**Арнольд Шёнберг - певец непокорной мысли**

Марк Райс

**Предтеча**

Арнольд Шёнберг является, безусловно, одним из самых ярких композиторов ХХ века, уже при жизни оказавшим огромное влияние на развитие музыки всего мира. С ним можно было не соглашаться, но его нельзя было игнорировать.

И. Соллертинский сравнивает Шёнберга с титанами Возрождения; по его мнению, он воплощает собой тот же тип "всестороннего человека". И действительно, кроме того, что Шёнберг был великим композитором, оставившим после себя произведения практически во всех музыкальных жанрах, он был крупным музыковедом, чьи исследования не устарели до сих пор, педагогом, создавшим влиятельную композиторскую школу ("единственную в Европе" - замечает Соллертинский), дирижёром, а также художником экспрессионистского толка. Кроме того, он писал тексты для некоторых своих произведений (оперы "Cчастливая рука","Моисей и Аарон", оратория "Лестница Иакова", "Три сатиры" для хора и др.); он также является автором драмы "Библейский путь".

Главные открытия Шёнберга - атональность и додекафония - не утратили своего значения до наших дней. Первая столь быстро распространилась и начала считаться чем-то само собой разумеющимся, что имя её "изобретателя" даже начали забывать. Один из крупнейших итальянских композиторов того времени Альфредо Казелла напоминал уже в 1921 году: "Достоверно известно, что атональшость создавалась одним-единственным композитором - Арнольдом Шёнбергом, а не группой их. <...> И начиная с того времени, уже оставшимся в далёком прошлом, этот человек неустанно шёл по той же дороге, героически борясь с непониманием современников и даже с материальными лишениями."

Ещё большее влияние на музыкальное искусство оказал созданный Шёнбергом "метод сочинения с 12-ю тонами" или, как позже его стали называть, додекафония. Суть его излагалась, наверное, во всех статьях, посвящённых Шёнбергу. Хотя при жизни композитора додекафония была предметом самых яростных нападок, впоследствии она распространилась очень широко. Даже самый яростный противник композитора, его полный антипод Игорь Стравинский, после смерти Шёнберга обратился в додекафонную "веру".

Додекафония оказала влияние и на композиторов-"шестидесятников" бывшего Советского Союза. Так, своеобразно развивал додекафонию - скорей, впрочем, её французский вариант, в духе Булеза - Эдисон Денисов. Как додекафонист начинал и Арво Пярт, в конце концов создавший оригинальную систему "Tintinnabuli", являющуюся по сути вариантом додекафонии, в которой он сочиняет до сих пор.

Шёнберг был прародителем и компьютерной музыки, возникшей из желания упорядочить форму произведения подобно тому, как Шёнберг упорядочил его высотный ряд. Компьютер первоначально был только электронно-вычислительной машиной (ЭВМ), и первые компьютерные произведения, например Янниса Ксенакиса, были созданы на математической основе. Но вскоре эта математическая основа оторвалась от своего компьютерного происхождения и стала самостоятельной; в такой технике сочиняет, например, София Губайдулина.

Шёнберг оказал сильнейшее влияние и на музыкальную эстетику ХХ века. Своё творческое кредо он сформулировал так: "Искусство начинается там, где кончается развлечение." Иными словами, художник не должен замыкаться в "башню из слоновой кости" (в чём Шёнберга, кстати, очень часто обвиняли); он должен непременно быть гражданином - своими поздними сочинениями композитор вполне доказал эту точку зрения. С другой стороны, по его мнению, художник и не должен писать для публики, ибо публика чересчур уж часто ошибается; Шёнбергу никогда не пришло бы в голову объявить мнение слушателей истиной в последней инстанции подобно Хиндемиту. Сам он писал как бы для вечности - и теперь, спустя полвека после смерти Шёнберга, мы можем вполне убедиться в правоте его эстетической позиции.

Своей формулой Шёнберг косвенно дал и определение лёгкой музыке, что также очень важно, как бы отделив её смысл от технических средств, с помощью которых она была создана. Действительно, техника как сочинения, так и исполнения произведения может быть сколь угодно сложной, но если оно создано для развлечения - это лёгкая музыка, будь то джаз, хэви-металл или классическая оперетта.

**Биография**

Напомним вкратце биографию Шёнберга. Композитор родился в 1874 году в семье мелкого венского коммерсанта. Когда ему было 15 лет, умер его отец, и положение семьи сразу стало тяжёлым. Шёнберг почти всю жизнь оставался в стеснённых материальных условиях, и очень долго он подрабатывал чем только мог - служил в банке, в качестве "музыкального негра" инструментовал чужие оперетты, руководил рабочими хорами.

