

Власова Н.О.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЭКСПРЕССИОНИЗМА:
К ИСТОРИИ ОДНОАКТНОЙ ОПЕРЫ**

N. Vlasova

**THE MUSICAL THEATRE OF EXPRESSIONISM:
ON THE HISTORY OF ONE-ACT OPERA**

Аннотация. В статье исследуется развитие одноактной оперы в Германии и Австро-Венгрии на рубеже XIX—XX веков. Выявляются характерные особенности этой оперной формы, раскрывается ее связь с эстетикой экспрессионизма. В качестве основных объектов для анализа выбраны «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса, «Ожидание» и «Счастливая рука» Арнольда Шёнберга. Эти сочинения рассматриваются в широком культурном контексте, в связи с музыкальным творчеством, философией, драматургией, живописью того времени.

Abstract. The article explores the evolution of one-act opera in Germany and Austria-Hungary at the turn of the 20th century. It discusses the main characteristics of this opera form and investigates its relationship to the aesthetics of expressionism. Richard Strauss's *Salome* and *Elektra*, Arnold Schönberg's *Erwartung* and *Die glückliche Hand* are in the focus of interest. These works are presented against a wide cultural background, in interrelation with contemporary musical composition, philosophy, dramaturgy, painting.

Key Words. One-act opera, one-act play, monodram, expressionism, the Second Viennese School, Richard Strauss, Arnold Schönberg.

Ключевые слова. Одноактная опера, одноактная пьеса, монодрама, экспрессионизм, нововенская школа, Рихард Штраус, Арнольд Шёнберг.

Никогда еще не было времени, обуреваемого таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда человек не был так ничтожен. Никогда он так не боялся. Никогда радость не была так далека, а свобода так мертва. Ныне возопила безысходность: человек кричит по своей душе, все время превратилось во всеобщий крик безысходности. И искусство присоединяет свой вопль в глубокий мрак, вопиет о помощи, оно призывает дух: это экспрессионизм.

Герман Бар (1916)¹

Давно известно, что определения художественных течений в изобразительном искусстве и литературе — таких как импрессионизм, футуризм, конструктивизм, «новая вещественность» и другие — использовать в отношении музыки можно лишь с большой осторожностью. Иные из них (например кубизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм) к ней вообще неприменимы. Перенесенные в нематериальный, непонятный мир звучаний, не связанный ни с вербальным, ни с живописным рядом, они утрачивают свои самые типичные признаки и могут в лучшем случае привлекаться для сравнений.

Не является исключением и экспрессионизм. Это понятие произошло от слова «*expression*», означающего во французском и английском языках «выразительность», «выражение», — то есть свойство, которое применительно к определенному настроению, характеру, движению, аффекту в той или иной мере всегда было присуще музыке, более того, начиная по крайней мере с рубежа XVI—XVII веков составляло существеннейшую сторону ее содержания. Поэтому в самой идее «экспрессионизма», строго говоря, для музыки нет ничего нового.

Новизна заключается прежде всего в тех смыслах, которые впервые открылись для нее в это время, и, как следствие, в мере и характере выразительности, в найденных композиционно-технических средствах. Для музыкального экспрессионизма характерен иррационализм, устремленность за пределы сознания — будь то темные глубины человеческой души (не случайно его развитие совпало с расцветом психоанализа) или мистическое визионерство; тяготение к пограничным психическим состояниям, эмоциональная взвинченность, предельная субъективность, нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстает сквозь призму восприятия героя; усложнен-

¹ *Bahr H. Expressionismus. München, 1920. S. 111.*

ность музыкального языка, находящая выражение в эмансипации диссонансов, ослаблении звуковысотной централизации (вплоть до атональности) и воспринимаемой на слух логики развертывания музыкальной композиции — тематической, гармонической, метроритмической. Все названные черты в таком комплексном и концентрированном виде ранее в музыке не встречались, из-за чего экспрессионистские опусы поначалу казались шокирующими, даже эпатазирующими. Благодаря этим особенностям музыкальный экспрессионизм встраивается в общую картину данного художественного направления, для которого в целом типично стремление, преодолев видимость, достичь до самых глубин вещей, склонность к разного рода крайностям, «прямо-му, “ударному” воздействию на читателя, слушателя или зрителя», «дерзкие формальные новации и деструкция устоявшейся нормативности»².

Подобно другим искусствам, в музыке экспрессионизм проявился прежде всего в немецкоязычном культурном ареале — Германии и Австрии³. Его черты можно обнаружить в поздних симфониях Густава Малера, в операх Рихарда Штрауса («Саломея», 1905, и «Электра», 1908, нередко называемых «предэкспрессионистскими»), в инструментальной музыке Антона Веберна (Шесть пьес для оркестра соч. 6, 1909), в операх Александра Цемлинского («Флорентийская трагедия», 1916) и раннего Пауля Хиндемита («Убийца, надежда женщин», 1919; «Святая Сусанна», 1921). Но «ядро» музыкального экспрессионизма, по общему признанию, составляет свободно-атональное творчество Арнольда Шёнберга конца 1900-х — начала 1910-х годов (Пять пьес для оркестра соч. 16, монодрама «Ожидание», драма с музыкой «Счастливая рука», цикл для голоса и камерного ансамбля «Лунный Пьеро») и Альбана Берга (прежде всего опера «Воццек», 1921).

В настоящей статье речь пойдет об особой форме музыкального спектакля, получившей бурное развитие в начале XX века и как нельзя лучше отвечающей самой сути экспрессионистской эстетики, — одноактной опере. Ее выдвижению способствовал целый ряд причин, связанных с процессами эволюции на рубеже XIX—XX веков как драматического, так и оперного театра.

² *Топер П.* Энциклопедический словарь экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008. С. 9, 10.

³ Здесь мы не будем касаться вопроса о разнообразных проявлениях экспрессионизма вне этого региона. Упомянем лишь, что их обнаруживают в творчестве А. Скрябина, Б. Бартока, И. Стравинского, Ч. Айвза и ряда других представителей отдельных национальных школ.

Одноактная драма, история которой уходит корнями в Средневековье, продолжала существовать на протяжении последующих столетий во множестве разновидностей, однако ее положение оставалось подчиненным — выполняя развлекательную функцию, обычно она предваряла или завершала собой «серьезный» спектакль (трагедию) или служила в нем интермедией. Самостоятельные одноактные пьесы были очень редки, и их появление, как правило, объяснялось особыми обстоятельствами. Положение кардинально изменилось в конце XIX века. Не будет преувеличением сказать, что одноактная драма родилась тогда заново. Она начинает рассматриваться как автономный и художественно значимый жанр, наилучшим образом отвечающий духовным потребностям эпохи. Одним из первых об этом заговорил шведский писатель Август Стриндберг в своем эссе «О современной драме и современном театре» (1889)⁴, где утверждал: «Вкус времени, слишком торопливого, лихорадочного времени, по-видимому, склоняется к краткости и к полноте выражения <...> Одна сцена, Quart d'heure, очевидно хочет стать типом современного театрального произведения» — и высказал предположение, что одноактная пьеса станет «формулой будущей драмы»⁵. Сам Стриндберг уже в 1888 году написал пять, в 1892-м — шесть одноактных драм. Опыт Стриндберга имел большое значение для становления экспрессионизма, «ближайшим предшественником и театральным законодателем» которого его называют⁶, и для экспрессионистского музыкального театра, в особенности для творчества Арнольда Шёнберга.

Помимо Стриндберга, форму одноактной пьесы на рубеже XIX—XX веков развивали также Морис Метерлинк, Артур Шницлер, Гуго фон Гофмансталь. Наиболее типичные ее особенности — концентрация на одной ситуации, фиксирующей определенную стадию взаимоотношений между героем и его окружением; перевод действия во внутреннюю, психологическую плоскость; как следствие — отсутствие внешней событийности, «интриги»; совпадение реального времени представления и представляемого времени; небольшое число персонажей (обычно не более пяти); отнесение кульминации-катастрофы в самый

⁴ Впоследствии эта статья публиковалась под названием «Одноактная пьеса».

⁵ *Стриндберг А.* О современной драме и современном театре / пер.

Ю. Балтрушайтиса. URL:

http://az.lib.ru/s/strindberg_a/text_1889_o_sovremennoj_drame_i_sovremennom_teatre.shtml. Дата обращения: 18.12.2014.

⁶ *Мартынова О.* «Драма преобразования» // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 206.

конец, отчего пьеса не заканчивается, а обрывается в момент наивысшего напряжения, и ее конфликт остается неразрешенным⁷.

Похожие тенденции наблюдались и в развитии музыкального театра, где переосмыслению подвергается одноактная опера. Ее история насчитывает несколько столетий, восходя к истокам оперы как жанра. Под названиями «интермеццо», «интермедия», «пастораль», «зингшпиль», «дивертисмент», «festa teatrale», «opéra comique» и т. п. она бытовала в XVI—XIX веках, как и одноактная пьеса, оставаясь по преимуществу комическим, «легким» жанром.

