

Key Words

Theodor Adorno, Alban Berg, Second Viennese School, Jugendstil, psychoanalysis, memoirs

Theodor W. Adorno

Reminiscence

Abstract

The annotated translation of the chapter from a monograph by the great German philosopher, sociologist and musicologist Theodor Adorno (1903–1969), who for some time was a composition student of Alban Berg. One of the most intelligent and subtle connoisseurs of the Berg's music, Adorno was the author of numerous articles about his work, which subsequently merged into the book *Berg. Master of the Smallest Link*. The 'Reminiscence' is based on the obituary written by Adorno in 1935 and on his memoirs completed 20 years later. Translation from German and notes by Yu. S. Veksler. Previously unpublished in Russian.

Ключевые слова

Теодор Адорно, Альбан Берг, нововенская школа, югендстиль, психоанализ, мемуары.

Адорно Т.

Воспоминание

Перевод с немецкого и примечания Ю.С. Векслер

Аннотация

Комментированный перевод главы из монографии выдающегося немецкого философа, социолога и музыковеда Теодора Адорно (1903–1969), некоторое время бывшего учеником Берга по композиции. Один из наиболее умных и тонких знатоков творчества учителя, Адорно стал автором многочисленных статей о его творчестве, впоследствии объединенных в книгу «Берг. Мастер незаметного перехода». В основу «Воспоминания» положен некролог, написанный Адорно в 1935 году, и завершённые 20 лет спустя мемуары. Перевод с немецкого и примечания Ю.С. Векслер. На русском языке публикуется впервые.

От переводчика

«Воспоминание» („Erinnerung“) — одна из глав монографии Адорно о Берге, опубликованной в 1968 году¹. Автор переработал здесь два более ранних текста: некролог «Воспоминание о живущем», который в числе других откликов на смерть композитора напечатал в 1936 году журнал «23»², и созданные на его основе мемуары «В память о Берге» (1955), которые при жизни не предназначались автором для обнародования и впервые были опубликованы лишь в 1984 году в полном собрании сочинений Адорно³.

Название «Воспоминание» непосредственно отсылает нас к мемуарному жанру. Перед нами удивительно яркие, словно бы нетронутые временем страницы воспоминаний Адорно об учителе, повествующие о личности знаменитого композитора, о его окружении и о том духовном ландшафте Вены, от которого эта личность неотделима. Берговские уроки по композиции, призванные сообщить неопитуемые принципы «школы», непринужденные прогулки вокруг Шёнбрунна, где Берг забавлялся сочинением своих собственных некрологов, визиты к Альме Малер и встречи с Шёнбергом, беседы о бритье и обсуждение творческих планов, — все это создает удивительное ощущение сопричастности к описываемым событиям. При этом Адорно нимало не заботится о хронологической

последовательности изложения, выхватывая всякий раз наиболее важные для него детали, факты или впечатления. Однако автор подходит к ним не только как мемуарист, он пристально вглядывается в них и изучает их с дотошностью ученого. Дело в том, что адорновское «воспоминание», помимо своего традиционного смысла, несет в себе и другой, оно понимается здесь как одна из главных процедур психоанализа, нацеленная на то, чтобы извлечь на поверхность содержание человеческого бессознательного: воскрешение прошлого. Прошлое в психоаналитической теории — детство человечества и отдельного человека, привязанность к прошлому, фиксированность на мире родителей рождает невроты и инспирирует мрачные видения, в которых вытесненное бессознательное находит себе выход. В трактовке Адорно фиксированность Берга на прошлом приобретает и другое, можно сказать художественное измерение: за ней стоит его укорененность в традиции, символическим обобщением которой выступает девятнадцатый век, в действительности завершившийся, наверное, лишь с прорывом к атональности. Эта фиксированность на прошлом накладывает печать на внешний облик Берга, она проявляет себя в мировосприятии композитора, находит выражение и в его музыке — в многочисленных аллюзиях на югендстиль, вагнеровских параллелях, в самом берговском «тоне», где столь многое напоминает о Шумане. Натура Берга становится для Адорно своеобразной моделью его музыки: исследуя бессознательное во всевозможных его проявлениях, всматриваясь в черты лица, примечая характерные особенности внешности и поведения Берга, Адорно, как ему кажется, находит доступ и к творчеству высоко ценимого им композитора. Музыка Берга, названного Адорно «мастером незаметного перехода», противится всему застывшему, законченному, неподвижному, пытается обрести равновесие в поисках общего знаменателя экспрессии и конструкции. В свою очередь, гипертрофированная конструкция в стремлении к прочности обращается в свою противоположность, граничит с хаотическим. Парадоксальная диалектика застывшего и подвижного, порядка и хаоса, организованного и свободного пронизывает все рассуждения Адорно о творчестве Берга. Но, пожалуй, главное, что Адорно ценит в музыке Берга и о чем он говорит наиболее убедительно — это глубокая человечность, способность выражать метафизическое страдание. И даже там, где Адорно, казалось, целиком погружается в философские проблемы, он не теряет главного: глубокой признательности своему учителю, искренней любви к его музыке и столь человеческого сочувствия его судьбе.

