз Берг применил динамическую трехчастную форму, где ве-

[1] Подробнее о развитии мелодии песни Лулу сказано в разделе о вокальной интонации.

[2] Помимо этого в первой интерлюдии есть интонации дуэта Лулу и Художника.

дущая тема «роковой любви» звучит в репризе с небывалой мощью, подобно голосу рокового предостережения, неотвратимой угрозы[1].

Но Берга не всегда удовлетворяет простая симметрия. В таких случаях он обращается к услугам симметрии зеркальной. Ранее уже говорилось о строении секстета из последней картины I акта, где музыка, дойдя до вершины, начинает далее нота в ноту повторяться в возвратном движении. Подобная ракоходно-симметричная форма применена Бергом в антракте-остинато, разделяющем две картины II акта оперы. В этом антракте ясно ощущаются резкие смены структурных типов изложения как в прямом, так и в возвратном движении. Исходный импульс, за которым следует развертывание линий остинато, сплетаемых в плотный клубок, постепенно крепнущее грозное звучание «Erdgeist»-кварт, сменяемое неожиданным просветлением,— всему этому отвечает обратный процесс, приводящий развитие к исходной точке.

И все-таки даже широкое внедрение симметричных форм не может решить сложные проблемы композиции оперной сцены. Ведь замкнутые песенные номера — не единственные и даже не главные сцены, определяющие «лицо» второй оперы Берга. Ее внутренний смысл раскрывается в развернутых диалогах-поединках действующих лиц. Ради этого она, собственно говоря, и была создана.

Каким же путем Берг оформляет такие сцены средствами музыки, как удается ему придать им внутреннюю законченность? Это и есть главный вопрос композиции оперы, от удовлетворительного решения которого зависит ее судьба как музыкального целого.

Снова композитор подходит к задаче не прямо, «в лоб», а обходным путем, компенсируя привычные приемы эффективно действующими эрзацами.

Одна из наиболее драматичных сцен оперы открывается диалогом Шёна и Художника, составляя финал 2-й картины I акта. В ее развертывании можно уловить некую динамическую кривую. Ничего не подозревающий Художник постепенно приходит в отчаяние, осознавая страшный смысл намеков вероломного друга. Самоубийство несчастной жертвы поднимает эмоциональное напряжение вплоть до момента, когда перед палачами предстает дело их рук. Лихорадочные поиски выхода из создавшегося положения увенчиваются приемлемым решением, позволяющим выйти сухим из воды.

Прогрессирующее нарастание эмоционального возбуждения отразилось в постепенном ускорении темпа вплоть до кульминации сцены, после чего идет столь же последовательно замедление[2]. Но главным средством, придающим гигантской сцене музыкальное единство, стало

[1] Подобная трансформация проникновенной лирической мелодии — не новость в оперной литературе. Именно такой путь проходит лейтмотив любви в «Кармен».

[2] Подобного рода идея использована во 2-й картине III акта, представляющей гигантское Ritardando.

непрерывное, подобное ударам пульса, звучание «ритма судьбы» — главного ритма оперы. Он пронизывает сцену, сообщая ее событиям оттенок непреложности. Его удары то еле слышны, то приобретают всесокрушающую мощь, но они не прекращаются ни на минуту.

По мере приближения к роковому концу вводятся все более «сильнодействующие» средства — нарастает внутренняя динамика, усложняется ткань вплоть до редких у Берга «кричащих» диссонансов.

Можно ли сказать, что «Моноритмика» 2-й картины оперы представляет вполне законченную форму, наподобие какой-либо части симфонии? Ответ на такой вопрос может быть только отрицательным. И действие единого ритма, и прогрессирующее усиление внутренней динамики, которое сказывается в ускорении темпа, усложнении темброгармонических структур,— все это придает форме лишь относительную законченность. Перевешивает дух сквозного развития, определяемого неожиданными поворотами сценических ситуаций.

Суть дела, однако, в том, что полной законченности формы здесь и не требовалось. Более того, она противоречила бы духу этой раскручивающейся, подобно пружине, динамической сцене. Так мы подошли к одной особенности развитых музыкальных форм «Лулу» — их намеренной незавершенности. Такая незавершенность возникает не потому, что композитор хотел придать сценам облик традиционных форм, но у него это не получилось. Внутренний смысл драматического движения совершенно исключал возможность построения замкнутых, ясно воспринимаемых форм в сценах-поединках, даже если бы композитор говорил вполне традиционным языком. Поэтому Берг строит развитые музыкальные формы оперы, уподобляя их композиционным структурам гомофонной музыки, сообразуясь с ними, не стремясь к тому, чтобы они были выражены четко, ясно воспринимались. Подобно тому как в развертывании тематических линий возникают quasi-кадансы, так и композиция сцен-поединков представляет своего рода quasi-инструментальные формы, сходные с прототипами и отличные от них. Истинной же сутью таких сцен и здесь становится динамическая контрастно-вариантная форма, основанная на непрерывных метаморфозах тематизма, опирающегося на систему 12-тоновых рядов.

Нагляднее всего можно пояснить сказанное на примере рондо Альвы, начатого в 1-й картине II акта и завершенного в следующей. Формально в нем есть все признаки «настоящего» рондо. Ведущая музыкальная мысль представлена в нем темой, развертывающей последование тонов ряда Альвы. Ее продвижение идет «по ступенькам», оттеняясь вторжениями чужеродного материала. Причем контраст плавной лирической кантилены репликам ревнивого Шёна заострен до предела возможного[1]. Итак, в музыке действительно можно ощутить

[1] Подробнее об этом см. в предыдущем разделе, где говорится о тематизме, связанном с рядом Альвы.

характерное для рондо чередование рефрена и оттеняющих его контрастных эпизодов.

Но разве это составляет суть развития лирического дуэта оперы? Внутренним нервом двух расторгнутых во времени, но органически связанных сцен становятся тематические (контрастно-вариантные) метаморфозы ведущей музыкальной мысли. Она постоянно возвращается, меняя облик, крепнет, ширится, проходя путь от робкого, застенчивого выражения чувств, в которых герой боится признаться самому себе, до всепоглощающего порыва страсти. Музыка реплик-вторжений Шёна в таком контексте воспринимается как нечто чужеродное, мешающее. А это в корне противоречит духу рондо, где контрасты эпизодов рефрену, как правило, не антагонистичны, поскольку эпизоды скорее дополняют, конкретизируют обобщенный образ рефрена, чем противостоят ему как нечто «из другого мира».

Среди музыкальных форм, освященных гением Бетховена, одна заняла совершенно исключительное положение. Подобно магниту, она притягивала и притягивает поныне к себе едва ли не всех людей, причастных к области музыкального сочинительства. Ей уделена львиная доля внимания в многочисленных исследованиях и руководствах, посвященных композиционным структурам музыки.

Чем можно объяснить такое исключительное внимание к сонатной форме (а речь идет, как читатель, наверное, уже догадался, именно о ней)? Самая развитая, самая сложная и многие другие качества, предваряемые символом превосходной степени, не объясняют вполне причины неслыханной популярности высшей формы гомофонной музыки.

Истинная первопричина лежит в присущем ей духе драматургии. Эта жестко регламентированная и вместе с тем универсальная форма открыла композиторам неслыханные ранее возможности воплощения извечных драматических конфликтов, которыми отягощено людское существование, средствами одной музыки, без поддержки спасательного круга слова.