Все меняется ближе к концу XIX века, когда одноактная опера перемещается в центр композиторских интересов и превращается в «литературно, драматургически и музыкально самостоятельную и весомую форму»⁸. Решающий импульс в данном случае исходил с юга, из Италии. Успех одноактных «Сельской чести» П. Масканы (1890) и «Паяцев» Р. Леонкавалло (1892) был ошеломляющим, за несколько лет они совершили триумфальное шествие по сценам всего мира. Огромную популярность имели обе эти оперы и в Германии, вызвав волну подражаний. Невероятному успеху кровавых веристских мелодрам в немецкоязычных странах способствовало то, что оперное творчество там пребывало в состоянии стагнации после смерти в 1883 году Рихарда Вагнера, от которого исходило гипнотическое влияние на соотечественников. Вся немецкая оперная продукция 1880-х годов, с ее предпочтением мифологических сюжетов, монументальностью, преувеличенным пафосом, находилась в плену вагнеровской музыкальной драмы, далеко не достигая художественного уровня последней⁹. В веристских операх многие увидели возможный выход из тупика, и 1890-е годы ознаменовались взрывным ростом числа немецких одноактных опер¹⁰. Однако должно было пройти еще пятнадцать лет, прежде чем с

⁷ Эти и другие характерные черты одноактной пьесы сформулировал и исследовал в своей работе Д. Шнец: *Schnetz D. Der moderne Einakter: Eine poetologische Untersuchung*. Bern; München, 1967. Он же ввел по отношению к ней понятие «ситуация», заменяющее собой «действие» в традиционной драматургии.

⁸ *Kirsch W. Prolegomena zu einer Geschichte des Operneinaktors im 20. Jahrhundert // Die Musikforschung*. Jg. 28. 1975. N. 4 (Oktober — Dezember). S. 439.

⁹ Вагнеровское воздействие в опере распространилось далеко за пределы XIX столетия. То, что Хиндемит в 1920 году пародирует «Тристана и Изольду» в своей опере «Нуш-Нуши», свидетельствует о присутствии вагнеровского творчества в сознании потомков даже спустя сорок лет после смерти композитора, о том, что «преодоление Вагнера» все еще оставалось для них актуальной задачей.

¹⁰ Этому немало способствовал конкурс на одноактную немецкую трагическую оперу, объявленный в 1892 году герцогом Эрнстом II Заксен-Кобург-Готским, — «немецкую “Сельскую честь”» (*Lederer J.-H. Cavalleria rusticana auf Deutsch: Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einaktors im ausgehenden 19. Jahrhundert // Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors / hrsg. von W. Kirsch und S. Döhring*).

появлением «Саломеи» (1905) и «Электры» (1908) Рихарда Штрауса одноактная опера в Германии обрела свои первые шедевры¹¹.

Обращение к одноактным операм у Штрауса, который всегда живо откликался на современные течения в философии, эстетике и смежных искусствах, несомненно, связано с распространением интереса к одноактным спектаклям в драматическом театре рубежа веков. Вместе с тем, их можно рассматривать как сценический вариант воплощения типичной для композитора крупной одночастной формы, которую он ранее разработал в своих симфонических поэмах. Как в симфонической, так и в музыкально-театральной сфере подобная форма была в то время новой и заключала в себе большой потенциал для дальнейшего развития.

В этой связи важно, что симфонические поэмы Штрауса не просто программны (то есть связаны с внемузыкальными, прежде всего литературными, первоисточниками). Программность обычно воплощается у него в конкретной фабуле, своего рода «сценарии» музыкальной композиции (таковы, в частности, «Дон Жуан», 1888, «Веселые забавы Тиля Уленшпигеля», 1895, «Дон Кихот», 1897, «Жизнь героя», 1898 и др.). От этого остается один шаг до оперного либретто. В одночастных поэмах Штраус отточил те принципы симфонического развития, ту лейтмотивную технику и мастерство почти осязаемой, драматургически действенной инструментальной характеристичности, которые он потом с блеском использует в своих одноактных операх. Недаром первые слушатели воспринимали их в качестве симфонических поэм с пением — так, один из критиков назвал «Саломею» «оркестровой пьесой с поясняющей театральной игрой оперных певцов»¹². С

Laaber, 1991. S. 135). В конкурсную комиссию поступило 120 партитур. Вместо того чтобы поощрить развитие национальной оперы, фактически этот конкурс способствовал распространению веризма на немецкой сцене. После него, по словам австрийского музыкального критика того времени Рихарда Батки, «одноактные оперки, в которых по нотам изменяли и убивали, начали расти, как грибы после дождя» (цит. по: Ibid.).

¹¹ Другим выходом из поствагнеровского кризиса представлялась «сказочная опера» (Märchenoper) — жанр, который «инаугурировал» в 1890-е годы Энгельберт Хумпердинк своей партитурой «Гензель и Гретель» (поставлена в 1893 году). Многие увидели в ней сочинение, которое может стать прообразом нового национального немецкого музыкального театра. Большие надежды вызывало соединение сказочного сюжета и музыкального материала в народном духе с вагнеровским музыкальным языком. Märchenoper стала другой важной ветвью в музыкальном театре Германии и Австрии конца XIX — начала XX века. Ее успехи в художественном отношении были в среднем более значимы, чем «немецкого веризма», однако уровня созданий Штрауса она в конечном счете так никогда и не достигла.

¹² Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss / hrsg. von F. Messmer. Pfaffenhofen, 1989. S. 36.

другой стороны, музыкальный язык, композиционные принципы, а также тяготение к «вечным» сюжетам (очень далеким от бытописательского натурализма веристов), несомненно, роднят одноактные оперы Штрауса с музыкальным театром Вагнера, чье воздействие было тогда в Германии непреодолимым¹³. Однако новизна содержания, концентрированность формы и радикальная «интенсификация» восходящих к Вагнеру выразительных средств заставили воспринимать их как качественно иное явление, следующий этап в развитии оперного жанра.

В основу как «Саломеи», так и «Электры» положены одноактные пьесы современников Штрауса — О. Уайльда и Г. фон Гофманстала, поэтому обе оперы уже изначально заключали в себе новые черты, характерные для этого типа драматического спектакля¹⁴. Они близки и в ряде других отношений. В обеих действие происходит в глубокой древности, в языческие времена. Заглавными и абсолютно господствующими по ходу действия героинями являются женщины, воплощающие собой *femme fatale* — вполне современный образ, притягивавший к себе искусство рубежа XIX—XX веков и разработанный им во множестве оттенков; обе обуреваемы мрачными, кровавыми, испепеляющими страстями, приводящими их в конце концов к гибели. Даже само развитие действия — а ключевую роль в обеих операх играет танец героинь, — обнаруживает примечательную близость. Осознавая значительное сходство «психического содержания» обоих сюжетов, композитор поначалу сомневался, стоит ли ему приступать к «Электре», но желание показать «демоническую, экстатическую античность» взяло верх¹⁵. В итоге «Электру» Штраус считал более зрелым, более удавшимся сочинением, где в полной мере воплотилось то, что осталось не до конца раскрытым в «Саломее».

В обеих операх отчетливо проявляются особенности, с которыми ассоциируется музыкальный экспрессионизм. Прежде всего, это тяготение к эмоциональным крайностям, запредельным по интенсивности

¹³ Так, музыкальный критик Пауль Беккер считал одноактные оперы Штрауса развитием вагнеровской драмы в направлении дальнейшей симфонизации; отсюда, по его мнению, и ведет происхождение их одноактное строение (*Bekker P. Das Musikdrama der Gegenwart: Studien und Charakteristiken. Stuttgart, 1909. S. 90–91*).

¹⁴ На основе пьесы Уайльда композитор сам составил либретто «Саломеи»; во втором случае либреттистом выступил автор драмы — Гофмансталь (это была первая совместная работа композитора и писателя, чье плодотворное сотрудничество продолжалось с тех пор вплоть до смерти последнего в 1929 году). Таким образом, оба сочинения являются ранними образцами «литературной оперы», в которой — в отличие от традиционного специально сочиненного либретто — напрямую используется текст уже имеющегося драматического произведения (как правило, с сокращениями).

¹⁵ *Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen / hrsg. von W. Schuh. Zürich, 1957. S. 230.*

переживаниям — при этом не без извращенности — и их детальное «препарирование» художественными средствами. Уже в «Электре» Гофманстала главной целью автора было «спрессовать в одном трагическом моменте всю человеческую психику, сделать, так сказать, разрез души со всей ее психологической подоплекой»¹⁶. У Штрауса эта психологическая «нагруженность» драмы многократно усиливается. И Саломея, и Электра показаны в экстремальном состоянии «полубредовой одержимости»¹⁷, причем если первая входит в него постепенно, то вторая пребывает в нем уже изначально. Напряжение в обеих операх неуклонно нарастает, подводя к кульминации-катастрофе в самом конце, особенно целенаправленно и неотвратно — в «Электре».