Как композитор Шёнберг был абсолютным автодидактом (всё его музыкальное образование сводилось к урокам скрипки, которые он брал в детстве). Решающую роль в его жизни сыграла встреча с композитором Александром Цемлинским, у которого Шёнберг несколько месяцев брал уроки композиции. Впрочем, уроками эти занятия можно было назвать с большой натяжкой; во многом это были споры ищущих свой путь молодых композиторов (Цемлинский был старше Шёнберга всего на два года) о новых средствах выразительности, о сущности искусства, о развитии современной музыки. Цемлинский на всю жизнь остался другом и единомышленником Шёнберга (впоследствии тот даже написал либретто для оперы Цемлинского "Зарема"); позже, когда Шёнберг женился на его сестре, они и породнились.

В 1898 году в одном из концертов в Вене были исполнены первые песенные опусы Шёнберга; при исполнении в зале произошёл маленький скандал, "и с тех пор, - с юмором писал композитор, - скандалы уже не прекращались". Вскоре после композиторского дебюта, в 1903 году, началась теоретическая и педагогическая деятельность Шёнберга, попеременно в Вене и Берлине. С 1911 по 1915 год Шёнберг постоянно живёт в Берлине, совершая концертные турне в качестве дирижёра. С 1915 по 1917 композитор служит в армии. В 1925 году за фундаментальный труд "Учение о гармонии" ему присваивают звание профессора и приглашают руководить классом композиции в Берлинской высшей музыкальной школе. Примерно в то же время он становится также членом Прусской академии художеств.

После прихода к власти нацистов Шёнберг эмигрирует, сначала во Францию. Некоторое время он собирался переехать в Советский Союз, который был в ту пору самым ярым противником фашизма на международной арене (до пакта Молотова - Риббентропа оставалось ещё шесть лет) - туда его звали уже перебравшиеся в СССР дирижёры Фриц Штидри и Оскар Фрид. Но в конце концов он делает выбор в пользу Америки; Шёнберг обосновывается в Лос-Анжелесе, где с 1936 по 1944 год преподаёт в Калифорнийском университете. Умер композитор в 1951 году.

**К вершинам**

Шёнберг начинает свою композиторскую карьеру как романтик - последователь Вагнера; для него характерна программность и, в симфонических произведениях, огромные составы инструментов. Впрочем, здесь он ухитряется быть оригинальным, сочинив программный струнный секстет ("Просветлённая ночь" по Р. Демелю), чего до него не было. Другим значительным произведением того периода является симфоническая поэма "Пеллеас и Мелизанда" по драме Мориса Метерлинка. Это произведение очень велико по длительности, и часто кажется, что форма распадается на отдельные эпизоды, скреплённые только сюжетом - несмотря на обилие лейтмотивов. Впрочем, инструменты здесь использованы великолепно - часто им поручены и изобразительные эффекты - и произведение в целом производит сильное впечатление.

В 1903 году Шёнберг знакомится с Густавом Малером, навсегда ставшим для него идеалом гениального композитора, несмотря на непонимание, твёрдо идущего к своей цели и не признающего в искусстве никаких компромиссов. Не только личность, но и творчество Малера очень повлияло на Шёнберга. Наиболее ярким примером этого стала кантата "Песни Гурре". В ней проявились все достоинства и недостатки раннего периода творчества композитора. Сюжет основывается на старинной датской легенде, близкой сказанию о Тристане и Изольде. Оркестр по составу превышает даже использованный Малером в "Симфонии тысячи участников". Вместе с тем, благодаря тому, что кантата, в отличие от симфонической поэмы, всё же делится на части, она воспринимается легче, чем "Пеллеас и Мелизанда", несмотря на свою длину и даже обилие сложных гармоний, как бы никуда не тяготеющих.

Следующий - атональный - период творчества Шёнберга начался в 1909 году с "Трёх пьес для фортепиано" ор. 11. Атональность не была чисто умозрительным изобретением Шёнберга. Само общественное настроение в то тревожное время перед первой мировой войной было таким, что его нельзя было выразить, очевидно, только с помощью тональных средств. Именно в это время возник интерес к старинной музыке, написанной ещё до возникновения тональности. Забытые, казалось, всеми произведения - от первых полифонистов XII - XIII веков до Пёрселла и Монтеверди - начали вдруг печататься и исполняться. Так что Шёнберг только чутко уловил то, что и так носилось в воздухе.