И вот именно эта форма форм музыки была поставлена под удар великой революцией мышления в звуках, возвещенной в 10-х годах нашего столетия! Показательно, что эту прискорбную утрату, которая грозила новой музыке, все реформаторы как в те годы, так и в более поздние никак не могли предугадать. Авторитет сонатной формы стоял на недосягаемой высоте, особенно у немецких музыкантов, чтивших самого великого ее приверженца — Бетховена как законодателя, определившего пути искусства звуков на многие столетия вперед. О том, чтобы реформировать сонатную форму и тем более отказаться от нее,— не могло быть и речи. Ощущению ее непреложности обязаны возникновением многочисленные сочинения нововенцев, формально соблюдающие структуру сонатной формы, воспроизводящие все ее основные разделы.

Формально, а по существу? Беспристрастный наблюдатель должен будет признать, что роковое звучание этот сакраментальный вопрос

приобретает именно в связи с сонатной формой. Ибо смена одного материала другим, контрастным, с последующим возвращением исходного в репризе неизбежно будет восприниматься как воспроизведение структуры трехчастной формы, какое бы вино ни было бы влито в старые мехи. Даже сравнительно более развитое рондо требует лишь одного — многократного возвращения стабильного рефрена, оттеняемого меняющимися эпизодами. И если это условие соблюдено, то наше музыкальное сознание готово примириться с самой причудливой реализацией рондальной схемы. Не случайно Ю. Тюлин насчитывает двенадцать разновидностей, видоизменений типичных форм рондо, указывая также на «...другие, весьма разнообразные, более свободные, индивидуальные формы рондо, не поддающиеся определенной систематизации» (25, с. 292). Такое разнообразие разновидностей стало возможным благодаря нестабильности рондо, где важно лишь само соблюдение принципа многократного чередования постоянного и меняющегося. Поэтому-то можно в конечном счете примириться (хотя и не без труда) и с заполнением рондальной структуры музыкой, решительно порывающей с мажоро-минором, оперирующей непривычными средствами.

К сожалению, с сонатными формами, заполненными подобного рода материалом, до конца помириться нельзя. Это не сонатная форма — можно часто слышать упрек в адрес 1-й картины среднего акта «Воццека» — первого звена симфонии в пяти частях. В свое время нам уже приходилось сжато касаться этого вопроса. Более подробно развертывать проблематику сонатной формы в главе о «Воццеке» едва ли имело смысл — слишком уже сильно это выделило бы данную сцену в ряду других, не менее значительных.

Не то в «Лулу». Сцены оперы, уподобляемые сонатной форме, не просто значительны, а по существу занимают в ней ключевое положение. Первый диалог-поединок не освященной законом супружеской пары и его исход во втором составляют жизненный нерв драмы, представляя ее ведущую линию. Все остальное оттеняет, дополняет ее или противостоит ей как нечто несовместимое, «из другого мира». С началом этого диалога создается невольное ощущение, что именно сейчас перед нами предстало главное. С окончанием поединка триумфом Лулу возникает впечатление (разумеется, одностороннее), что последующее течение драмы идет по инерции. Столь высокая значимость поединка главных действующих лиц сообщает особенную весомость и музыкальной форме, в которую он выливается.

Итак, сонатная ли это форма? Прежде чем ответить на такой вопрос, поставленный в духе категорического императива, в двух словах укажем на истинную суть высшей формы гомофонной музыки. Пользуясь терминологией Ю. Тюлина, ее можно определить как противополагание по крайней мере двух музыкальных тем, связанных динамическим сопряжением. Именно динамическое сопряжение рождает в музыке дух сонатности, когда новая тема не просто

вступает по принципу «одно после другого», а интенсивно *готовится*, представляя итог напряженного развития, насыщенного *внутренней динамикой*, проникнутого постоянным ожиданием дальнейшего «хода музыкальных событий» (см. 25, с. 32 и 277—279). Динамическое сопряжение — необходимое условие сонатной формы, и без него она никогда не будет «настоящей».

В классической музыке эффект динамического сопряжения достигался путем внедрения элементов рыхлого в исходную, *твердо* изложенную музыкальную мысль, утверждающую главную тональность, что придавало музыке устремление, рождало в ней ожидание перемен, готовило почву для выхода на сцену нового действующего лица — *побочной темы* инструментальной драмы. Конечно, это далеко не все — есть многое другое, органически присущее идее сонатности. Однако ограничимся указанным.

Создается ли такое ощущение в сонатной экспозиции, по схеме которой организована музыка первого диалога-поединка Лулу и Шёна? Рискуя навлечь естественные нарекания, отвечу фразой одного из персонажей диалога: «Ich weiss es nicht».

В самом деле! В этой экспозиции есть явное *противополагание* двух тем. Одна из них — утверждается с началом диалога, который открывается натиском Шёна, убежденного в своей правоте. Это теза диалога, а его антитеза заключена в ответной контратаке Лулу, парирующей удар. Причем это противополагание находит отражение в тематическом содержании музыки. Так, с Шёном связана группа тематических построений, непосредственно воспроизводящих последование тонов его ряда. «Побочная» тема экспозиции выведена из того же ряда, о чем в свое время уже шла речь, более сложным путем. Обе темы контрастны по содержанию и жанровому облику. Если тематические образования главной партии отличает напористость, энергия поступательного движения, словно «подстегиваемого» импульсами, то побочной партии придан характер изящного танца (конкретнее — гавота), причем агрессивности музыки Шёна здесь противостоит непоколебимая уверенность, внутренняя *устойчивость*, что сказывается в насыщении тематизма утверждающей интонацией.

Можно ли сказать, что побочная тема вступает просто как звено тянущейся цепи, где одно идет за другим без подготовки? И этот упрек был бы несправедлив. Вслушаемся в начало диалога — в репликах Шёна, в энергичных «ломаных» мелодиях оркестра ощущается нечто устойчивое, «твердое». Такое ощущение создается не только благодаря тональной окраске начальной тройки ряда — само неоднократное повторение его последования, развернутого в горизонтальном измерении, рождает представление о чем-то *устойчивом*, внутренне замкнутом, причем это представление лишь укрепляется при многократном прослушивании.

Начало переходного раздела (Uberleitungsgruppe) ознаменовано драматургическим переломом — в этот момент Лулу, оправившись пос-

ле первого удара, перехватывает инициативу поединка. И это тут же отражается в музыке, меняющей облик, структуру, а главное — отходящей от прямого, слишком явного воспроизведения оборотов ряда. В музыке возникает внутренняя неустойчивость. Со вступлением темы гавота ожидание разрешается, рождается новая тема индивидуальной жанровой окраски. Чтобы закрепить этапы драматургического движения, Берг применяет двойную экспозицию. И здесь она, пожалуй, гораздо более необходима, чем в некоторых сонатах венских классиков [1]. Повторение экспозиции, более сжатое по масштабу, утверждает соотношение тем, помогает упорядочить первоначальные впечатления.

Второй диалог-поединок открывается развернутой разработкой, где уже нет четкой пространственной локализации двух тем,— их обороты непосредственно сталкиваются друг с другом. Этапы музыкального развития здесь в решающей степени определяются перипетиями драмы, которые находят резонанс в течении музыки, членящейся (как и полагается в разработке) на структурно-контрастные разделы.

Но решающую роль в музыкальной драматургии сцены играет, бесспорно, конечная реприза. Именно здесь Лулу добивается решающего успеха, резко меняющего ее судьбу. Это отражается на тематическом содержании музыки, где победу одерживает побочная тема. На ней строится Brief-дуэт (дуэт письма), представляющий финал I акта, в то время как главная партия сведена к минимуму. Перемещение центра тяжести на второй раздел репризы, где побочная тема приобретает неслыханную ранее весомость, говорит о проникновении драматургического принципа, с характерным для него колебанием баланса противополагаемых, а порой и противоборствующих тем.