Кульминации эти необычны и тем, что обозначают собой резкий, неожиданный поворот в развитии действия, причем в момент наивысшего торжества героинь. В одном случае перелом обусловлен вторжением извне (заключительная в «Саломее» реплика Ирода: «Убить эту женщину!»), в другом он хотя и так же непредсказуем, но воспринимается как закономерный итог. Смерть Электры — это видимое проявление и следствие ее личностного саморазрушения, причинами которого становятся ее неутолимая ненависть и жажда мести. Все ее силы, все человеческие возможности направлены на одно — осуществление возмездия. Когда это происходит, жизнь ее лишается того стержня, вокруг которого строилась, и на вершине своего триумфа, в разгар экстатического танца, она падает замертво.

Несмотря на присутствие других персонажей, роль Саломеи и Электры у Штрауса такова, что его оперы приближаются к монодрамам. Раз появившись на сцене, обе героини ее уже не покидают, доминируя в драматургическом развитии и изживая эмоции в огромных сольных сценах. Черты монодрамы особенно сильно выражены в «Электре», которую, как отмечал Г. Орджоникидзе, «можно рассматривать как своего рода оперу-монолог»¹⁸. Но и в «Саломее» — причем уже в «Саломее» Уайльда — они обнаруживаются в обособлении героев, нарушении взаимодействия между ними, в результате чего пьеса превращается в «драму одиноких монологов», где «другой <...> не собеседник, а лишь тема для разговора с самим собой»¹⁹. Эта тенденция бу-

¹⁶ Письмо Г. фон Гофманстала к Г. Кесслеру, декабрь 1907 года (цит. по: Diskussion // Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktens. S. 282).

¹⁷ Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник: сб. статей. Вып. 5 / сост. С. С. Зив. М., 1984. С. 230.

¹⁸ Там же. С. 236.

¹⁹ Тишунина Н. В. Формирование символистской драмы в Западной Европе в 60-ые — 90-ые годы XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 1996. С. 40.

дет доведена до логического конца в монодраме Шёнберга «Ожидание», где протагонистка останется на сцене в полном одиночестве.

В обеих операх Штрауса реализовано одно из главных свойств одноактной драмы — уравнивание времени художественного и времени реального: события на сцене разворачиваются точно на таком временном промежутке, сколько это произведение звучит. В «Саломее» и «Электре» он составляет менее двух часов. Такое совпадение приводит к изменению восприятия спектакля: дистанция, существующая между сценой и зрительным залом, постепенно теряется, и зритель-слушатель становится свидетелем событий, которые происходят на его глазах не в некоем условном «сжатом» времени и пространстве, а здесь и сейчас. Подобный ход времени вовлекает слушателя в происходящее, делает участником сценических событий, становясь важнейшим фактором эмоционального воздействия драмы. Очевидно, стремление к полному погружению зрителя в сценическую ситуацию, его «растворению» в ней и становится причиной одноактности спектаклей — деление на акты, с неизбежными антрактами, существенно снижает зрительскую поглощенность театральным действием. Той же цели служит и отсутствие традиционного оркестрового вступления к опере — слушатель сразу переносится в гущу событий, и избегание оркестровых эпизодов, не обусловленных ходом развития драмы (впрочем, танцы героинь в обеих операх дают композитору полное право создать впечатляющие чисто симфонические картины, особенно в «Саломее», где танец становится драматургическим центром оперы).

Передача чрезвычайных состояний требует использования чрезвычайных средств воздействия. В 1942 году Штраус писал, что «дошел в обеих операх до крайних пределов гармонии, психической полифонии (сон Клитемнестры) и возможностей восприятия нынешнего слушателя»²⁰. Уточним: до крайних пределов в рамках собственного стиля, и опять-таки прежде всего в «Электре»²¹. Эта музыка поражает масштабностью вокальной партии с ее богатым интонационным диапазоном, смелостью тем (прежде всего лейтмотивов, лапидарных и резких, как боевые кличи), безграничной мощью и при этом удивительной гибкостью оркестра, то расцветающего упоительными темами, то рассыпающегося угрожающими звуковыми осколками — но при этом в основе своей она остается в границах позднеромантической системы

²⁰ *Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen. S. 230.*

²¹ По словам Р. Тарускина, Штраус «начинает в “Электре” точно с того места, где остановился в “Саломее”» (*Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford, 2005. P. 50*). Современникам «Электра» казалась фрагментарной, бессвязной, а сцену Клитемнестры считали в высшей степени смелой из-за ее «атональности» и царящей там «полной анархии».

координат. Композитор не выходит за пределы тональной гармонии, пусть и расширенной, и не посягает на тематическую связность композиции, реализуемую и через разветвленную сеть лейтмотивов, и посредством тематической «кристаллизации» в монологах, приобретающих порой черты оперных арий. Обе оперы Штрауса — это скорее пышное завершение, чем дерзновенное начало.

* * *

Монодрама Арнольда Шёнберга «Ожидание» была создана всего через год после «Электрики», в 1909 году, но исторически это следующий этап в развитии одноактной оперы и музыкального театра вообще. Более того, вместе с соседствующими по времени создания сочинениями Шёнберга, «Ожидание» открывает доселе неведомые измерения музыкального искусства, меняя представления о том, что в нем возможно. Несомненно, это сочинение, составившее собой эпоху. К сожалению, судить о его значении приходится лишь ретроспективно: «Ожидание», которое могло повлиять на художественные умонастроения своего времени, в течение восьми лет оставалось неизданным и пятнадцати — неисполненным, а потому современникам, за исключением узкого круга близких Шёнбергу музыкантов, оно было неизвестно²². В 1924 году, когда наконец оно впервые прозвучало в Праге, времена уже сильно изменились, набирали силу неоклассицизм и «новая вещьественность», и такая партитура должна была казаться слушателям анахронизмом.

Как известно, экспрессионизм начался «не с манифестов и деклараций, не из одного центра, а спонтанно и в разных местах, словно сам собой, с яркой и дерзкой художественной практики», он «стихийно складывался, а не целенаправленно создавался»²³. Шёнберг был в числе тех мастеров, чье творчество формировало это течение, причем не только в музыке, но и в живописи. Как и ряд других деятелей эпохи *fin de siècle*, он стремился реализовать себя в различных сферах искусства. К 1910 году относится серия его «Взглядов» — картин, передающих то смутенное состояние души, разорванное видение мира, которое харак-

²² Вероятно, одной из причин запоздалой премьеры «Ожидания», помимо больших исполнительских трудностей, стало использование колоссального оркестрового аппарата (более ста музыкантов) в 30-минутной опере. Та же история повторилась и со второй одноактной оперой Шёнберга «Счастливая рука», еще более краткой, но написанной для такого же инструментального состава, что и «Ожидание» («Счастливая рука» была впервые исполнена в Вене спустя более десяти лет после создания, 14 октября 1924 года).

²³ *Тонер П.* Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 5.

теризует и его музыкальные композиции тех лет²⁴. Его художественный метод в музыке и в живописи по сути своей един: как писал Василий Кандинский, Шёнберг «отказывается от излишнего (то есть вредного) и напрямик идет к существенному (то есть необходимому). Он не отвлекается ни на какие “украшательства” и живописные изыски. <...> Мне так и хочется назвать живопись Шёнберга живописью, основанной на принципе “только”»²⁵.

Стремление к новому качеству экспрессии, когда «звуки становятся <...> прямо-таки по-животному непосредственным выражением чувственных и духовных движений» (так Шёнберг скажет о «Лунном Пьере»²⁶), стало главной движущей силой в творчестве композитора в этот период. Сам он называл это стремление «потребностью в выразительности» (*Ausdrucksbedürfnis*). По его убеждению, творчество инстинктивно, бессознательно, художник пишет, словно повинаясь велению высшей силы, которая властно «диктует» ему. Поэтому главное для творца — вслушиваться в себя, дать волю спонтанным порывам, в которых и проявляет себя эта высшая воля, и, кроме того, иметь мужество говорить именно так, как подсказывает внутреннее чувство. «...Для художника существует лишь одно самое великое стремление: выражать себя. Удастся это — значит удалось самое великое, что может удалиться художнику; рядом с этим все остальное — малое, потому что здесь заключено все остальное», — говорил Шёнберг в своем докладе о Малере (1912)²⁷. Как художественная программа, своего рода манифест музыкального экспрессионизма, бескомпромиссной «воли к выражению» звучит цитата из письма Шёнберга к Ферруччо Бузони, написанного в преддверии работы над «Ожиданием»: «Мое стремление: полное освобождение от всех форм. От всех символов взаимосвязи и логики. Итак: прочь от “мотивной работы”. Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть выразительность и ничто иное. Далее: прочь от пафоса! Прочь от тяжеловесных длинных сочинений, от возведенных и сконструированных башен, скал и прочего гигантского хлама. Моя музыка должна быть краткой. Сжато! В двух нотах: не строить, но “выражать”!! А результат, на который я рассчитываю: никаких стилизованных и стерилизованных продолжительных чувств. Такого нет у людей: человеку

²⁴ Две картины из его «Взглядов» (*Blicke*) экспонировались на первой выставке объединения «Синий всадник», открывшейся в декабре 1911 года в Мюнхене.