Ю. Векслер

- 1 Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968. 144 S. [=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15]. См. также: Adorno Th. W. Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. 521 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und R. Tiedemann). О взаимоотношениях Адорно и Берга см.: Векслер Ю. Адорно и Берг: страницы переписки // Музыкальная Академия. 2003. № 1. С. 162–165; Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. С. 536–546. На русском языке опубликованы следующие работы Адорно о музыке: Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.—СПб: Университетская книга, 1999; Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
- 2 [Rottweiler H.] Erinnerung an den Lebenden // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. S. 19–29. Герман Ротвайлер — псевдоним Адорно.
- 3 Adorno Th. W. Im Gedächtnis an Alban Berg // Musikalische Schriften V. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 487–512. (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. R. Tiedemann u. K. Schultze).

Попытка облечь в слова память о Берге парализована тем, что он сам предвосхитил ее с макабральной иронией. Когда я был его учеником, во время наших совместных прогулок вокруг Шёнбрунна⁴ он забавлялся сочинением собственных некрологов, которые когда-нибудь появятся на страницах венских газет. В одном, как он уверял, его перепутают с еврейским народным комиком, кажется, по имени Армин Берг⁵; в другом один всезнающий критик⁶ — тот самый, опередить которого должна была книга, опубликованная в 1937 году Райхом, Кшенеком и мной⁷, чтобы предотвратить угрозу написания таковой им самим, — прохрипит свой панегирик о «певце Воццека»: «Как некогда наш Шуберт, наш Брукнер, наш бедный незабвенный Гуго Вольф, так теперь и он умер с голоду в безмерно любимом и неблагодарном родном городе, который, однако, привязан к нему всем сердцем. Еще одно звено в бесконечной цепи вечного...» Будучи не в силах изгнать кошмарные видения пробуждающегося в лихорадке сновидца, которые, к тому же, давным-давно превзошла здоровая глупость потомков, его оценивающих и классифицирующих, мы должны решиться на то, чтобы, не страшась, опросить их; не о мире, который так правдиво в них раскрывается, но о Я, которое в них таится. Отчаянный юмор был заместителем смерти в его жизни, которая росла вокруг этой смерти как некоей сердцевины. В дальнейшем он даже прогрессировал. Во времена Третьего рейха, когда Берг уединился в доме на Вёртерском озере, чтобы иметь возможность спокойно работать над «Лулу», он называл то место, где желал сосредоточиться, своим концентрационным лагерем⁸. По свидетельству Вилли Райха, будучи перевезен во время своей последней болезни в госпиталь Рудольфа, он шутил, что находится на полпути к Центральному кладбищу. Из той же серии и история с простым, как говорится, венским донором, когда положение Берга стало уже безнадежным: «Только бы мне не превратиться теперь в сочинителя

4 Дворец Шёнбрунн — окруженная парком летняя резиденция австрийской императорской династии Габсбургов, расположенная в одном из венских предместий (здесь и далее примечания переводчика).