Вот в основном все pro в пользу реального присутствия сонатной формы. А теперь contra.

Главное и решающее «но» — это, конечно, непривычность музыки Берга, устраняющей и сводящей на второй план те свойства, которые в нашем сознании прочно привязаны к сонатной форме, как ее верные и преданные спутники. Нет устойчивой мажоро-минорной тональности, которая утверждалась бы в главной партии. Нет конструктивно четкого ее оформления в виде периода или Satzform[2]. Неожиданно вторгающиеся линии, перехватывающие инициативу до того, как прежняя будет досказана, ограничена ясным кадансом, создают ощущение непрерывного тока, не дающего передышки ни на мгновение.

[1] Не этой ли необычностью драматургии объяснялось применение двойной экспозиции (или ее повторения) в ту пору, когда сонатная форма вовсе не была еще такой «естественной» и «привычной», как она воспринимается в наши дни.

[2] Словом Satz (предложение) в немецкой музыкально-теоретической литературе определяются два различных элемента формы — часть цикла и музыкальная мысль, ограниченная кадансом, которая не членится, подобно периоду повторного строения, на два сходных по началу предложения — начальное и ответное (Vorsatz und Nachsatz). В этом втором случае термин Satz (Satzform) соответствует периоду неповторного (единого) строения.

По сути дела то же ощущение создается и при вступлении связующего раздела — новая структура, иное «содержание», но та же непрерывность «спрессованного» контрапункта. Наметившаяся со вступлением побочной партии синхронная расчлененность ткани молниеносно преодолевается, переходя в тоже не знающее остановок течение. Трудность восприятия, ищущего конструктивных опор, сказывается именно в недостатке привычных форм «твердого», устойчивого — в отсутствии островков, создающих ощущение замкнутой, целостной единицы, далее разрушаемой, «размываемой». Те же опоры, которые даны взамен (а о них подробно говорилось ранее), не становятся достаточной компенсацией отвергнутых.

Итак, полноценной сонатной формы два поединка Лулу и Шёна все-таки не представляют. Они уподоблены сонатной форме, могут быть соотнесены с ней, содержат ее существенные признаки, но назвать их музыку написанной в сонатной форме без всяких оговорок может лишь тот, кого не смущает несходство облика реально сложившейся формы устойчивому и тоже сложившемуся представлению о сонатной композиции, вскормленному бесчисленными созданиями классической музыки. Новое мышление породило новые формы, основанные на контрастно-вариантных метаморфозах тематизма, формы, которые могут быть уподоблены прежним, сопоставлены с ними, но не отождествлены.

В этом и проявилось главное свойство таланта Берга — его синтезирующая сила. Опираясь на сложившееся, исходя из привычного, постоянно подчеркивая преемственную связь с традицией, он взрывает ее изнутри, преображая до неузнаваемости. Соприкасаясь с новым миром и входя в него, мы, однако, не чувствуем себя попавшими в некую terra incognita: на каждом шагу мы обнаруживаем приметы знакомого, которые помогают нам верно ориентироваться. Так рождается ощущение органической связи музыки Берга с многовековым опытом искусства звуков. Оно придает ей ту фундаментальность, которая выделяет настоящее искусство среди потока однодневок, выплывающих на поверхность по прихоти изменчивой моды, чтобы молниеносно погрузиться в небытие. Сила музыки Берга в том, что она дает новое решение вечных вопросов, неизменно волнующих истинного художника, которому есть что сказать людям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1935 год. Окончился путь мастера, который так и не успел завершить последнюю капитальную работу. И только теперь стало ясно, что уход Альбана Берга означал нечто большее, чем простое прекращение творческой деятельности художника. Вместе с ним оборвалась великая традиция немецкого музыкального театра, которая так долго определяла «эмоциональный тон» европейского художественного сознания, являясь непосредственным выражением тех его сфер, где слово бессильно.

Оперы Берга — последние отроги горной цепи, где возвышаются создания Моцарта и Вагнера. До сих пор они остаются непревзойденными. И дело здесь не в сложности языка — в наши дни профессиональный уровень сочинителей, а точнее, производителей музыки так сильно возрос, что освоить технические приемы самого изысканного стиля может каждый, кто приложит к этому старания. Недоступна, неповторима живая душа музыкального создания. Можно использовать приемы, но как воспроизвести ту тонкую гамму переходов, где малейшее изменение получает глубокий смысл в развертывании сооружения, пронизанного переплетающимися нитями взаимных связей. Сооружения, где каждая деталь получает оправдание в рамках целого.

Но сила музыки Берга не только в ее художественном совершенстве. Оно само определяется новым звучанием, которое приобрела у него великая традиция, уходящая в глубь веков. Это и придало его операм ту фундаментальность, которая отличает глубоко укоренившееся в почве от того, что прикрепилось лишь к ее верхнему слою, а следовательно, беззащитного перед дуновением сурового ветра времени. Наглядным выражением этой традиции по праву стал миф о Тристане в его интерпретации гением Вагнера.

Величайшее музыкальное творение эпохи романтизма представляет не просто концентрацию характерных стилистических признаков.

Оно раскрывает жизненную и художественную позицию. И главное, что определяет многие следствия,— роковой разрыв героя с той почвой, на которой он вырос, тем окружением, которое плоть от плоти его.

Как истый романтический герой, Тристан восстает против порядка, издревле установленного на земле. Но мир ему небезразличен, как и он сам небезразличен миру, заявляющему на него свои права. Это то отрицание, когда отвергается вросшее с корнями, внутренне близкое. Ведь земля прекрасна под благодатным покровом ночи. Прекрасен и добрый старый уклад людей, не затронутых роковым разладом, бесхитростно убежденных в прочности земных ценностей, в изначальной мудрости древних обычаев.

Что же порождает разрыв, что заставляет героя смотреть на мир, освещенный сиянием дня, сквозь призму иронии? Первопричиной, влекущей за собой цепь непоправимых событий, становится стремление к идеалу, недостижимому на земле. Герой хочет добиться невозможного, вырваться за пределы сложившегося, устоявшегося. Его более не удовлетворяет прежнее существование, он хочет полноты счастья, немыслимого в этом мире. Изольда становится олицетворением такого идеала именно потому, что она недоступна. И такая недоступность определяется не ее волей и желаниями, а силой самого хода событий.

Но роковой выбор сделан, и назад пути более нет. Восстание против древнего уклада, нарушение долга вассала перед своим сюзереном влекут за собой расплату, которую нельзя отвратить. Так рождается бесконечное ожидание, где стремление к невозможному, окрашенное надеждой, тщетно пытается заглушить предчувствие неизбежного возмездия. В этом двойной смысл ожидания, пронизывающего музыку «Тристана» вплоть до гибели героев, когда, наконец, они обретают конечную цель своих желаний и надежд.

Конечно, вагнеровский «Тристан» был не просто художественным открытием гения, к нему вело развитие немецкой музыки после Бетховена. Стремление к недоступному, ускользающему пронизало уже «Die schöne Müllerin»[1] — своеобразный манифест романтизма в музыке. Пусть героиня шубертовского цикла — всего лишь простая крестьянка, которая предпочла восторженному поклонению героя земную страсть охотника. В глазах отвергнутого она осталась столь же прекрасной. Но тем сильнее тоска одиночества, питаемая сознанием невозможности отдаться радостям земного существования. Такова цена избранничества — оторвавшийся от матери-природы обречен на скитания в тщетной надежде обрести пристанище.