²⁵ *Кандинский В.* Картины Шёнберга // Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки: Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 2001. С. 91.

²⁶ *Schönberg A.* Berliner Tagebuch / hrsg. von J. Rufer. Frankfurt/Main, 1974. S. 34.

²⁷ *Шёнберг А.* Малер // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006. С. 37.

невозможно испытывать в каждый отдельный момент только одно чувство. Их сразу тысячи. И эти тысячи так же плохо суммируются, как яблоки и груши. Они противоречат друг другу. И эту пестроту, это многообразие, эту нелогичность наших ощущений, нелогичность, которая обнаруживается в ассоциациях, нарастающем волнении, какой-нибудь чувственной или нервной реакции, я хотел бы передать в своей музыке. Она должна быть выражением ощущения как оно есть, связующего нас с нашим бессознательным, а не уродливой смесью ощущения и “осознанной логики”»²⁸.

«Ожидание», наряду с последней из Трех фортепианных пьес соч. 11 и Пятью оркестровыми пьесами соч. 16, можно назвать точным художественным отражением сказанного. Оно стало воплощением музыкального экспрессионизма *par excellence*, причем созданным тогда, когда это направление только-только начало оформляться. К тому времени, как Шёнберг написал свою монодраму, уже существовала дрезденская группа «Мост» (образована в 1905 году), в Вене состоялась премьера драмы Оскара Кокошки «Убийца, надежда женщин» (1909), но еще не был основан журнал «Штурм» (1910), ставший главным проводником литературного экспрессионизма, еще не закрепилось само это понятие, а значит экспрессионизм как самостоятельное явление еще не был осознан современниками²⁹. В музыке Шёнберг был первопроходцем. Он вообще обладал ярко выраженным темпераментом новатора. На протяжении 1900-х годов он стремительно эволюционировал в своем творчестве, делая с каждым новым сочинением значительный шаг вперед. Его устремленность к новым смыслам, новой, неслы-

²⁸ Письмо Шёнберга к Бузони от 18 августа 1909 года (цит. по: *Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni / hrsg. von J. Theurich. Berlin, 1979. S. 56–57*).

²⁹ Понятие «экспрессионизм» начало использоваться в 1911 году, в связи с проведением с апреля до конца лета 22-й выставки «Берлинский сецессион», для характеристики картин молодых французских художников (Ж. Брака, А. Дерена, П. Пикассо и др.) и было подхвачено рецензентами. Уже в июле 1911 года писатель К. Хиллер распространил это понятие на современную литературу, а чуть позже издатель «Штурма» Х. Вальден заговорил об «экспрессионизме» применительно к художникам из группы «Мост».

Наиболее ранние упоминания об экспрессионизме в связи с музыкой относятся к 1918—1919 годам. Они содержатся в докладе Х. Тиссена, прочитанном в Кёнигсберге летом 1918 года (опубл. в: *Tiessen H. Der neue Strom // Melos. 1920. Jg. 1. Nr. 1, 2, 4, 5*), и в докладе А. Шеринга, с которым тот выступил в начале 1919 года в Лейпциге (опубл. в: *Schering A. Die expressionistische Bewegung in der Musik // Einführung in die Kunst der Gegenwart / hrsg. von M. Deri. Leipzig, 1919. S. 139–161*). Шеринг был, по-видимому, первым, кто дал развернутую, содержательную характеристику «экспрессионистского движения» в музыке и назвал в связи с ним атональные опусы Шёнберга, которого определил как «вождя крайних левых в Германии», «представителя радикального экспрессионизма».

ханной экспрессии, подогреваемая мистическими, визионерскими настроениями, сопровождалась интенсивными поисками в области музыкального языка, которые в итоге привели к отказу от тональной централизации, к эмансипации диссонанса и открытию целого мира абсолютно новых, никак не регламентированных созвучий в их тончайших градациях, наконец, к так называемой «свободной атональности». В финале Второго струнного квартета (1908), написанного на стихи Стефана Георге («Повеял воздух мне иной планеты...») и носящего название «Воспарение», он впервые покидает «земное» пространство тональности и выходит в те звуковые миры, где перестает действовать тональная «гравитация». Небывалая выразительность требовала кардинальной перестройки музыкального языка; найденные экстраординарные средства, в свою очередь, стимулировали воплощение самых изощренных состояний души. Одним из самых значительных созданий на этом пути стало «Ожидание».

В отличие от опер Штрауса, либретто в данном случае не было основано на каком-либо наличном первоисточнике и сочинялось специально, под конкретный художественный замысел. По просьбе Шёнберга его написала Мария Паппенхайм, венская знакомая композитора, которая по образованию была врачом, но пробовала свои силы в литературе. Работа над либретто проходила при активном участии Шёнберга, стремившегося усилить в тексте «мистическое и галлюцинаторное»³⁰ (в частности, он вычеркнул из либретто Паппенхайм те места, где героиня конкретно описывала произошедшие события).

В «Ожидании» на сцене остается один анонимный персонаж — Женщина (определение жанра сочинения — монодрама — следует понимать именно в таком смысле³¹), и все происходящее передается через призму ее восприятия. Таким образом, «Ожидание» принадлежит к одному из характерных типов экспрессионистской драмы — «я-драме» (Ich-Drama), в которой «фигура героя заполняет собой все драматургическое пространство, выступающее как проекция его сознания и подсознания, как “излучение” его “я”»³². Типичные для нее «фрагментар-

³⁰ Scheideler U. Marie Pappenheim und Arnold Schönberg // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Bericht zum Symposium 12.–15. September 1999 / hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2000. S. 210.

³¹ Об этом со всей определенностью высказался сам автор в письме к Г. Шерхену от 16 марта 1936 года: «Это монодрама, в котором выступает один-единственный, в данном случае поющий, персонаж» (Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой; предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001. С. 277).

³² Мацевич А. «Я-драма» // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 685. Среди самых типичных и значительных образцов «я-драмы» автор называет «Мерт-

ность, прерывистость, алогизм композиции», а также «стремление к “очищению” фигуры героя от индивидуального, конкретного, от плоти и характера, к выявлению его экзистенциального ядра, к изображению безличного, абстрактного человека, “человека вообще”»³³ находят в «Ожидании» хрестоматийное воплощение.

Героиня блуждает по ночному лесу. С самого начала она пребывает во взвинченном, истеричном состоянии, ее болезненному воображению представляются кошмарные картины, ее обуревают чувство страха. Страх — эмоциональная доминанта «Ожидания» (в одном из писем композитор определил свое сочинение как «страшный сон», *Angsttraum*³⁴), и главной художественной задачей произведения становится именно передача этого состояния во всех его оттенках и нюансах. Развитие сценического действия отступает на задний план, и центр тяжести драмы окончательно перемещается во внутреннее, психическое измерение. «Цель “Ожидания”, — писал Шёнберг впоследствии, — показать под временной лупой (*Zeitlupe*) продолжительностью в полчаса то, что происходит за одну секунду величайшего душевного возбуждения»³⁵.

В «Ожидании» перед зрителем предстает поток сознания героини: обрывки мыслей, испуганные восклицания, обращенные в никуда вопросы. Во всем сочинении происходит лишь одно событие, роковым образом подтверждающее ее бредовые предчувствия: она находит труп своего возлюбленного (которого, возможно, сама же и убила; впрочем, либретто монодрамы не позволяет утверждать это со всей определенностью — равно как и то, произошло ли убийство на самом деле или оно является плодом больного воображения). Лишь к концу сочинения из намеков и недосказанностей постепенно вырисовывается некая фабула: «Три дня ты не был у меня... Нет времени... Как часто у тебя не было времени в эти последние месяцы... Где же эта ведьма, девка, женщина с белыми руками... О, ты любишь ее... Ты обнимал ее, да? Так нежно и пылко, а я ждала... Куда же она убежала, когда ты лежишь в крови?».

Центральное событие драмы — ужасная находка — делит всю композицию на две неравные части (водоразделом становится генеральная пауза в т. 158): до — страхи и предчувствия в ночном лесу, после — огромный монолог, обращенный к мертвому возлюбленному.

вый день» Э. Барлаха (1912), «Сын» В. Газенклевера (1914) и, «с особо выразительной разработкой мотива двойничества», «Человек-зеркало» Ф. Верфеля (1920).

³³ Там же.

³⁴ Шёнберг А. Письма. С. 203.

³⁵ Цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / hrsg. von N. Schoenberg-Nono. Klagenfurt, 1992. S. 62.