Характерно, что переход к атональности не сопровождался каким-то резким переломом; новая техника постепенно выросла из старой. Тем не менее стиль Шёнберга кардинально изменился. Сокращаются составы инструментов, т. к. поначалу было непонятно, как в этом стиле соединить большое количество голосов в одно целое. Если употребляется оркестр, он трактуется как большой ансамбль. Исчезают и протяжённые формы - классические базировались на тональности, а новые ещё не были найдены. В качестве соединительных средств использовались слово и тембр, которые в этих целях употреблял ещё Берлиоз. В операх того периода "Ожидание" и "Счастливая рука" (впрочем, сам Шёнберг определил их соответственно как монодраму и драму с музыкой) оркестр играет сопровождающую роль, а на первый план выдвигается вокальная партия, а в "Счастливой руке" - ещё и пантомима. Из тембровых находок здесь следует отметить говорящий хор.

Есть у Шёнберга и другие новшества. В первую очередь следует отметить "тембровую мелодию" (Klangfarbemelodie), которая появилась в "Пяти пьесах для оркестра". Суть этого приёма в том, что сами тембры как бы образуют точную последовательность. Дирижёр не должен "интерпретировать" сочинение, но должен только точно выполнять написанное композитором. Другой новинкой является "разговорное пение" (Sprechstimme или Sprechgesang), появившееся впервые в вокальном цикле "Лунный Пьеро"; оно представляет собой мелодию, в которой все звуки точно обозначены по высоте, но они не поются, а как бы говорятся.

**Трагизм, лирика, юмор**

Впрочем, "Лунный Пьеро" представляет собой столь важную веху в творчестве Шёнберга, что на этом произведении стоит остановиться особо. Но до этого сделаем ещё одно отступление.

Творчество Шёнберга относят к экспрессионизму, и это, безусловно, верно, ибо основой его являются внутренние переживания, а не внешние впечатления. В этом, строго говоря, и заключается сущность экспрессионизма; содержание произведений никак не лимитируется. Но нам в Советском Союзе настолько сильно вбивали в голову утверждения самых злостных критиков Шёнберга, что это должны быть непременно негативные переживания, а всякое проявление светлых чувств есть влияние других стилей, что многие до сих пор верят в это. Но даже творчество ближайших его учеников может служить здесь опровержением. "Воццек" Берга отнюдь не трагичнее других социально-психологических опер того времени - "Игрока" Прокофьева, "Художника Матиса" Хиндемита, "Катерины Измайловой" Шостаковича, а его Скрипичный концерт - одно из самых светлых произведений эпохи. Наиболее последовательный ученик Шёнберга Антон Веберн является вообще абсолютным лириком.

Большая экспрессивность музыки Шёнберга долго мешала разглядеть светлые стороны его музыки. Даже Ганс Эйслер, ученик венского маэстро, с величайшим пиететом относившийся к своему учителю и безусловно знавший его произведения, писал, с марксистско-ленинским обоснованием, разумеется, что "основное настроение музыки Шёнберга - это страх". Что же взять с других, гораздо менее благожелательных критиков?

Между тем, лирическая струя в его творчестве очень сильна. Самое популярное произведение Шёнберга первого периода - "Просветлённая ночь" - это восторженный гимн природе и любви. Лирический характер носят и упоминавшиеся уже "Три пьесы для фортепиано", и "Пять пьес для оркестра", и вокальный цикл "Книга висячих садов" на слова С. Георге, а из более поздних произведений - Скрипичный концерт. У Шёнберга есть и юмористические произведения, хотя бы те же "Три сатиры" для хора.

В вокальном цикле "Лунный Пьеро" (1912) на слова Альберта Жиро в переводе Э. О. Хартлебена, являющемся квинтэссенцией музыки Шёнберга атонального периода все эти три начала - трагическое, лирическое и сатирическое - слились в одно неразрывное целое. В принципе "Лунный Пьеро" - прямой продолжатель вокальных циклов романтиков от Шуберта до Малера. В нём то же огромное количество частей, тот же трагический исход. Но здесь сходство и кончается. В остальном же в цикле Шёнберга всё как будто поставлено с ног на голову. Вместо богатой мелодии - говор; вместо фортепиано или оркестра в аккомпанементе - резко звучащий камерный ансамбль из пяти инструментов, да и тот никогда не используется полностью (в финале вокалисту и вообще аккомпанирует одна флейта); герои - отнюдь не богато одарённые творческие натуры, а марионетки, которых как будто дёргают за ниточки иррациональные злые силы. (Часто проводят параллель между "Лунным Пьеро" и балетом Стравинского "Петрушка", созданным годом раньше. Думается, это в корне неверный подход. Стравинский наделяет кукол человеческими чувствами, а Шёнберг изображает людей в виде кукол, а потому накал страстей в "Лунном Пьеро" гораздо больше.) Музыка цикла оставляет очень сильное и очень жуткое впечатление. Это трагическое видение грядущего века с его мировыми войнами, бессмысленными революциями, Освенцимом, ГУЛАГом, Хиросимой и с его обсолютным презрением к отдельной человеческой личности.