В простой истории шубертовского цикла заключен глубокий смысл. В нем заложена идея непоправимого разрыва героя с устоями земного бытия. В нем есть и тоска безнадежного стремления к близкой цели, отделенной непроницаемой стеной. Оно определило эмоциональный строй немецкого романтизма, свойственную только ему

[1] «Прекрасная мельничиха» (*нем.*).

Sehnsucht[1], проступающую как в монументальных концепциях, так и в небольших миниатюрах. Ее наивысшим выражением стало бесконечное ожидание, пронизывающее партитуру «Тристана».

С тех пор образы творения Вагнера надолго поработили воображение немецких музыкантов. Точно так же, как «Фауст» Гёте стал путеводной звездой немецкой литературы. Мы ощущаем «тристановскую» жажду недоступного и в страсти Саломеи Рихарда Штрауса, и в мучительном стремлении героя оперы Шрекера запечатлеть в звуках реального мира таинственный «дальний звон». Она же сквозит и в тщетной надежде героини шёнберговского «Ожидания» обрести утраченную любовь. Страстная, доходящая до экстаза жажда недостижимого представляет внутренний нерв «тристановской» концепции мира. Она составляет подтекст монументальных сооружений Густава Малера. Ее отражение мы находим и в драматургии Метерлинка, и в доходящей до боли тоске чеховских героев, мечтающих вырваться за пределы тягостных, беспросветных будней.

Оперы Берга отвергли «тристановскую» концепцию — решительно, бесповоротно. Но это было то отрицание, когда отвергнутое не становится чуждым и безразличным, а сохраняет власть над воображением художника. «Неравнодушное» отрицание идеи означает лишь то, что восстающий не вырвался из-под ее гнета. Такое отрицание по существу исходит из тех же основ, что и отвергаемое.

Нагляднее всего разрыв с «Тристаном» сказался в том, как представлено в операх Берга окружение, создающее фон развертыванию действия. В системе образов «Воццека» отведено место и природе. Она также «неравнодушна» к своим детям. Но прежнее очарование ночного пейзажа исчезло безвозвратно. Природа враждебна герою, в любой момент она может нанести неожиданный удар. Кроваво-красный месяц готов выдать убийцу, а вода, где он пытается смыть уличающие его пятна, сама становится кровью. Мир таит в себе зловещую угрозу, он страшен отделившемуся от него живому существу, восставшему против его жестоких законов.

В «Лулу» нет даже такого образа природы. Ее действие развертывается в замкнутом пространстве клеток-камер в возведенной людскими руками тюрьме современного города. Здесь нет места живому — тому, что произрастает при свете дня, как нет места естественному, первозданному.

Точно так же во второй опере Берга исчезла стихия бытового музицирования, голос которой еще слышен в «Воццеке». Но там воплощена поэзия уходящей Вены накануне гибели великих традиций веселого города музыки. В «Лулу» раскрыто то, что пришло на смену бесхитростным народным мотивам. В ней вступают в права искусственные создания городской культуры, рожденные под властью всесильной, изменчивой моды. И лишь пристальное вслушивание помогает уло-

[1] Томление, страстное желание (*нем.*, точной аналогии в русском языке нет).

вить в регтайме или в Английском вальсе последние отголоски прежней Вены.

Теперь уже нет присущей романтикам двойственности, когда радость при виде полей, зеленеющих в весну, вечно голубого неба, мягкого сумрака леса, освещенного холодным светом луны, равно как и восхищение древними обычаями простого народа с его бесхитростным, открытым взглядом на мир сочетались с острой иронией, страстно отвергающей порядки бездуховного быта, суетные стремления и побуждения тупых, но исполненных непомерных претензий человекоподобных существ, живущих в двух измерениях.

Осталась ирония, остался непреодолимый разрыв героя с людьми. Более того, эта пропасть стала тотальной. Человек, замкнутый в клетке своего бренного тела, вступает в огромный, чужой и страшный мир, где не на что опереться. Уделом героя осталось долгое, кажущееся нескончаемым ожидание, пока, наконец, его не поглотит ненасытная утроба небытия.

Казалось бы, что может быть общего в таком отношении к миру с концепцией вагнеровского «Тристана», где светлая ночь покровительствует влюбленным, где преданные друзья готовы отдать ради них свою жизнь. И все же общее есть. Его суть в том, что герои опер Берга сохранили тягу к идеалу, они хотят лучшей участи. Пусть невнятны мысли бедного денщика, пусть смутно его сознание, силящееся найти смысл порядка, не им установленного. Внутренне он ощущает неправду мира, где такие, как он, обречены на унижения и муки. И у него есть свой идеал — его любимая Мари, ради которой он способен претерпеть любые страдания. Страстно жаждет вырваться за пределы невзрачного, нищенского прозябания и его подруга, у которой тоже есть свой идеал красивой жизни, совсем как у тех дам, у которых зеркала от пола до потолка.

Как и в «Тристане», разрыв Мари с налаженным, устоявшимся, ее восстание против будней повседневного бытия приводят к роковому исходу. Мир жестоко мстит тем, кто осмелился сделать шаг на пути к далекой, недоступной звезде. Дерзающий расплачивается за дерзость, преступивший установленный ему предел должен погибнуть.

Но суть дела в том, что идеал, во имя которого восстает героиня Берга, не только не заключает в себе истину, более того, он лжив и безобразен под покровом манящей, привлекающей внешности. Таков и тот красивый мир богатых дам, у которых важные господа целуют руки. Таков и эффектный, с грудью, как у быка, Тамбурмайор, готовый смести с лица земли любого, кто помешает ему срывать цветы удовольствия. В этом сказалось крушение романтического, «тристановского» идеала, с которого художник нового времени сорвал покрывало Изиды, обнажив скрывающийся за ним омерзительный лик демона суеты и зла.

И нигде это крушение идеала, воплощенного в мифе о Тристане, не сказалось так наглядно, как во второй опере Берга. Его герои ищут,

хотят, добиваются. Их также не удовлетворяет тот мир, который был построен не их руками, мир, где человек обречен на тягостное прозябание или жестокую борьбу, лишенную цели и смысла. Средоточием их дум и стремлений становится прекрасный цветок матери-природы — воплощение всесильного духа земли. Да, в «Лулу» нет сияния дня, осветившего живое, тянущееся навстречу солнцу. Оно воплотилось в облике прекрасной дочери земли, которая неотразимо притягивает полулюдей, подавивших в себе проявления истинной человечности. Причем, в отличие от первоисточника, Берг придает очарованию Лулу духовную природу, выявляя в музыке спящую идеальную сущность порождения творящей силы земли.

Но Лулу в то же время вздорная, эгоистичная женщина, охваченная тщеславным желанием нравиться и равнодушная к страданиям своих жертв. Она привлекает и отталкивает сочетанием прелести внешнего облика и пустоты ее холодной души, которую ничто не способно тронуть. И композитор, развенчивая Лулу, в то же время словно любуется ею, придавая ей мелодии, полные истинного чувства, неподдельного лирического очарования. Образ главной героини оперы Берга несет на себе отсвет «тристановского» идеала, но он уже перестал быть идеалом художника.

И нигде это двойственное отношение не сказалось так явно, как в лирической линии оперы, воплощенной в истории безнадежной любви двойника Берга — композитора Альвы. Альва *знает*, кто такая Лулу, его не обманывает ее внешность, он понимает, какой демон скрыт за покрывалом Изиды. Он предвидит трагический исход событий, он сознает, что и он сам будет бессмысленно принесен в жертву на кровавом алтаре духа земли. От него не скрыты ее ничтожность, безмерный эгоизм.