Ситуация, очень напоминающая последнюю сцену «Саломеи» Штрауса и, в более далекой ретроспективе, восходящая к «Тристану и Изольде» Вагнера (назовем, в частности, дуэт из второго акта, воспевающий ночь, и Liebestod Изольды в конце оперы).

Теодор Адорно справедливо назвал первые атональные опусы Шёнберга «протоколом в смысле психоаналитического протокола сновидений». Кульминацией этой тенденции он считал «Ожидание» — «сейсмографическую запись травматического шока»³⁶. В связи с монодрамой Шёнберга неизбежно возникает вопрос о возможном влиянии на него трудов Зигмунда Фрейда. Ко времени создания «Ожидания» Фрейд уже был знаменит не только в немецкоязычном регионе, но и за его пределами; были изданы и даже переизданы большими тиражами некоторые его основополагающие работы. Как можно косвенно заключить по переписке Берга и Веберна с Шёнбергом, последний знал о его деятельности, хотя книг Фрейда в библиотеке Шёнберга не имелось. Нет на сегодня и достоверных сведений об их личных контактах. Определенно лишь известно, что у них были общие знакомые в интеллектуальных и артистических кругах Вены (в их числе Малер, Берг). Тем не менее в либретто монодрамы исследователи обнаруживают совпадения с «Исследованиями по истерии» (1895), написанными Фрейдом совместно с Й. Брейером, а многие видения героини связывают с «Толкованием сновидений» (1900)³⁷. Источником фрейдистского влияния в данном случае могла быть либреттистка Мария Паппенхайм, выпускница медицинского факультета Венского университета, чей брат Мартин был психиатром, а кузина Берта — «героиней» первого очерка из «Исследований по истерии» «Случай Анны О.».

В «Ожидании» находит едва ли не самое последовательное воплощение «потребность в выразительности», о которой Шёнберг столь красноречиво писал Бузони. Как и в других произведениях, сочинявшихся в непосредственной близости от «Ожидания», *Ausdrucksbedürfnis* является здесь не просто метафорой, передающей эмоциональную атмосферу сочинения, но возвышается до уровня конструктивного принципа. Действительно, с музыкальной точки зрения «Ожидание» представляет собой абсолютное и бескомпромиссное воплощение идеи поступательного сквозного развития, направляемого лишь скрытыми психическими импульсами. Эмоции здесь никак не объективированы, ничем не опосредованы; главное — освободить их и дать самим, без

³⁶ Adorno Th. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/Main, 1958. S. 42–43, 45.

³⁷ См.: Carpenter A. Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-examining the connections between the monodrama "Erwartung" and the early history of psychoanalysis // *The Musical Quarterly*. 2010. Vol. 93. Nr. 1. P. 144–181.

вмешательства «боязливо-беспокойного разума»³⁸, принять некую музыкальную форму. Ради этой новой и смелой цели Шёнберг отказывается от основы основ своего композиционного метода — мотивно-тематического развития, которое оттачивалось в музыке австро-немецкой традиции более двух веков и достигло у него предельной изощренности. «Партитура этой монодрамы есть одно непрекращающееся событие, — писал Веберн. — Здесь нет ничего общего с традиционной архитектурой, все время возникает новое, исходя из самых неожиданных изменений выразительности»³⁹.

Эмоциональная «сейсмограмма» продолжительностью в несколько минут, зафиксированная Шёнбергом в фортепианной пьесе соч. 11 № 3, увеличивается в «Ожидании» до получаса. Фактором, обеспечившим подобное разрастание формы, служит словесный текст, который оправдывает и необходимым образом структурирует необратимый ход музыкального развития. Сам Шёнберг впоследствии не раз высказывался по поводу организующей роли текста в условиях атональности: «Из-за отказа от традиционных средств членения [композиции] построение больших форм было поначалу невозможным, поскольку таковые не могут существовать без ясного членения. Поэтому сравнительно объемистыми произведениями того времени были только произведения с текстом, в которых слово представляет собой связующий элемент»⁴⁰; «Несколько позже я обнаружил, как можно строить более протяженные формы, следуя [прозаическому] тексту или стихотворению. Различия в их размере и строении, смена характера и настроения отражались в строении и размере композиции, в ее динамике и темпе, фактуре и расстановке акцентов, инструментровке и оркестровке. В итоге разделы отграничивались один от другого так же ясно, как раньше благодаря тональным и формообразующим функциям гармонии»⁴¹. Показательно, что в «Ожидании» оркестр практически не остается один: здесь нет сколько-нибудь развернутых оркестровых интермедий, комментарий, послесловий и т. п., все подчинено тону и ритму вокальной партии.

Музыкальная ткань состоит из отдельных оркестровых «всполохов» — кратких фраз (зачастую всего из нескольких нот) у разных инструментов, отдельных аккордов, «шорохов», таинственных зовов.

³⁸ Шёнберг А. Творчество и сущность Франца Листа // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. С. 264.

³⁹ Цит. по: *Mauser S.* Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Regensburg, 1982. S. 53.

⁴⁰ *Schönberg A.* Gesinnung oder Erkenntnis? // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976. S. 213.

⁴¹ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. С. 128.

Мгновенная смена состояний героини находит выражение в стремительных сменах темпа, динамики, размера, характера исполнения. Огромный оркестровый состав трактуется по-камерному детализированно. Шёнберг полностью отказывается здесь от любой тематической кристаллизации, любой тематической повторности — иными словами, ради *Ausdrucksbedürfnis* жертвует своей излюбленной техникой тематического развития. «События» нанизываются беспрестанно. Не исключено, что определенное влияние на композиционную технику здесь оказал живописный пуантилизм. По воспоминаниям Эгона Веллеса, показывая ему партитуру «Ожидания», Шёнберг говорил о картинах, состоящих из цветовых точек. «Он указал на то, что все краткие мотивы располагаются друг за другом без какой-либо связи и что он не может дать себе отчет в том, как это получилось <...>. “Я, должно быть, доверял своей руке, а значит — так правильно”»⁴².

Как явствует из приведенного выше письма Бузони, обостренная выразительность неразрывно связана для Шёнберга в этот период с афористичностью изложения. Тенденция к сжатию музыкальной формы проявляется во всех сочинениях композитора конца 1900 — начала 1910-х годов, как чисто инструментальных, так и вокальных: в фортепианных пьесах соч. 11, Пятнадцати стихотворениях из «Книги висячих садов» Стефана Георге соч. 15, Пяти оркестровых пьесах соч. 16, наконец, в Шести маленьких пьесах для фортепиано соч. 19. Даже монодрама «Ожидание», по существу, является «концентрированным» вариантом оперы. Вскоре стало ясно, что ценой обретения новой экспрессии стала утрата крупных инструментальных форм — самой сердцевины музыки как автономного вида искусства: все сочинения Шёнберга свободно-атонального периода — это либо инструментальные миниатюры, либо вокальные опусы, в которых основную организующую функцию выполняет текст. Ганс Эйслер справедливо назвал атональный опыт Шёнберга «великим тупиком»⁴³. Композитор сочиняет все медленнее, все труднее, а во второй половине 1910-х годов замолкает совсем. Выход из кризиса он найдет лишь с нахождением в начале 1920-х «метода композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом»⁴⁴.

⁴² *Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk / hrsg. von F. Endler. Wien; Hamburg, 1981. S. 53.*

⁴³ *Eisler H. Arnold Schönberg // Eisler H. Musik und Politik: Schriften 1948–1962. Leipzig, 1982. S. 324.*

⁴⁴ Г. Данузер прослеживает в музыкальном творчестве этого времени тенденцию к конструктивной «кристаллизации» вплоть до неоклассицизма 1920-х годов, отмечая, что «экспрессионистская непосредственность» нововенской школы явилась той «крайней точкой», за которой последовало усиление различных структурообразующих процессов — вплоть до «Воццека» и «классицистского модерна», где они вы-

Как и многие другие опысы Шёнберга, «Ожидание» является сочинением, доводящим до крайней точки определенную тенденцию, сочинением в известном смысле экспериментальным. Радикальным образом осуществив и тем самым исчерпав для себя идею сквозной формы, Шёнберг в дальнейшем постепенно возвращается к основам формообразования абсолютной музыки. Одним из первых шагов на этом пути стала другая одноактная опера композитора — драма с музыкой «Счастливая рука».

* * *

Работать над «Счастливой рукой» Шёнберг начал сразу по завершении «Ожидания», однако процесс создания растянулся надолго: опера была закончена лишь в конце 1913 года. За эти четыре года — очень значительный временной промежуток для Шёнберга — его стиль заметно эволюционировал: после «Ожидания» в его творчестве вновь возрастает значение «связанных», тематически и структурно оформленных музыкальных композиций, что нашло отражение и в «Счастливой руке», и в вокальном цикле «Лунный Пьеро», который был написан в период создания этой оперы.