5 Армин Берг (Armin Berg), наст. имя Герман Вайнбергер (Hermann Weinberger, 1883–1956) — австрийский комик, автор куплетов и пародий. Выступал в различных кабаре Вены.

6 Имеется в виду Пауль Штефан (Paul Stefan, 1879–1943) — музыкальный критик, с 1922 года редактор журнала *Musikblätter des Anbruch*.

7 Речь идет о первом издании монографии Вилли Райха о Берге, см.: *Reich W. Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*. Wien, 1937.

8 В 1932 году Берг приобрел загородный дом Вальдхауз (Waldhaus) в Каринтии, где провел последние годы жизни.

оперетт»⁹. Неповторимо индивидуальное у него было одновременно и очень австрийским. Читая отчет о последних днях Шуберта в несравненной документации Отто Эриха Дойча¹⁰, нельзя избавиться от ощущения, что печальная ненужность, равно как и величественная преданность и безответственная небрежность шубертовского конца повторилась у Берга, словно бы в его настоящем, настоящем авангардиста, возродилось прошлое. Это неплохо соответствовало его музыке. Идентичность города, его злосчастно-счастливая неисправимость, вероятно, оказалась весомее для судьбы обоих музыкантов, чем разделявшее их столетие; одно из парадоксальных обстоятельств берговской современности — то, что изменилось совсем немного.

Самоирония и скепсис, в облике терпеливой самокритики столь плодотворный в его творчестве, не щадили и его самооценки. Однажды он сказал мне, смеясь: «Сочиняя, я всегда воображаю себя Бетховеном и лишь потом понимаю, что в лучшем случае я — Бизе». В его недоверии к себе чувствовалась какое-то самоотчуждение (Ichfremdes). Берг смотрел вверх, с трудом пробуждаясь, как сомнамбула, и жесты его были исполнены доисторического величия. После берлинской премьеры «Воццека» и ужина у Тёпфера¹¹, где его чествовали, а он, по-юношески смущенный, не способен был вымолвить ни слова, я находился рядом с ним до глубокой ночи, чтобы буквально утешить его в успехе. Он не мог допустить, что сочинение, задуманное как галлюцинации Воццека на поле, сочинение, устоявшее перед собственным масштабом Берга, могло понравиться официальной публике; ему это казалось доводом против оперы. Именно так он реагировал всегда. Его обходительность ни секунды не мирилась с существующим порядком; в любое мгновение отшель-

9 Берг умер от заражения крови, вызванного фурункулезом. Историю с донором Райх описывает так: «Берг, который либо не понимал всей серьезности ситуации либо — что более вероятно — хотел скрыть ее от супруги и друзей, переносил страдания с непостижимым терпением и был в хорошем настроении. Он пожелал видеть донора, чтобы поблагодарить его лично. Когда этот юный беззаботный человек из венского простонародья удалился, Берг повернулся ко мне и сказал с неповторимым выражением: "Только бы мне не стать теперь сочинителем оперетт!"» (*Reich W. Alban Berg. Leben und Werk. München-Zürich, 1985. S. 96*). Согласно Д. Джармену, им был ученик Берга Леонгард Кумеркер (Leonhard Kuhmärker, 1910–1993). См.: *Jarman D. „Man hat auch nur Fleisch und Blut“: Towards a Berg Biography // Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives / ed. by David Gable and Robert P. Morgan. Oxford: Oxford University Press, 1991. P. 15–16.*

10 Речь о документальной биографии Ф. Шуберта, см. *Deutsch O. E. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Georg Müller, 1913–1919. Bd. 1–3.*

11 Возможно, меценатом, чествовавшим Берга, был Альфред Карл Тёпфер (Alfred Carl Toepfer, 1894–1993), крупный предприниматель и основатель фонда своего имени. Премьера оперы «Воццек» в театре Unter den Linden состоялась 14 декабря 1925 года.