И такая женщина становится средоточием дум и помыслов героя, объектом чистого, восторженного поклонения. Лулу для него всегда была недосягаема, всегда была близкой, но отделенной непроницаемой стеной. И это «тристановское» томление героя, его стремление к недоступному обнажено в музыке, восходящей к немецкой романтической традиции с ее Sehnsucht.

Так трансформировалась «тристановская» концепция во второй опере Берга. И эта ее метаморфоза, при всем развенчании, искажении прежнего идеала, не уничтожила движущей силы событий мифа о Тристане, не погасила жажды вырваться за круг предначертанного судьбой, обрести полноту счастья, невозможного в мире, подчиненном регламенту людских установлений. В мире, где царит торжествующее зло, нет места «тристановскому» идеалу, но люди не могут не творить себе кумира, не могут не стремиться вырваться из когтей беспросветного существования в одиночной камере своего внутреннего *я*. Их попытки найти понимание и сочувствие бесплодны и обрекают их лишь на муки напрасного ожидания. Но бабочки снова и снова летят на огонь.

В «вечном возвращении» ситуации древнего мифа о Тристане заключена надежда, подобная свету далекой звезды. Пронзительное сострадание художника к героям придает творениям Берга остросоциальное звучание. Оно проявилось не только в страстном отвержении мира, сотворенного людьми, где нет места истинной человечности, где сильный наделен правом беспощадно притеснять слабого, где втоптано в грязь самое высокое из чувств — стремление двоих к единению. Оно сказалось и в утверждении права человека дерзать, стремиться к недосягаемому. Пока жив миф о Тристане — ничего еще не потеряно.

Глубокий пессимизм творений Берга не беспросветен. Его оперы предостерегают людей, обнажают неправду их повседневного бытия, показывают крушение надежд, развенчивают ложные кумиры. Но они открывают немеркнущую красоту истинного чувства, которое неспособны убить ни жестокая насмешка, ни циничный скепсис, ни холодное равнодушие. В этом ощущается древняя традиция, пронесенная искусством сквозь века. Традиция, продолженная художником той поры, когда с каждым ударом кованого сапога по асфальту площадей приближалось видение беспощадной косы смерти, занесенной над людьми, охваченными тотальным безумием. Той страшной поры, когда лишь единицы слышали все крепнущую поступь *неотвратимого*, лишь единицы провидели неумолимую неизбежность последствий человеческих поступков. Среди таких людей был Альбан Берг.

Люди живут надеждой, которая брезжит даже в часы самых жестоких испытаний. Она неистребима даже тогда, когда кажется, что нет более иллюзий под гнетом безжалостно карающей руки. Тайными путями она пробивается сквозь все преграды и вдруг вспыхивает ярким светом. Неумирающая надежда сквозит даже в музыке, пронизанной духом отчаяния, когда погас последний луч солнца и кругом холодная, таящая угрозу тьма. Именно она одушевила оперы Берга пафосом пронзительного сострадания, именно она помогла найти в последнем часе жертвы силу духовного очищения. Быть может, потомки слабых и бессильных людей станут лучше отцов, сумеют не повторить их ошибки. Эта мысль сквозит в музыке опер Берга, но она прячется, маскируется, ясно проступая лишь к исходу сочинения.

Новое звучание неумирающей традиции ставит оперы Берга в ряд завоеваний мировой культуры, заставляет ощутить в них свет духовного опыта человечества. Новое на фундаментальной основе. Этот принцип проступает и в стилистике оперы, ее драматургии, ее языке.

Излишне напоминать, сколь велика в операх Берга роль стремительного развертывающегося действия, насыщенного сценами-поединками персонажей трагедии. Но суть дела заключена в том, что музыка не просто покорно следует за течением событий, добросовестно отражая их перипетии,— она сама проникнута духом драматургии. Причем действие музыкальное подчас оказывается более важным для раскрытия замысла, нежели действие событийное, отраженное в интонируемом слове. Музыка не только поясняет, комментирует, углубля-

ет — она определяет облик персонажей, вскрывает их истинные взаимоотношения, обнажает подтекст движения событий. Одним словом—она истинный и главный герой. И мы ощущаем этот дух драматургии, даже вне зависимости от текста, а порой и вопреки ему. Не музыка помогает понять смысл текста, а, наоборот, текст способствует уразумению смысла действия музыкального. Он только компонент сложного синтетического образа, рождаемого музыкой в союзе с интонируемым словом.

В этом Берг — наследник традиции немецкой музыки, получившей наивысшее выражение в инструментальных драмах Бетховена. Дух драматургического развития, где вместо действующих лиц выступают их олицетворения, музыкальные темы-персонажи, пронизывает и его творения. В конечном итоге складывается сложная система тематических связей и взаимоотношений, которая отражает развитие «внешнего» сценического действия столь неоднозначно, что можно говорить о союзе драмы словесной с параллельно развертывающейся драмой инструментальной, союзе, не исключающем существенных расхождений. В этом оперы Альбана Берга наследуют музыкальной драме Вагнера и вокально-симфоническому стилю Густава Малера.

Есть одно существенное отличие. Речь идет о гибкой, отражающей малейшие колебания настроений, подобно сейсмографу, вокальной интонации. В этом Берг не имеет соперников в рамках австронемецкой музыкальной традиции. Острые поединки действующих лиц опер Берга есть прежде всего поединки интонационные. Причем в звучащей интонации запечатлено не только настроение персонажа, но и его характер, манера речи. Интонация эта гибка и изменчива, отражает колебания эмоциональной кривой действия. И в этом Берг следует традиции музыкального театра, сложившейся уже с первых его шагов в опытах dramma per musica.

В гибкой речевой мелодии опер Берга проступают иные, более современные веяния. В стремлении к точной фиксации малейших изгибов интонируемой речи ощущается связь с исканиями мастеров русской музыки, где в первую очередь можно назвать имя Мусоргского. Трудно достоверно определить, был ли знаком Берг с операми великого русского классика. Но родство его трактовки вокального начала с завоеваниями автора «Бориса Годунова» для русского слуха кажется несомненным. Во всяком случае, никто из предшественников Берга не уделял вокальной интонации, отражающей характер речевой мелодии персонажей, столь же пристального внимания.

Однако Берг не ограничивается простым отражением кривой эмоциональной температуры действия в колебаниях экспрессии интонируемого слова. Он стремится запечатлеть в музыке внутренний смысл событий, раскрыть тонкие связи, остающиеся «за скобками» речевого высказывания. Этой цели и служит разветвленная система тематических связей, этому подчинено развитие музыкальных тем, подвергаемых сложным метаморфозам.

Но чтобы такие темы могли бы выполнять роль живых символов, наделенных внутренним смыслом, они должны опираться на устойчивые, сложившиеся связи музыкального с внемузыкальным. Отсюда идет четкая опора на жанры, с присущими им характерными интонациями. Песня, танец, жалоба в духе древнего Lamento, марш, колыбельная — все это находит преломление в стилистике опер Берга. Он не может изъясняться музыкальными идиомами, старательно очищенными от примет общезначимого. Поэтому в глазах ревнителей стерильной чистоты стиля, где все требуется выводить из единой первоосновы, он эклектик. И его сочинениям также адресовался упрек в стремлении сочетать несоединимое, который приходилось выслушивать Малеру.