В данном случае автором либретто, равно как и всей детально проработанной сценической концепции сочинения был сам композитор. В результате «Счастливая рука» стала воплощением «совокупного произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*), идея которого в начале XX века буквально витала в воздухе. Музыкальная партитура в качестве равноправных с собственно нотным текстом компонентов содержит детальные режиссерские указания, описания сценического оформления, костюмов и внешнего вида героев и, что особенно важно, такой новый для *Gesamtkunstwerk* элемент, как характер и цвет освещения (напрашивается сравнение с «Прометеем» Скрябина, который создавался одновременно со «Счастливой рукой», с замыслом его мистерии). В архиве композитора хранятся его собственные живописные эскизы ко всем четырем картинам оперы, эскизы костюмов героев и таблица свето-цветового *crescendo* из 3-й картины⁴⁵, в которых с мак-

ступают на первый план (*Danuser H. Neue Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 7. Kassel; Stuttgart u. a., 1997. Sp. 85*).

⁴⁵ Этот наиболее продолжительный в опере чисто симфонический раздел (т. 125—152) сопровождается цветовыми модуляциями освещения, точно выписанными в партитуре: полная темнота — красноватый — коричневый — грязно-зеленый — голубовато-серый — фиолетовый — темно-красный — более яркий красный — кроваво-красный — оранжевый — ярко-желтый — голубоватый (=начало следующей сцены). Эти модуляции призваны передать меняющиеся эмоции главного героя, его нарастающую ревность и отчаяние.

симальной подробностью переданы сценические и цветовые представления автора. Даже конкретный момент того или иного действия героев, смены освещения точно зафиксирован композитором в партитуре при помощи специальных знаков (см. ил. 1). Таким образом, сценическое действие и светоцветовые модуляции становятся здесь столь же обязательными для исполнения, как и собственно музыкальный текст, превращаются в неотъемлемые составляющие художественного целого.

Идею «Счастливой руки» Шёнберг описал как «музицирование средствами сцены». Под этим он понимал попытку так объединить участвующие в создании театрального представления элементы, чтобы они взаимодействовали друг с другом по неким общим законам, более глубоким, чем те, что основаны просто на их материальных свойствах: «...душевный процесс, проистекающий из действия со всей очевидностью, выражается не только жестами, движением и музыкой, но также цветом и светом. И это должно прояснить, что жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка. Из отдельных светодлительностей и цветозвуков образуются фигуры и структуры, сходные со структурами, фигурами и мотивами музыки. <...> Всё значит не меньше, чем значат звучащие тоны»⁴⁶. Развивая эту мысль, Шёнберг пишет об «остинато взглядов» (хор в 1-й картине, см. ил. 2), отвечающем остинатному аккорду, который выдерживается на протяжении всей 1-й картины, о «crescendo света» (3-я картина).



Ил. 2. Арнольд Шёнберг. Эскиз декорации к 1-й картине драмы с музыкой «Счастливая рука» (Arnold Schönberg Center, Вена)

⁴⁶ Шёнберг А. «Счастливая рука» // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. С. 317–318.

Само по себе либретто драмы очень немногословно, авторские пояснения в партитуре превосходят его по объему во много раз. Драматическое действие, его ключевые моменты, здесь переданы не только и не столько словом, сколько музыкальными, сценическими, световыми средствами⁴⁷. В сочинении есть лишь один наделенный способностью говорить, так сказать, «одушевленный» персонаж — Мужчина. Остальные участники действия — появляющаяся в жизни главного героя Женщина, легко соблазняющий ее Господин, рабочие в мастерской (3-я картина) — способности высказываться лишены и объясняются при помощи пантомимы. Это может означать, с одной стороны, что они находятся на несравненно более низком уровне духовного развития, чем Мужчина; с другой — что они не являются полноценными участниками драмы, но предстают сквозь призму восприятия главного героя, как проекции его сознания. В пользу последнего предположения свидетельствует и двоякая роль «говорящего хора» в 1-й и 4-й картинах (шесть женских и шесть мужских партий): это одновременно и хор античной трагедии — стоящий над действием комментатор происходящего, и как бы второе «я» главного героя, голос его разума, который молчит, когда им движут страсти, и начинает говорить, когда его земные стремления в очередной раз терпят крах: «О бедный! Ты, в ком есть неземное, тоскуешь по земному! И не можешь устоять». Итак, здесь мы снова встречаемся с тем типичным для экспрессионистского спектакля случаем, когда главный герой «заполняет собой все драматургическое пространство». Это, помимо прочего, свидетельствует о его полном одиночестве: нормального взаимодействия между ним и окружающими не существует, коммуникация отсутствует, более того — весь мир предстает в сочинении лишь постольку, поскольку отражается в его сознании.

Таким образом, «Счастливая рука» по сути тоже представляет собой род монодрамы. Она близка «Ожиданию» и в ряде других отношений: действие здесь столь же ирреально («Мне нужна: максимальная ирреальность!» — писал в связи с планами экранизации «Счастливой руки» Шёнберг⁴⁸), в нем запечатлены отдельные, не связанные между собой ситуации-сцены, ведущие к краху всех надежд героя в конце. В обоих случаях действующие лица деиндивидуализированны, анонимны (Женщина в «Ожидании», Мужчина, Женщина, Господин в «Счастливой руке»). Это, с одной стороны, намекает на то, что ситуация, в ко-

⁴⁷ На это обратил внимание З. Маузер: *Mauser S. Vom expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule // Musiktheater im 20. Jahrhundert / hrsg. von S. Mauser. Laaber, 2002. S. 129. (Handbuch der musikalischen Gattungen; Bd. 14).*

⁴⁸ *Шёнберг А. Письма. С. 77.*

торой оказался герой, является архетипической, с другой — сообщает действию желаемый оттенок ирреальности. С «Ожиданием» «Счастливую руку» сближают также небольшая продолжительность спектакля («Счастливая рука» — около 20 минут) и состав оркестра, который точно повторяет инструментальный состав первой шёнберговской монодрамы. Таким образом, подобно «Саломее» и «Электре» у Штрауса, обе одноактные оперы Шёнберга тоже тесно взаимосвязаны, образуют некую общность высшего порядка.

Вместе с тем, все ситуации и события в «Счастливой руке» наделены отвлеченным, символическим смыслом; они лишены сиюминутной конкретности «психоаналитического протокола» (как это было в «Ожидании») и имеют обобщающее значение⁴⁹. Уже с самого начала присутствие хора — комментатора происходящего — переводит действие в метафизическую плоскость. Фантастический зверь («гиена с крыльями, как у летучей мыши»), вцепившийся в шею Мужчины в 1-й и 4-й картинах, — символ преследующей его опасности, давящей тяжести, не дающей оторваться от «земного». Но главное — сама фигура героя. Без сомнения, он воплощает собой образ художника, творца, и тему «Счастливой руки» можно трактовать как переведенную в символическую плоскость романтическую дихотомию «художник и мир». Творческая натура Мужчины проявляется в 3-й картине оперы, когда он одним ударом молота по наковальне создает прекрасную диадему и просто, без всякой патетики, говорит готовым наброситься на него рабочим: «Так делают украшение». Мужчина, несущий в себе «неземное» — божественный созидательный дар, стремится к земному счастью, однако его возлюбленная предаёт его, отдав предпочтение франтоватому Господину. Истинный творец, не имеющий себе равных в сфере художественной деятельности, Мужчина оказывается совершенно беспомощным в «земных» делах. Х. Х. Штуккеншмидт охарактеризовал «Счастливую руку» как «сжатие человеческой судьбы до нескольких решающих моментов» — тогда как «Ожидание», напротив, представляло собой «растягивание и исследование» одного-единственного момента⁵⁰.

Черты обобщенности, абстрагированности от конкретного, единичного и одновременно — намек на повторяемость ситуации, движение по кругу находят выражение и в зеркально-симметричном порядке

⁴⁹ К. Вёрнер справедливо отмечает, что «шаг Шёнберга от “Ожидания” к “Счастливой руке” аналогичен пути Стриндберга от “Отца” к “Игре сновидений”, от натурализма к символизму» (*Wörner K. H. Die glückliche Hand // Schweizerische Musikzeitung. 1964. N. 5. S. 277*).