"Лунный Пьеро" важен для творчества Шёнберга ещё и тем, что здесь он нашёл форму, отличную от классической и вместе с тем не являющуюся последовательностью свободных миниатюр. Структура цикла основана на мистических в европейской традиции числах 3 и 7. Двадцать один номер цикла как бы распадается на три части со своей логикой развития в каждой. Разумеется, в цикле присутствуют и номера со свободным строением. Но наряду с этим используются и традиционные жанры (баркарола, серенада). Как и у Малера, они связаны с негативным началом; но если у Малера этому противостоят светлые образы, то у Шёнберга оно возведено в абсолют и символизирует некое мировое зло. Само использование таких форм обусловлено, разумеется, "кукольным" сюжетом и подаётся в весьма искажённом, шаржированном виде (опять перекличка с Малером); но основа достаточно хорошо прослушивается, и это облегчает восприятие и усиливает эмоциональное воздействие музыки. И, наконец, Шёнберг использует формы доклассической музыки, такие как пассакалья и канон, в принципе не обязательно связанные с тональностью.

**Земную жизнь пройдя до половины**

К додекафонной технике, в отличие от атональной, Шёнберг пришёл не сразу; несколько лет он вообще не писал музыки. Целью создания новой системы было желание найти противовес псевдоромантическому разгулу чувств, который после войны превратился в прибежище пошлости и общее место. Первые додекафонные произведения Шёнберга, написанные для малых составов (Пять пьес для фортепиано, 1923, Квинтет для духовых, 1924, Четвёртый струнный квартет, 1927), как бы нарочито сухи, лишены всяческих признаков "переживания" в романтическом смысле слова. Автор как бы любуется строгой, почти математической выверенностью и красотой структуры.

Вообще додекафонные произведения Шёнберга, сочинённые в Германии, ждала странная судьба. Официальная критика их, разумеется, ругала; непонимающие и недоброжелатели тоже издевались над Шёнбергом как могли; композиторов типа Хиндемита и Орфа, в принципе очень ценивших музыкальную структуру, отпугивало то, что она была для Шёнберга средством, а не целью; а друзья, наоборот, недоумевали, почему композитор "отступает от принципов", вводя экспрессию в произведения, основой которых является техника, изобретённая для избежания этой экспрессии. В результате написанные кровью сердца оперы "С сегодня на завтра" и "Моисей и Аарон" были поставлены гораздо позже, уже после смерти автора.

Нормальное творчество возобновляется у Шёнберга только в годы эмиграции, да и то не сразу. Обескураженный судьбой своих опер, он долгое время пишет только инструментальную музыку. В этот период он создаёт самые выразительные свои инструментальные сочинения: вторую камерную симфонию, трио, пятый квартет, фортепианный и скрипичный концерты. В концертах он доходит до самых пределов технических возможностей инструментов, чем, разумеется, увеличивает экспрессивность музыки. Один из исполнителлей сказал о скрипичном концерте: "Это дьявольски трудно сыграть, но зато какое наслаждение получаешь, когда выучишь!"

Постепенно Шёнберг возвращается к вокальным жанрам. Произведения его приобретают всё больший социальный характер. Центральными сочинениями тех лет являются "Ода Наполеону" - страстный протест против тирании - и "Уцелевший из Варшавы" - леденящее душу повествование о трагедии Варшавского гетто. В послевоенные годы Шёнберг иногда отходит от додекафонии,обращаясь к свободной атональности. Это связано прежде всего с тем, что он часто вводит в свои произведения прямые цитаты: "Марсельезу" в "Оду Наполеону", молитву "Шма Исраэль" в "Уцелевшего из Варшавы". А с такой музыкой свободная атональность гораздо лучше сочетается стилистически.

**Революционер-консерватор**

Творчество Шёнберга часто представляли как сплошное и последовательное отрицание. Но на одном отрицании нельзя строить музыку и уж тем более остаться в истории, когда предмет отрицания исчезнет или устареет. Сила Шёнберга именно в том, что он всегда был связан с традицией. При жизни композитора упрекали в том, что у него нет ни мелодии, ни гармонии. С дистанции времени видно, что это не так. Конечно, у Шёнберга нет таких мелодий, как в операх Верди или симфониях Чайковского. Но если посмотреть на вокальные партии опер Вагнера (которые так и называли "бесконечными мелодиями"), некоторых опер русских композиторов ("Каменный гость" Даргомыжского, "Моцарт и Сальери" Римского-Корсакова, "Франческа да Римини" Рахманинова) или даже прямо противоположного Шёнбергу по методу письма Дебюсси, можно заметить сходство между его мелодиями и мелодиями этих композиторов. Более того. Сама повторяющаяся серия - это всего лишь более изощрённый вариант вагнеровского лейтмотива.