Правда, есть одно существенное отличие. Как и Малер, Берг не мог обойтись без связей с интонациями бытовых жанров, которые были ему необходимы. Но если Малер, как правило, не избегал типовых оборотов, закрепленных тысячами повторений, то отношение Берга во многом иное. В интерпретации Малера привычные интонации бытовых жанров представали предельно обнаженно, порой даже в гиперболически заостренном виде, проникаясь неслыханной экспрессией выражения, на какую способен мощный оркестр, утвержденный гением Вагнера. Берг сохраняет экспрессию звучания интонационных оборотов бытовых жанров, но преображает их до неузнаваемости, словно очищая их от всего наносного, возвращая им первозданную свежесть. Он прорывается к первоосновам живой интонации, замутненным веками их бытования. Причем эта трансформация, а порой даже и деформация привычного, не всегда связана с образами гротеска, стремлением придать музыке иронический подтекст, что так типично для Малера. Порой она становится результатом работы реставратора, когда первозданный лик проступает сквозь позднейшие искажения и наслоения. Достаточно напомнить колыбельную Мари или Wirthausmusik «Воццека», чтобы представить, как облагораживает, поднимает, одушевляет Берг живую интонацию, подслушанную им в звучаниях великого города музыки. Такое же духовное очищение претерпевают в его творениях и обороты Lamento, ставшие говорящим, порой даже кричащим символом страдания.

Связь с древней традицией европейской музыки, пронесенной сквозь века, ощущается и в той роли, которую завоевывает в музыке Берга стихия несинхронного контрапункта. «Остывшая лава готической полифонии» — так определил Б. Асафьев стиль Баха, сконцентрировавший в себе достижения великой эпохи контрапункта. Но Бах не только завершил строительство величественного здания полифонии — он предугадал развитие музыки на много столетий вперед. И отвержение его принципов в пришедшем ему на смену раннеклассическом стиле оказалось лишь временным отступлением для нового разбега. Простое перечисление таких имен, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуман, Брамс и, наконец, Малер, показывает, как постепенно стихия контрапункта все сильнее овладевала сознанием немецких музыкантов.

как настойчиво они стремились преодолеть размерность течения музыкального процесса, усиливая самостоятельность каждого голоса ткани.

Берг также пошел по этому пути, вслед за Малером преодолев синхронную расчлененность музыкального процесса. Но он сделал дальнейший шаг — освободил стихию чистого ритма, предельно завуалировав равномерную периодичность пульсации тактового размера. Благодаря этому его музыка приобрела особую текучесть, особую плавность переходов. «Der Meister der kleinsten Übergang»[1] — так назвал Берга Т. Адорно. И тончайшие переходы достигаются именно потому, что развертывание музыки Берга не представляет однолинейный процесс, легко распадающийся на дробные единицы. Подобно Малеру, его духовный наследник строит ткань своих опер путем сплетения равноправных линий-тембров, которые борются за тематическую инициативу. Каждая из них может открывать фазу развертывания музыки, уступая затем место другой, продолжающей начатую ранее линию или вступающей со своей мыслью, быстро оттесняющей первоначальную. Каждая из таких линий легко может стать «первой среди равных», выступив в роли Hauptstimme, что не исключает способности других темброво окрашенных линий «взять реванш».

Столь значительная тематическая активность голосов ткани не приводит к оттеснению на задний план собственно гармонических явлений. Берг был наделен утонченным слухом, оценивавшим качество звучания гармонической вертикали и логику ее развития. И здесь он не порвал с традицией, сохранив преемственную связь с тональностью. Порой эта связь кажется вовсе разорванной, но в ключевые моменты вступают аккорды, пробуждающие тональные ассоциации. Такие ассоциации иногда явны, иногда даны в виде намека, но они действуют в музыке Берга, выступая, по меткому выражению Ю. Тюлина, в роли режиссеров гармонического движения. Вместе с тем для Берга важна звучность как таковая: он умеет строить ровные и красивые созвучия, словно переливающиеся всеми цветами радуги. Его «полихромная» гармония неотделима от тембрового выражения составляющих слоев. Вне тембровой окраски она теряет живое звучание, уподобляясь черно-белой репродукции многоцветного оригинала. Движение таких гармоний-тембров подобно поющей мелодии, в чем вновь проявляется традиция немецкой музыки, ярче всего проявившаяся в медленных Adagio Бетховена и Малера.

Музыка Берга пронизана духом непрерывного становления, где ничто нельзя заранее предугадать, где каждый поворот музыкального процесса всегда неожиден. В этом он также выступает как наследник Малера. Но в отличие от своего духовного отца Берг придает гораздо большее значение стройности, гармоничности формы, включающей лишь самое необходимое. Берг умеет высказываться афористично, до предела насыщая каждую единицу музыкального времени. Но он при-

[1] «Мастер тончайших переходов» (*нем.*).

дает не меньшее значение и развитию первоначально сформулированного тезиса, нигде, впрочем, не переходя меры. Его стиль отличает органическое единство динамического и конструктивного, в чем есть что-то моцартовское, невзирая на несходство самой музыки.

При этом и здесь композитор стремится следовать традиции, воспроизводя утвердившиеся композиционные структуры. Правда, далеко не всегда можно утверждать, что такие структуры действительно представлены в его сочинениях, сохранив не только свою внешнюю, но и внутреннюю форму. В подобных случаях действует принцип у п о д о б л е н и я традиционной форме, с которой можно соотнести реально сложившуюся композиционную структуру. Но ощущение стройной композиции, где каждая деталь занимает определенное, строго отведенное ей место в рамках целого, возникает всегда. В этом Берг следует бетховенской концепции формы, резко противостоящей текучим, «ленточным» конструкциям некоторых направлений современной музыки, подобных лестнице, устремленной в бесконечность. Идеал замкнутой, гармоничной композиции неизменно вдохновлял Берга, равно как и других мастеров новой венской школы. И здесь он остался верен традиции, но традиции живой, непрерывно обновляющейся.

Обозревая законченную композицию оперы, проникая в ее детали, можно везде уловить одушевляющее сочинения Берга свойство. Речь идет о с и н т е з е нового, вновь открытого с завоеваниями мировой культуры, укоренившимися в глубине столетий. Стиль Берга не отличается броскостью, нарочитостью проявлений неслыханного, необычного. Для поклонников современности par exellence он может показаться непоследовательным, слишком традиционным, даже компромиссным. Но такое мнение, приноравливающее великие творения искусства к суетным веяниям злобы дня, в корне ошибочно. Новизна музыки Берга оказывается тем эффективнее своеобразия мимолетных порождений изменчивой моды, что в ней не потеряна связь с духовным опытом человечества. Это и сообщает его завоеваниям нерушимую прочность, способность устоять под сокрушающими ударами молота времени.

Представим себе положение серьезного композитора, приступившего к сочинению оперы. Перед его взором необозримое море оперных партитур прошлого и настоящего. Трудно предположить, чтобы его внимание не привлекли такие последние, пока еще недосягаемые вершины, какими по праву следует считать оперы Берга. В них он найдет энергичное, стремительно развертывающееся сценическое действие, насыщенное диалогами-поединками действующих лиц. В них его внимание привлечет гибкая вокальная интонация, которая отражает не только эмоциональное наполнение текста, но и характер персонажа, его речевую мелодию, а порой и то, что скрывается за завесой слов. В операх Берга вдумчивого творца не сможет не привлечь мастерство построения броской и рельефной темы, гибкой и подвижной, меняющей облик, подобно Протею, вступающей во взаимодействие со своими со-

ратницами и противницами. Не может не быть актуальной и задача построения завершенной композиции, сочетающей жанровое разнообразие с органическим единством материала. Всему этому можно немало поучиться у Берга.