⁵⁰ *Stuckenschmidt H. H. Short Operas // Musikblätter des Anbruch. 1928 (Jg. 10). N. 6. S. 206.*

следования сцен, придающем опере формальную завершенность («Ожидание», напротив, не заканчивалось, а обрывалось двумя расходящимися гаммообразными пассажами, которые, «раздвигая» звуковое пространство, словно уводили за пределы слышимого, в бесконечность). Такое строение сближает «Счастливую руку» с драматической трилогией Стриндберга «Путь в Дамаск», первая часть которой построена точно таким же образом⁵¹. В сочинении Шёнберга есть и другие точки соприкосновения с драматургией Стриндберга: свободная, не определяемая сюжетным развитием последовательность сцен, анонимность героев (в первой части «Пути в Дамаск», как и у Шёнберга, все герои безличны) — и, шире, с экспрессионистской драмой вообще. «Счастливую руку» можно трактовать как воплощение другого ее типа, получившего название «драма пути» (Stationendrama). Под ней подразумевают «драматургическое произведение, построенное в форме странствия героя, в котором каждая сцена или эпизод представляет собой пункт очередной остановки (“станции”) на его пути»; при этом «путь и остановки в такой драме означают не физическое перемещение героя в реальном пространстве, но служат условным, символическим обозначением “внутреннего” движения — развития души, стадий ее эволюции»⁵². Для «драмы пути» характерны зеркальная, круговая композиция (путь героя — это история его самопознания, духовного становления, которая заканчивается возвращением его, обновленного, в исходный пункт), фрагментарность (течение действия не плавное, а «скачками», от одной «станции» к другой), отсутствие сюжета и конфликта в общепринятом смысле, неопределенность времени и места действия, неоднозначность финала (подразумевающего незавершенность и бесконечность «пути»)⁵³. Первые и притом классические образцы Stationendrama создал А. Стриндберг в своих пьесах «Путь в Да-

⁵¹ С первой частью трилогии «Путь в Дамаск» Шёнберг мог познакомиться, начиная с 1899 года, когда она была впервые опубликована в немецком переводе. В кругу Шёнберга царил горячее увлечение творчеством Стриндберга. По всей видимости, оно исходило от Берга, который был пылким поклонником шведского писателя и заразил своей страстью Шёнберга и Веберна. В домашней библиотеке Шёнберга сочинения Стриндберга были представлены в общей сложности 44-мя томами (см.: *Zapfke S. Der gedruckte Geist: Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule // Strindberg. Schönberg. Munch: Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900 / hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2008. S. 85*). Через Стриндберга Шёнберг пришел к учению шведского теософа и духовидца Эммануила Сведенборга и к мистическому роману Оноре де Бальзака «Серафита», который был написан под влиянием его идей. Сложный комплекс этих религиозно-философских и эстетических воздействий сыграл решающую роль в мировоззренческой и творческой эволюции Шёнберга в 1910-е годы.

⁵² Мацевич А. «Драма пути» // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 206.

⁵³ Там же.

маск» (первые две части, 1898) и «Игра снов» (1901). По-видимому, ими и вдохновлялся Шёнберг, сочиняя свою драму с музыкой. Она тоже может служить классическим примером «драмы пути», но уже в сфере музыкального театра.

Другим импульсом для «Счастливой руки» могла послужить драма Оскара Кокошки «Убийца, надежда женщин» (написана в 1907, премьера в Вене в постановке автора датируется июлем 1909 года), которой, по мнению исследователей, «публично заявил о себе в Австрии» экспрессионизм⁵⁴. У Кокошки мы встречаемся, опять-таки, с безличными наименованиями героев, подчеркивающими их архетипичность; с темой взаимоотношения полов, которая находилась в центре внимания венских интеллектуалов рубежа веков и трактована Кокошкой с брутальной лапидарностью; с противопоставлением протагониста и массы (хор у Шёнберга, толпа «мужчин» и «женщин» у Кокошки). Но главное — как и Шёнберг, Кокошка сочинил весь спектакль целиком: и литературный текст, и режиссерское решение, и сценографию, и костюмы — его пьеса вдохновлена идеей взаимовлияния света, цвета, движения, пространства. Два опубликованных письма Кокошки к Шёнбергу сентября — октября 1909 года свидетельствуют о том, что они живо обменивались мыслями по поводу своих театральных проектов (Шёнберг тогда начал работать над либретто «Счастливой руки», Кокошка — над пьесой «Горящий терновник»)⁵⁵. В пользу того, что Шёнберг видел постановки Кокошки, говорит и его письмо своему издателю, директору венского «Universal Edition» Эмилю Херцке (осень 1913), в котором при обсуждении планов экранизации «Счастливой руки» он называет в качестве первой кандидатуры художника именно Кокошку⁵⁶.

Развитие и обогащение в экспрессионистском театре концепции *Gesamtkunstwerk* было обусловлено убеждением в глубинном единстве разных искусств, в том, что все они — каждое по-своему — стремится донести сокровенные духовные смыслы. С утверждения этой мысли начинается свою статью «О сценической композиции», опубликованную в альманахе «Синий всадник» (май 1912 года), Василий Кандинский:

⁵⁴ Гугнин А. Австрийский экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 26.

⁵⁵ *Kokoschka O. Briefe. Bd. 1: 1905–1919 / hrsg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Düsseldorf, 1984. S. 10, 325.* Позже, согласно воспоминаниям Э. Веллеса, «Кокошка был сильно обижен на Шёнберга за то, что тот в своей драматической сцене “Счастливая рука” назвал героев действия “Мужчина, Женщина, Господин” (в этом художник усмотрел заимствование из собственной пьесы «Убийца, надежда женщин». – *H. B.*), и находил его стиль очень похожим на собственный» (*Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk. S. 83.*)

⁵⁶ Шёнберг А. Письма. С. 77.

«Любое искусство обладает своим собственным языком, то есть только ему присущими средствами. Таким образом каждое из них есть нечто замкнутое в себе. Каждое искусство — своя собственная жизнь. Оно — царство для себя. По своей же внутренней сути они совершенно тождественны: конечная цель стирает внешние различия и обнажает внутреннее тождество»⁵⁷. (В более поздней редакции этой статьи он писал, что отдельные искусства, углубляясь в себя, одновременно открывают путь «в новый мир, мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, мир монументального искусства»⁵⁸.)

Эта статья Кандинского предвляла в «Синем всаднике» публикацию его сценической композиции «Желтый звук», которую исследователи расценивают как «предтечу немецкой экспрессионистской драмы»⁵⁹. Замысел «Счастливой руки», с ее ирреальностью, символической значимостью деталей, отсутствием последовательного сюжетного развития, деиндивидуализацией персонажей, наконец, «свободным сочетанием цветов и форм» (ремарка Шёнберга в 3-й картине), обнаруживает удивительное сходство с идеями Кандинского, которые он развивал в то же самое время (работа над «Желтым звуком» — замыслом, так и оставшимся при жизни Кандинского невоплощенным, — шла в 1909—12 годах⁶⁰). Помимо музыки и живописи, Кандинский представлял себе в этом синтезе движение, «новый танец». Ему вообще было свойственно ощущение всеобщей взаимосвязи зримых и духовных проявлений: «все в мире звучит и тоном, и краской, и линией», а о слове он отзывался как о «живом существе, лучеиспускающем свой духовный аромат»⁶¹. В стремлении к слиянию искусств Шёнберг и Кандинский, преодолевая границы традиционного для своей сферы деятельности художественного языка, независимо друг от друга шли к одному и тому же. «“Желтый звук” нравится мне чрезвычайно, — писал

⁵⁷ Кандинский В. О сценической композиции // Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка / пер., коммент. З. Пышновской. М., 1996. С. 68.

⁵⁸ Кандинский В. О сценической композиции [1918] // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. Т. 1: 1901–1914. М., 2008. С. 273.

⁵⁹ Hahl-Koch J. Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft // Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / hrsg. von J. Hahl-Koch. Salzburg; Wien, 1980. S. 202.

⁶⁰ «Желтый звук» был одной из четырех синестезических композиций, задуманных Кандинским, наряду с «Зеленым звуком», «Черным и белым» и «Фиолетовым занавесом». Все они создавались в 1909–1914 годах. Премьера «Желтого звука», запланированная в Мюнхене на ноябрь 1914 года, не состоялась из-за начавшейся Первой мировой войны.

⁶¹ Кандинский В. Куда идет «новое искусство» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1: 1901–1914. С. 100, 99.

Шёнберг Кандинскому 19 августа 1912 года. — Это точно то же самое, к чему я стремился в своей “Счастливой руке”. Но Вы идете еще дальше в отказе от всякой осознанной мысли, от всякого жизнеподобного действия. Это, конечно, большое преимущество»⁶². Близкими идеями синтеза искусств, создания органического единства слова, театрального пространства, сценического движения, сценографии, света и цвета вдохновлялись в то время швейцарский театральный художник Адольф Аппиа, английский режиссер Гордон Крэг, немецкий театральный деятель, сподвижник Херварта Вальдена и руководитель *Sturm-Bühne* Лотар Шрайер.