То же касается и гармонии. Разумеется, это не классическая гармония, царившая в Европе от Монтеверди до Малера, но это, бесспорно, гармония - ибо серию можно "складывать", образуя таким способом аккорды. (Наличие полифонии в произведениях Шёнберга никто, кажется, не оспаривал.)

Ещё более традиционной была у Шёнберга форма - в этом смысле он вполне оправдывает мысль Бернарда Шоу, что "революционеры и есть самые большие консерваторы". Шёнберг сочинял только в классических жанрах - он писал оперы, оратории, симфонии, сюиты, концерты, симфонические поэмы, вокальные и хоровые циклы, квартеты, квинтеты, секстеты и т. д.; ему никогда не приходило в голову "сбросить Моцарта с парохода современности". Это видимый консерватизм вызывался не отсутствием смелости и не нехваткой фантазии - и того, и другого Шёнбергу было не занимать, - но скорее всего желанием, может быть подсознательным, доказать себе и всему миру, что с помощью его системы можно создавать произведения во всех существующих формах.

Но Шёнберг связан с традицией не только через своих прямых предшественников. Не меньшую роль в его становлении сыграла музыка Средневековья и Возрождения, и связь его с тем временем выражалась отнюдь не только в том, что он страдал и боролся, подобно Данте, или был разносторонней личностью, как Леонардо.

На Шёнберга оказали влияние как зстетика, так и практика искусства этой эпохи. Филлипп де Витри, идеолог движения Ars nova, живший на рубеже XIII-XIV веков, призывал отказаться от диатоники, перестать согласовывать между собой голоса при помощи консонансов, а также избегать строгой ритмики. Шёнберг повторил - спустя почти шестьсот лет - все его призывы и попытался осуществить их на практике; при обосновании своей теории "эмансипации диссонанса" он прямо ссылается на музыку тех лет.

Все основные виды серии он заимствовал у великих полифонистов Возрождения, о чём он неоднократно писал в своих статьях. (Впрочем, тогда это воспринималось либо как нонсенс, либо как попытка самооправдания.) А способы работы с серией и её модификациями - проведение большими или меньшими длительностями, "складывание", перенесение на другую высоту и т. д. - это тоже приёмы музыкантов той эпохи.

Именно своими многочисленными связями с традицией Шёнберг обеспечил долголетие своих произведений. Строго говоря, Шёнберг не первым пришёл к идее додекафонии. Австрийский композитор Йозеф Маттиас Хауэр, с которым Шёнберг чуть не всю свою жизнь боролся за приоритет, написал своё первое додекафонное произведение ещё в 1912 году (т. е. за 9 лет до Шёнберга), а в 1920 году он уже издал учебник атональной музыки. Но система Хауэра была гораздо более громоздкой и не представляла композитору столь широких возможностей, и только поэтому Шёнберг вошёл в историю как изобретатель додекафонии. Но в глубине души у него всё равно сохранился комплекс "маленького человека", боящегося за своё будущее.

**Музыковед, педагог**

Вся остальная музыкальная деятельность Шёнберга тесно связана с композицией. Он написал множество теоретических статей. Их можно разделить на три большие группы. В первой композитор формулирует свои эстетические взгляды. Вторая - самая многочисленная - группа посвящена чисто теоретическим вопросам. Так, в статье "Эмансипация диссонанса" он обосновывает идею атональности, в статье "Метод сочинения с 12-ю тонами" излагает идею додекафонии. Шёнберг любит проводить аналогии между творчеством своим и своих последователей и классикой - как пример приведу статью "Бах и додекафония". Третью группу составляют рецензии на исполнение произведений современных авторов, нуждающихся в пропаганде - как правило, в них даётся и их музыковедческий анализ.

Самый фундаментальный теоретический труд Шёнберга, появившийся в 1911 году - "Учение о гармонии" - родился из уроков композитора с Альбаном Бергом. Он основан на произведениях композиторов немецкой традиции, от Баха и до современности. Труд Шёнберга отнюдь не представляет некоторый набор упражнений, скорее эти упражнения становятся иллюстрацией идей о значении отдельных периодов и даже отдельных произведений в развитии музыки. Композитор стремится показать его как процесс, он считает изменение главным двигателем музыкального прогресса. Книга выглядит антиподом "Учению о гармонии" Рамо, написанной за двести лет до труда Шёнберга. Рамо полон просветительского оптимизма, восторга перед необъятными горизонтами, которые открывала новая форма музыкального выражения. Шёнберг скорее подводит итоги. Его книга кончается гипотезами о возможностях иного, неклассического построения аккордов. Как один из вариантов даётся тот, который ляжет впоследствии в основу додекафонии. Нужно особо отметить язык, которым написано "Учение о гармонии". Именно средствами высокопоэтического языка Шёнберг и добивается у читателей эффекта благоговения перед классическими произведениями.