Вместе с тем творец новой оперы столкнется и с рядом серьезных трудностей и противоречий. Главное из них обнажится с особенной остротой при воплощении нового сюжета, естественно требующего и новых методов его музыкального прочтения. И, быть может, не всех удовлетворит глубокий пессимизм (исторически вполне оправданный), которым пронизана музыка опер Берга. Никогда не снимется с повестки дня потребность в искусстве, раскрывающем красоту и гармонию мира, исполненном пафоса утверждения, никогда композиторы не откажутся от той самой glückliche Musikschreiben[1], которой так восхищался Берг в работах своих современников. Но и в этом случае опыт австрийского мастера может помочь, хотя бы по принципу решения задачи от противного.

Есть и другие противоречия. Речь идет, в частности, о сложной системе скрытых, тщательно маскируемых ассоциативных связях тематизма, когда его истинный смысл становится трудно уловимым. Едва ли будущее музыкально-сценическое представление пойдет по пути еще большего утончения таких связей; скорее наоборот — композиторы не станут скрывать свои намерения и захотят донести их до слушателя в броской форме. Едва ли можно полностью сдать в архив такое мощное средство установления порядка, как традиционная тональность. Особенно, если учесть объективную необходимость отражения и преломления массовых жанров музыки, чего не мог избежать даже Берг.

Сказанное позволяет оценить музыкальный театр Берга лишь как одну из многих альтернатив развития музыкально-сценического жанра. Берг был сыном своего времени, и его противоречия отразились в музыке австрийского мастера. Лишь будущему принадлежит право вынести окончательное суждение о том, насколько плодотворными оказались его завоевания и что из них переживет свое время. Пока же ясно одно. Без Берга оперу XX века представить нельзя. Его искусство, не знающее покоя, осталось живым памятником страшного времени кровавых жертвоприношений на алтарь всесильной необходимости, которые, хочется в это верить, нам удастся предотвратить. Свет согревающей надежды не столь ослепителен, чтобы мы забыли, сколь мы обязаны тому, кто в годы разгула злобы и ненависти бил в колокол милосердия и сострадания.

[1] Создание счастливой музыки (*нем.*).

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Adorno Theodor W. Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik. Berlin, 1957. Цит. в переводе А. Михайлова.
2. Асафьев Б. «Воццек» (Академический театр оперы и балета). — «Красная газета», № 158, 1927, 15 июня.
3. Асафьев Б. (Игорь Глебов). «Воццек» (к постановке в Академической опере). — «Красная газета», № 144, 1927, 31 мая.
4. Асафьев Б. Опыт анализа творчества Шрекера в связи с современной немецкой оперой. В кн.: Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». Л., 1925.
5. Bergs «Wozzeck» — Vortrag von 1929. Цит. по кн.: Redlich H. F. Alban Berg. Wien, 1957.
6. Berg Alban. Das «Opernproblem». — Neue Musikzeitung, 49 Jahrgang. Heft 9, Stuttgart, 1928. Цит. по публ. в кн.: Reich W. Alban Berg. Zürich, 1963.
7. Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969.
8. Büchners Werke in einem Band. Berlin und Weimar, 1967.
9. Бюхнер Георг. Соч. М.—Л., 1935.
10. Григорьева Г. Одноактные оперы Шенберга. Рукопись.
11. Elinek Hanns. Anleitung zur Zwölftonkomposition. Wien, 1952.
12. Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., ВТО, 1964.
13. Кафка Франц. Роман, новеллы, притчи. М., «Прогресс», 1965.
14. Collaer Paul. Geschichte der modernen Musik. Tübingen, 1963.
15. Kraus Karl. Die Büchse der Pandora. — Kraus Karl. Literatur und Lüge. München, 1958.
16. Луначарский А. В. Вступительная статья. В кн.: Кайзер Георг. Драмы. М.—П., 1923.
17. Mayer Hans. Georg Büchner: Woyzeck. Frankfurt/M—Berlin, 1963.
18. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I. М., 1952.
19. По Эдгар. Полн. собр. рассказов. М., «Наука», 1970.
20. Redlich H. F. Alban Berg. Wien, «Universal Edition», 1957.
21. Reich Willi. Alban Berg. Zürich, 1963.
22. Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959.
23. Seehaus Günter. Frank Wedekind und das Theater. München, 1964.
24. Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971.
25. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1965.
26. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., «Музыка», 1967.
27. Шах-Азизова Т. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.
28. Экспрессионизм. М., «Наука», 1966.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адорно Т. — 49, 50, 553
Альтенберг П. — 6, 61—62
Аравантинос П. — 63
Асафьев Б. В.—7, 33, 34—36, 51, 53, 59, 60, 63, 129, 191, 229, 247, 495, 552

Байрон Дж. — 68
Бальзак О. де — 35, 68
Барток Б. — 64, 173, 174
Бах И. С. — 52, 109, 223, 271, 552
Берковский Н. — 21
Бетховен Л. ван — 7, 270, 290, 417, 439, 446, 531, 532, 533, 540, 546, 551, 552, 553
Бизе Ж. — 62, 106, 111
Битнер Ю. — 33
Бобровский В. П. — 194
Брамс И. — 6, 49, 61, 439, 531, 552
Браун — 33
Брюль И. — 33
Бюхнер Г. — 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 140, 142, 143, 148, 196, 232

Вагнер Р. — 9, 10, 18, 19, 22, 33, 35, 36, 41, 42, 43, 48, 49, 52, 56, 59, 61, 66, 68, 104, 106, 107, 111, 152, 203, 228, 264, 265, 288, 436, 446, 478, 496, 519, 520, 531, 532, 545, 547, 551
Вагнер З. — 33
Веберн А. — 5, 288, 400, 439, 454, 462, 527
Ведекинд Ф. — 275, 276, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 313, 315, 318, 319, 320, 321, 324, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 446, 517, 518
Верди Дж. — 35, 106
Вольф Г. — 6, 61

Гайдн Й. — 552
Гамсун К. — 9, 277, 278
Гауптман Г. — 280, 282
Гершкович Ф. М. — 222, 462
Гете И. В. — 68, 70, 71, 547
Гец Г. — 33
Глинка М. И. — 203
Гоголь Н. В. — 7, 25, 62
Гольдмарк К. — 33
Гофман Э. Т. А. — 35
Григорьева Г. В. — 43
Гумпердинк Э. — 33, 34

Даргомыжский А. С. — 106
Дебюсси К. — 19, 20, 56, 162
Деланнуа Ж. — 19
Денцлер — 288
Дикс О. — 26
Дитрих М. — 283
Достоевский Ф. М. — 7, 9, 25, 35, 62, 68, 276

Елинек Г. — 444

Зингерман Б. — 23
Зоот Ф. — 63
Зуттер-Коттлар — 63

Ибсен Г. — 280
Иоганнсон М. — 63

Кайзер Г. — 23
Кант И. — 66
Кафка Ф. — 9, 30, 31, 61
Кинил — 33
Клее П. — 61
Клейбер Э. — 63

Коган Л. Б. — 6
Кокто Ж. — 19
Коллер П. — 24, 41
Конен В. Д. — 100
Корнелиус П. — 33
Краус К. — 283, 291
Крафт Р. — 62
Кречмер — 33
Курт Э. — 51
Кушнарев Х. С. — 180