Осуществление идеи *Gesamtkunstwerk* (или, в терминологии Кандинского, «монументального искусства») создавало качественно новые возможности для резкой интенсификации воздействия на зрителя/слушателя, делая его «тотальным» через разные каналы восприятия. Не случайно искусству *fin de siècle* потребовались творцы с универсальным дарованием, пусть и не такого масштаба, как у мастеров Возрождения. И такие творцы появились, одновременно писатели, поэты, драматурги, музыканты, художники, скульпторы, режиссеры, теоретики искусства — в разных сочетаниях. Среди них были и Стриндберг, и Шёнберг, и Кокошка, и Кандинский, а из тех, кто здесь еще не упоминался, — Альфред Кубин, Эгон Шиле, Альберт Пэрис Гютерсло, Эрнст Барлах (если называть лишь имена из центрально- и северо-европейского регионов). В то время, когда художник стал ощущать себя в творчестве как ницшеанский *Übermensch*, как провидец и духовный вождь, в конце концов, не так важно было, какими именно художественными средствами он доносит свои визионерские откровения. «В экспрессионизме я затопило собой мир. Ничего внешнего больше не существует, — писал в своем «Опыте об экспрессионизме» (1917) австрийский литератор Пауль Хатвани. — <...> Экспрессионистское произведение искусства не связано с сознанием художника, но идентично ему. Художник создает мир по своему образу и подобию. Я восторжествовало на божественный манер»⁶³.

«Счастливая рука» находилась в центре художественных устремлений своего времени. Ее уникальность состоит в том, что Шёнберг в итоге сумел воплотить свой замысел во всей его полноте и целостности, создав партитуру, которая по смелости музыкального языка и мастерству выполнения отвечала радикальной новизне визуального ряда. Кандинский же в «Желтом звуке» — при том что музыке в его сце-

⁶² Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. S. 69.

⁶³ *Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // *Theorie des Expressionismus* / hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart, 1976. S. 68, 73.

нической композиции отведена очень существенная роль — был вынужден ограничиться развернутым сценарием со словесными описаниями своих музыкальных представлений (в соответствии с ними наброски музыки к «Желтому звуку» сделал Фома Гартман, эти эскизы должны были получить окончательное оформление непосредственно при подготовке постановки). В первом случае мы имеем дело с законченным произведением, во втором — с зафиксированной концепцией произведения.

* * *

На протяжении 1910—1920-х годов и позже одноактная опера продолжала активно развиваться. «Сжатость изложения и скромность запросов» сделали ее «излюбленной музыкально-драматической формой разнообразнейших стилевых направлений»⁶⁴. Одноактная опера постепенно переходит в разряд камерной, предназначенной для небольших исполнительских составов и небольших залов, и становится объектом для различных жанровых экспериментов, вроде пародийного скетча Пауля Хиндемита «Туда и обратно» (1927) или опер-«минуток» Дариуса Мийо (1927), или, с другой стороны, «Каприччо» Рихарда Штрауса (1941), «музыкальной разговорной пьесы», как определил ее автор (эта одноактная опера продолжается около двух с половиной часов). Одноактными могут быть лирическая трагедия («Карлик» Александра Цемлинского, 1921) и пародийный бурлеск («пьеса для бирманских марионеток» «Нуш-Нуши» Хиндемита, 1920), детская музыкальная сказка («Принцесса на горошине» Эрнста Тоха, 1927) и политический трагифарс («Диктатор» Эрнста Кшенека, 1926). Сохраняя художественную самостоятельность, обретенную в начале XX века, с угасанием экспрессионизма одноактная опера вместе с тем уклоняется от любой жанровой определенности, которая намечалась в сочинениях, о которых шла речь выше. Одноактность становится внешней, статистической характеристикой и так же мало говорит о производстве, как — в других случаях — его многоактность.

Конечно, не все экспрессионистские оперы были одноактными («Воцтек» и «Лулу» Альбана Берга — многоактные спектакли) и не все одноактные оперы начала XX века — экспрессионистскими («Замок герцога Синяя Борода» Белы Бартока скорее продолжает линию символистской музыкальной драмы Дебюсси; «Испанский час» Равеля — комическая опера). Однако именно с этим жанром связано сразу несколько высоких вершин музыкального (пред)экспрессионизма. В од-

⁶⁴ *Ruf W. Musiktheater // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 5. Kassel; Stuttgart u. a., 1996. Sp. 1699.*

ноактной опере нашли особенно явственное и законченное выражение характерные черты этого направления. В этой точке схождения, где «духовное движение» (А. Шеринг) эпохи запечатлелось в определенной драматургической форме, возник ряд сочинений, которые принадлежат к самым впечатляющим созданиям музыкального театра XX века в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гугнин А. Австрийский экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.
2. Кандинский В. Картины Шёнберга // Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки: Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 2001.
3. Кандинский В. Куда идет «новое искусство» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. Т. 1: 1901–1914. М., 2008.
4. Кандинский В. О сценической композиции // Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка / пер., коммент. З. Пышновской. М., 1996.
5. Кандинский В. О сценической композиции [1918] // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. Т. 1: 1901–1914. М., 2008.
6. Мартынова О. «Драма преобразования» // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.
7. Мацевич А. «Драма пути» // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.
8. Мацевич А. «Я-драма» // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.
9. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник: сб. статей. Вып. 5 / сост. С. С. Зив. М., 1984.
10. Стриндберг А. О современной драме и современном театре / пер. Ю. Балтрушайтиса. URL: http://az.lib.ru/s/strindberg_a/text_1889_o_sovremennoy_drame_i_s_ovremennom_teatre.shtml. Дата обращения: 18.12.2014.

11. Тишунина Н. В. Формирование символистской драмы в Западной Европе в 60-ые — 90-ые годы XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 1996.
12. Топер П. М. Энциклопедический словарь экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма / РАН, Ин-т миров. лит. им. А. М. Горького; гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.
13. Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
14. Шёнберг А. Малер // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
15. Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой; предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001.
16. Шёнберг А. «Счастливая рука» // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
17. Шёнберг А. Творчество и сущность Франца Листа // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
18. Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/Main, 1958.
19. Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / hrsg. von N. Schoenberg-Nono. Klagenfurt, 1992.
20. Bahr H. Expressionismus. München, 1920.
21. Bekker P. Das Musikdrama der Gegenwart: Studien und Charakteristiken. Stuttgart, 1909.
22. Carpenter A. Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-examining the connections between the monodrama "Erwartung" and the early history of psychoanalysis // The Musical Quarterly. 2010. Vol. 93. Nr. 1.
23. Danuser H. Neue Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 7. Kassel; Stuttgart u. a., 1997.
24. Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni / hrsg. von J. Theurich. Berlin, 1979.
25. Diskussion // Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors / hrsg. von W. Kirsch und S. Döhring. Laaber, 1991.
26. Eisler H. Arnold Schönberg // Eisler H. Musik und Politik: Schriften 1948–1962. Leipzig, 1982.
27. Hahl-Koch J. Kandinsky und Schönberg. Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft // Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / hrsg. von J. Hahl-Koch. Salzburg; Wien, 1980.

28. Hatvani P. Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus / hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart, 1976.
29. Kirsch W. Prolegomena zu einer Geschichte des Operneinaktors im 20. Jahrhundert // Die Musikforschung. Jg. 28. 1975. H. 4 (Oktober — Dezember).
30. Kokoschka O. Briefe. Bd. 1: 1905–1919 / hrsg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Düsseldorf, 1984.
31. Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss / hrsg. von F. Messmer. Pfaffenhofen, 1989.
32. Lederer J.-H. Cavalleria rusticana auf Deutsch: Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einaktors im ausgehenden 19. Jahrhundert // Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors / hrsg. von W. Kirsch und S. Döhring. Laaber, 1991.
33. Mauser S. Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Regensburg, 1982.
34. Mauser S. Vom expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule // Musiktheater im 20. Jahrhundert / hrsg. von S. Mauser. Laaber, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen; Bd. 14).
35. Ruf W. Musiktheater // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 5. Kassel; Stuttgart u. a., 1996.
36. Scheideler U. Marie Pappenheim und Arnold Schönberg // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Bericht zum Symposium 12.–15. September 1999 / hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2000.
37. Schering A. Die expressionistische Bewegung in der Musik // Einführung in die Kunst der Gegenwart / hrsg. von M. Deri. Leipzig, 1919.
38. Schnetz D. Der moderne Einakter: Eine poetologische Untersuchung. Bern; München, 1967.
39. Schönberg A. Berliner Tagebuch / hrsg. von J. Rufer. Frankfurt/Main, 1974.
40. Schönberg A. Gesinnung oder Erkenntnis? // Schönberg A. Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
41. Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen / hrsg. von W. Schuh. Zürich, 1957.
42. Stuckenschmidt H. H. Short Operas // Musikblätter des Anbruch. 1928 (Jg. 10). H. 6.
43. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford, 2005.
44. Tiessen H. Der neue Strom // Melos. 1920. Jg. 1. Nr. 1, 2, 4, 5.
45. Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk / hrsg. von F. Endler. Wien; Hamburg, 1981.

46. Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk.
47. Wörner K. H. Die glückliche Hand // Schweizerische Musikzeitung. 1964. H. 5.
48. Zapke S. Der gedruckte Geist: Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule // Strindberg. Schönberg. Munch: Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900 / hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2008.