Не менее значителен Шёнберг и как педагог. За свою жизнь он воспитал более тысячи учеников, среди них наиболее значительными являются Альбан Берг, Антон Веберн, Эрнст Кшенек, Ганс Эйслер; в Америке частные уроки у Шёнберга брал Джон Кейдж. Ученики Шёнберга стали, вместе с Цемлинским, его опорой в борьбе за новые музыкальные идеи. Шёнберг считал, что педагог должен быть примером для своих учеников, образцом для подражания. Многие ученики писали о "магнетическом" воздействии его личности. Шёнберг никогда не обучал своих студентов на образцах современной ему музыки. Он считал, что педагог должен дать ученикам техническую основу для композиции и говорил, что "свободу каждый должен завоевать себе сам". Интересно, как Шёнберг использовал на уроках весь опыт, который он получил в своей многосторонней жизни. Эйслер, ставший в конце концов известен как автор хоровых произведений и композитор-песенник, считал, что он обязан этим своему учителю: Шёнберг рано заметил его наклонности и порекомендовал в те рабочие хоры, которыми когда-то дирижировал он сам; коммунистическая идеология, да и стиль произведений Эйслера сформировались именно на этой работе, в процессе сочинения музыки для таких хоров.

**Художник**

Постоянен был и интерес Шёнберга к живописи. В его библиотеке находились книги-манифесты Малевича, Кандинского, Кокошки. Он был профессиональным художником, и, как уже говорилось выше, даже членом Прусской академии художеств. Некоторое время он входил в художественное объединение "Синий всадник", объединявшее прежде всего художников экспрессионистского толка, наиболее значимым из которых был Василий Кандинский. Шёнберг принимал участие в выставках "Синего всадника", а в сборнике, посвящённом его юбилею, две статьи анализировали его картины. Безусловно, Шёнберг был очень крупным художником, по стилю больше всего приближающимся к Мунку. И, несомненно, его таланты были бы оценены по достоинству, если бы они не были заслонены гораздо более яркими достижениями в области композиции.

Шёнберг написал более 300 картин (их можно увидеть [здесь](http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/painting/painting.htm)) - гораздо больше, чем музыкальных произведений. Пик творчества Шёнберга в живописном жанре пришёлся на 1908-1912 годы, т. е. на самый плодотворный период композитора, когда он совершил переход к атональности, увенчавшийся созданием "Лунного Пьеро". В это время он формулирует своё кредо как художника; здесь он стоит на позициях чистого экспрессионизма. В статье "Отношение к тексту" он прямо объявляет всю живопись до настоящего времени только своего рода предисловием к требуемой полноте выражения мысли; настояшая история живописи начинается, по Шёнбергу, только с абстрактного искусства.

На практике Шёнберг, однако, не выполнял собственных установок. Его картины делятся на четыре большие группы; это портреты и автопортреты, натюрморты, пейзажи и т. н. "видения", абстрактные картины, смысл которых раскрывается, как в музыке, только в процессе сопереживания.

Все эти группы очень важны для общего понимания эстетики композитора. Портреты являются самыми слабыми из его картин. Они не особенно характеризуют композитора; многие из них создавались для знакомых или членов семьи; впрочем, и среди них встречаются настоящие шедевры, как, например, портрет Малера. Зато многочисленные автопортреты Шёнберга написаны с величайшим разнообразием. Шёнберг изображает себя в одиночестве и среди людей, иногда совершенно реалистически, иногда в абстрактном виде - так, он очень любит изображать себя в виде черепа, индивидуально или в окружении других черепов. Тем не менее, среди автопортретов Шёнберга нет ни одного, где он изобразил бы себя радостным. Если судить по ним, то композитор вглядывался в себя не иначе как с ужасом, несмотря на многочисленные свидетельства о том, что в жизни он был совершенно другим человеком.

Натюрмортов и пейзажей у Шёнберга относительно мало. По настроению они прямо противоположны автопортретам. Они подчёркнуто светлы; несмотря на все нигилистические его заявления. Очевидно, романтик, прячущийся в самой глубине души композитора, по-прежнему ощущает природу и "вещный" мир как нечто устойчивое, противостоящее мятущемуся миру человеческой души. Натюрморты Шёнберга более реалистичны, пейзажи же откровенно импрессионистичны, характерная для них размытость красок ещё больше подчёркивает их оптимистическое настроение.