Лакло Ш. де — 277
Лист Ф. — 6, 18, 228
Луначарский А. В. — 32, 33

Мазель Л. А. — 194, 495
Майер (Mayer) Г. — 70, 85
Малер Г. — 6, 35, 49, 50, 62, 177, 218, 290, 417, 439, 478, 528, 529, 530, 531, 532, 547, 551, 552, 553
Манн Г. — 283
Массне Ж. — 35
Метерлинк М. — 19, 20, 280, 547
Мийо Д. — 32
Монтеверди К. — 106, 276
Моцарт В. А. — 92, 271, 531, 545, 552
Мусоргский М. П. — 7, 8, 10, 72, 106, 111, 328, 551

Недошивин Г. А. — 23
Немирович-Данченко В. И. — 22

Паумгартнер Б. — 33
Пикассо П. — 207
По Э. — 17, 35
Прокофьев С. С. — 111
Протопопов В. В. — 162
Пуччини Дж. — 35
Пушкин А. С. — 68
Пфицнер Х. — 33, 34

Рабле Ф. — 83
Равель М. — 188
Райх В. — 290, 327, 329, 460, 516, 517
Регер М. — 49
Редлих Г. — 39, 95, 99, 101, 131, 192, 288, 327, 329, 332, 460, 514, 516, 517
Резничек Э. Н. — 33
Римский-Корсаков Н. А. — 264
Риттер — 33
Россини Дж. — 76
Ротвейлер Г. — 65

Сезанн П. — 49
Скрябин А. Н. — 398
Слонимский С. М. — 528
Стравинский И. Ф. — 41, 62, 439, 454, 484, 508, 527
Стриндберг А.—9, 35, 277, 279, 280

Танеев С. И. — 535
Толлер Э. — 23, 26
Толстой Л. Н. — 35, 68
Тюлин Ю. Н. — 194, 255, 454, 541, 553

Уайльд О. — 35, 277, 283, 284

Франк Л. — 26
Француз — 72

Хёрт (Hörth) Ф. Л. — 63
Холопов Ю. Н. — 248

Чайковский П. И. — 8
Чехов А. П. — 9, 20, 21, 22, 280, 435

Шампсо (Champsaur) Ф. — 281
Шарпантье — 35
Шекспир В. — 16, 17, 21, 68
Шёнберг А. — 5, 6, 9, 22, 23, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 59, 60, 61, 62, 65, 101, 102, 103, 107, 152, 155, 180, 204, 221, 222, 224, 228, 229, 288, 527, 531, 532
Шерхен Г. — 63
Шиллер Ф. — 68
Шмидт-Блосс — 288
Шоу Б. — 280, 281, 296
Шрекер Ф. — 34, 35, 36, 283, 305, 548
Штейн Э. — 327
Штернберг Д. — 283
Штраус Р. — 9, 36, 37, 38, 39, 41, 49, 50, 107, 125, 283, 547
Шуберт Ф. — 6
Шуман Р. — 6, 552
Шютцендорф Л. — 63

Щедрин Р. К. — 12

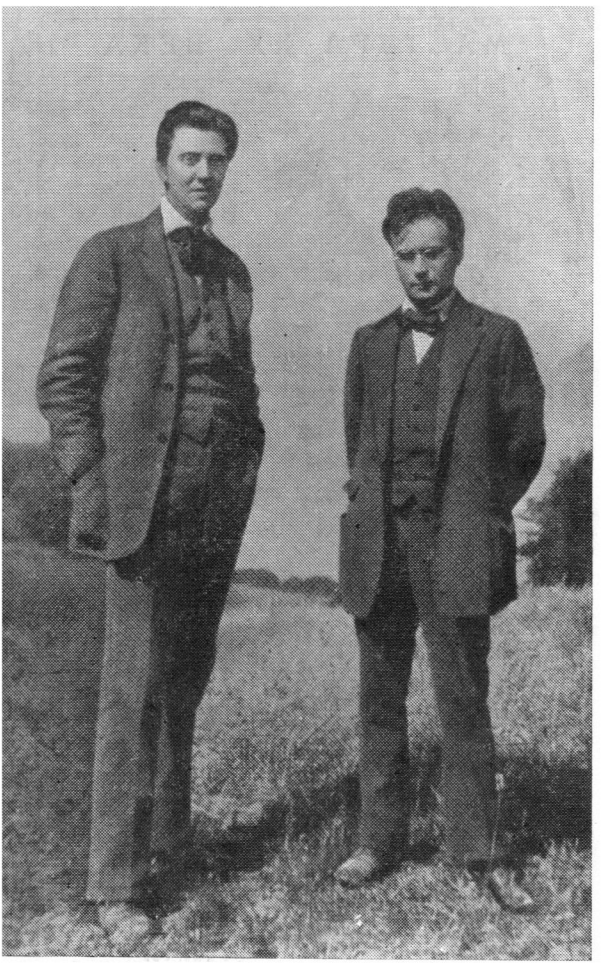
Эйзенштейн С. М. — 17

Яннингс Э. — 283



Альбан в 1909 г.





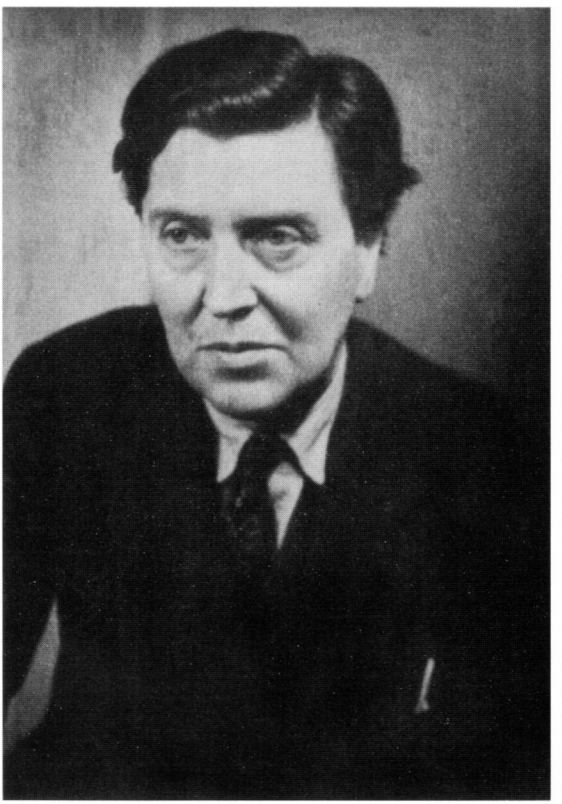
Альбан Берг (слева) и Антон Веберн. 1923 год



Альбан Берг и Арнольд Шёнберг



Альбан Берг за письменным столом. 1923 г.



Последняя фотография. 1935 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I. «ВОЦЦЕК» . 13

1. Драма Бюхнера 66
2. Образы и сценическая драматургия . 71
3. Вокальная интонация . 101
4. Тематизм оперы . . 140
5. Гармония и форма . 220

Часть II. «ЛУЛУ» 273

1. Образы и драматургия 282
2. Вокальная интонация 335
3. Тематизм, гармония и форма 434
   а) Тематизм и гармонические структуры . 434
   б) Музыкальная форма . . . 525

Заключение . . 545

Приложения 556

Список использованной литературы 556

Указатель имен 557

Михаил Евгеньевич Тараканов

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АЛЬБАНА БЕРГА

Редактор И. Прудникова
Художник А. Калиткин
Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Р. Орлова
Корректор К. Петрова

Сдано в набор 3/XII—75 г.
Подп. к печ. 23/VI—76 г. А-09892
Форм. бум. 70×90¹/₁₆ Печ. л. 35,0 (Условные 40,95)
Уч.-изд. л. 38,47 Тираж 4000 экз. Изд. № 3656
Зак. 1374 Цена 3 р. 33 к. Бумага № 1

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.