"Видения" композитора охватывают диапазон от абсолютной абстракции до почти карикатуры. Часто он рисует органы человеческого тела: руки, голову и т. д. Причём всё это в больших количествах; у него также есть множество картин, называющихся "Взгляд". Картины эти все очень разные и по стилю написания, и по эмоциональному характеру. Чтобы понять их образный строй, от зрителя требуется максимум сопереживания, вчувствовывания в образный мир изображения. Это экспрессионизм в наиболее чистом виде, о большинстве их можно сказать словами Эйслера, что "их господствующее настроние - это страх". Например, одна из картин, озаглавленная "Мясо" (с таким названием у Шёнберга тоже насколько картин) представляет собой на первый взгляд набор бессмысленных мазков. Лишь зная заглавие, мы можем понять, что это не то мясо, из которого готовят пищу, а скорее останки погибшего на войне. Есть у него и картины ролевые: "Критик", "Победитель", "Побеждённый" и др. В них ужас смешан с иронией и лирикой, как в "Лунном Пьеро" - недаром они создавались в одно и то же время. Иногда "Видения" Шёнберга связаны с конкретикой - так, у него есть несколько "Видений Христа"; образ Христа на этих картинах прямо противоположен библейскому; из Библии взят только "сюжет", причём акцент делается именно на страданиях Христа. Однако чаще всего в "видениях" Шёнберг не даёт нам и таких ориентиров. Он целиком полагается на наши ощущения. В чувстве ужаса, которое господствует здесь и в автопортретах, можно до известной степени усмотреть и своеобразную цельность: Шёнберг и себя ощущает неразрывной частью страшного мира.

**Шёнберг и еврейство**

Интересно отношение Шёнберга к еврейству. Он родился в семье абсолютно нерелигиозной и долгое время был вполне индифферентен в этом смысле. Как музыкант он считал себя представителем немецкой школы. Когда Шёнберг впервые пришёл к додекафонной системе, он писал, что обеспечил господство немецкой музыки на ближайшие сто лет. Он никогда не впадал в крайности Герцля, который сначала хотел объединить католицизм и иудаизм в единую религию, а затем пришёл к идее еврейского государства. Шёнбергу было не до этого. Герцль принадлежал к элите, он был репортёром влиятельной газеты - а Шёнберг был плебеем, не знающим подчас, как заработать на хлеб насущный; общество композиторов, куда его ввёл Цемлинский, было по сути дела богемой. Но при всём том Шёнберг никогда не отказывался от еврейства. Несомненно, на него, как и на всю Вену, не могло не произвести впечатления вынужденное крещение Малера: в ту пору нехристианин не мог руководить главным оперным театром империи.

Знаменательно, что Шёнберг достаточно рано, уже в 1921 году, обращает внимание на зловещую фигуру Гитлера. Как-то художник Василий Кандинский, бывший некоторое время единомышленником Шёнберга, позволил себе высказаться отрицательно о евреях и поощрительно о Гитлере, идеи которого, по его мнению, могут оздоровить дух нации. На возмущённый ответ композитора он написал, что Шёнберг "хороший еврей" и к нему всё сказанное не относится. (Разумеется, эта мысль не была чем-то особенным и представляла собой типичную точку зрения русского обывателя. Вы замечали? Русский обыватель никогда не ненавидит всех евреев поголовно. Он всегда находит среди них приятные исключения - и ими, как правило, оказываются его личные знакомые.) Композитор возразил, что, возможно, Гитлер не разделяет эту точку зрения. Он писал: "Разве Вы не видите, что он готовит новую Варфоломеевскую ночь, и во тьме этой ночи никто не заметит, что Шёнберг хороший еврей?" (Кандинский впоследствии признал гитлеровский режим и остался в нацистской Германии.)

Наиболее ярким произведением на еврейскую тему, написанным в Германии, является опера "Моисей и Аарон". Она была создана в 1932 году и была своего рода протестом против надвигающейся угрозы фашизма. В грозные времена композитор возвращается к высокой этике Торы. Эту оперу Шёнберг задумал как антипод произведениям некогда обожаемого им Вагнера. В зрелых операх Вагнера все положительные герои выделяются прежде всего своей силой, и тот, кто побеждает, будь то положительный или отрицательный персонаж, побеждает только с помощью силы. Власть - альфа и омега вагнеровского мира. Вся борьба между героями, все интриги совершаются только во имя силы и власти; в "Нибелунгах" для них даже есть специальный символ - злополучное кольцо. С моральной точки зрения герои не подпадают ни под какие нормы, они воруют, убивают, прелюбодействуют - "арийским" героям не только всё это позволено, как высшей расе, но даже и поощряется - в крайнем случае возникают мелкие "разборки" между собой.

У Шёнберга герои побеждают с помощью мысли, только в силу своей высокой нравственности и чистоты помыслов. За основу оперы взят эпизод, когда Моисей отправился на Синай за десятью заповедями. Как известно, Аарон в его отсутствие для успокоения народа пошёл на компромисс и создал золотого тельца. Из этого эпизода, содержание которого можно изложить двумя предложениями, Шёнберг создал настоящую драму идей. Она протекает в форме противостояния добра и зла, которые персонифицированы в образах Моисея и Аарона. Композитор, и в жизни не шедший ни на какие компромиссы, считает их абсолютным злом и не может оправдать никакими хорошими намерениями. Уж очень часто ему приходилось наблюдать, как люди, идущие на сделку с совестью или просто недооценивающие опасность (тот же Кандинский, например), становились впоследствии прислужниками дьявола. Беда в том, что народ слушает не самого мудрого, а того, кто больше шумит. Таким, безо всякой пощады, он и изображён в опере "Моисей и Аарон". Он безусловно тянется к лучшему, но это невежественная масса, и вождю нельзя потакать звериным инстинктам этой массы - за это он сам несёт ответственность перед своей совестью и перед Богом. Беда в том, что, по Торе, Моисей косноязычен, и Аарон должен доводить до народа мысли пророка. Они связаны между собой, как в жизни связаны добро и зло. Но что делать, если "уста" оторваны от "разума" и не выражают того, что надо? У Шёнберга нет ответа на этот вопрос. Заключительная фраза Моисея "О слово, слово, которого у меня нет!" вполне выражает отчаяние композитора в то время. (Для точности отметим, что впоследствии, стремясь обеспечить постановку своей оперы, Шёнберг хотел приписать оптимистический финал, продолжив сюжет и описав последующее возмездие. Но это настолько противоречило общему стилю оперы, что от планируемого третьего действия осталось только несколько фраз либретто.)

Музыкальный язык оперы тоже является антиподом вагнеровскому. Техника додекафонии, основанная на единстве материала всего произведения, как нельзя лучше может передать единство народа с Богом, единство вождей с народом, нерасчленимость добра и зла; и в то же время, благодаря чуть ли не безграничности возможностей преображеиия серии - расколотость народа, взаимонепонимание вождей и народа, трагическое противостояние добра и зла. Не случайно "Моисей и Аарон" - это самое большое по масштабам додекафонное прозведение Шёнберга. Несмотря на отсутствие любовного конфликта (тоже провотипоставление Вагнеру - по Шёнбергу, отнюдь не страсти правят миром), опера исключительно сценична. Гибкий речитатив отлично передаёт все тонкости настроений, в сценах конфликтов используются говорящие хоры, танец вокруг золотого тельца по темпераменту и по ярко выраженному "дикому" восточному колориту сравним с "Половецкими плясками" из "Князя Игоря" Бородина или с "Танцем семи покрывал" из "Саломеи" Р. Штрауса.

После эмиграции во Францию в 1933 году Шёнберг демонстративно принимает иудейскую веру. Живя в Америке, он становится самым непримиримым антифашистом, и это не только солидарность с угнетёнными и страдающими, но и ярко выраженная еврейская позиция. "Оду Наполеону" часто сравнивают с "Карьерой Артуро Уи". Оба произведения действительно похожи: это аллегории на всеми в ту пору узнаваемую тему. Разница в том, что пьеса Брехта написана с позиции идейного противника, а музыкальный памфлет Шёнберга - с позиции жертвы. И хотя оба произведения действуют очень сильно, но воздействие это по своей природе разное.

Наиболее ярким произведением Шёнберга на еврейскую тему, созданным в Америке, является "Уцелевший из Варшавы" для чтеца, мужского хора и оркестра. Композитор был потрясён открывшимся после освобождения варшавского гетто гитлеровским механизмом тотального уничтожения беззащитных людей. Повествование ведётся от лица вымышленного рассказчика, которому якобы удалось бежать; текст Шёнберг написал сам. Чтец выбран для сольной партии не случайно. По мнению композитора, никакое пение не могло бы передать весь ужас того, что было пережито заключёнными. Кончается произведение картиной идущих на гибель евреев, поющих "Шма Исраэль". Точно процитированная молитва, исполняемая мужским хором на иврите, является как бы своего рода жутким катарсисом; несмотря ни на что, духовное начало всё же побеждает.

В конце жизни Шёнберг ещё больше стал интересоваться еврейскими вопросами. Он приветствовал создание государства Израиль, написал много духовных произведений, а в последние годы собирался переехать в Иерусалим. Эти намерения были, несомненно, самыми серьёзными, но ведь когда-то композитор и в Советский Союз собирался серьёзно. Так или иначе, но представить Шёнберга с его эстетизмом, с его ощущением себя гражданином мира, с его тесной связью с европейской традицией в марширующем Израиле Бен-Гуриона я не могу. Смерть разрешила этот вопрос и милосердно уберегла Шёнберга от разочарования в еврейской идее.