ник мог взорвать весь этот обманчивый мир. На венской премьере Восьмой симфонии Малера под управлением Антона Веберна¹² нас чуть не выгнали из зала как нарушителей тишины. Берг был настолько захвачен музыкой и исполнением, что начал говорить о том и о другом вслух, как будто играли только для нас. Индифферентность по отношению ко всему, что происходило вокруг, он демонстрировал не только в торжественный момент. Она была непреложным законом его жизни. Я часто ловил себя на мысли о том, что ничто внешнее, пусть даже чреватое последствиями, никогда не трогало его до глубины души. Эта неприкосновенность (*Unberührbarkeit*) давала силу его музыке. Зная Стриндберга так же хорошо, как оркестр «Счастливой руки»¹³, он понимал, что близкие отношения всегда скрывают в себе возможность ненависти и предательства; может быть, поэтому он постоянно жил «в отсутствии» (*in Absence*). Зато он мог любезно и с благодарностью поддерживать периферийные знакомства и хвалить провинциальных интеллектуалов, удивляясь тому, что они не так уж и плохи. Он многого желал, ни на что не надеялся, поэтому ему нечего было терять и еще меньше — бояться. Под его непринужденностью (*Lässigkeit*) скрывалась невозмутимость (*Gelassenheit*). Если и есть доля истины в торопливо протянутых связующих нитях между Вагнером и Бергом, то это сходство с Вотаном из «Гибели богов»: не в аллегории самоотрицающей мировой воли — Берг отрицал ее еще того, как прозвучит первое «ми бемоль» «Золота Рейна» — но в индивидуальном характере великодушного, запутавшегося и усталого бога. Берг превосходил негативность мира безнадежностью своей фантазии, он принимал ее всем накопившимся избытком и сущностью венского пессимизма, с издевкой и суеверием, как в тех выдуманных некрологах; так наинейшее, согласно китайской максиме, смогло победить наитвердеее¹⁴, будучи неуязвимым в силу собственной беззащитности, единственной брони, дозволенной великану современностью. Пленник собственной природы (*Physis*), он должен был умереть от недуга, в имени которого звучит слово «кровь», от возникающего в его крови яда одиночества. Берг, чья ипохондрия ни в чем не уступала его жизненному учению, настроенному на самое плохое, готов был вообразить у себя любую болезнь, какая только возможна. То, что он стал жертвой недуга, которого не распознал и недооценил, не желая видеть опасности или надеясь, что ее отведет дата «23», роковое число его чудесной мистики, — последний

¹² Веберн дирижировал Восьмой симфонией Малера 18 и 19 апреля 1926 года.
¹³ Драма с музыкой «Счастливая рука» (*Die glückliche Hand*) А. Шёнберга (1918).
¹⁴ Афоризм Лао Цзы гласит: «Мягкое и слабое побеждает твердое и сильное». См.: Мыслители древнего и средневекового Китая. М.: АСТ, 2005. С. 41.

мрачный финт бытия, лишь безнадежной хитростью сумевшего продержаться столетия, балансируя между сном и смертью в музыке.

Национальная традиция, частью которой он был и от которой в то же время дистанцировался, традиция «брюзжания» (*Raunzen*), сочеталась с его личным пораженчеством, прежде всего со склонностью переоценивать собственные недостатки и несовершенства, как будто от этого они станут меньше. Если выразиться в терминах психологии, можно предположить здесь, скорее, реакцию на латентное высокомерие, чем первичное свойство; гордость и робость у него неразделимы. Граница иронии и серьезности была очень подвижной, точно так же у него пересекались ирония и скромность; истинный смысл того, что им говорилось, понять было почти невозможно, как это бывает у хорошо воспитанных англичан. Поразительно похожий на Уайльда¹⁵, он лукаво использовал это сходство как инкогнито; нередко в его лексиконе встречалось и слово «лорд». Когда я сказал ему после первой встречи с Шёнбергом, что тот внешне напоминает мне первого скрипача цыганской капеллы даже своей преувеличенной элегантностью, к которой он стремился в начале своего второго брака¹⁶, Берг ответил: «Он же воображает, что выглядит лордом». Юмор Берга был *humour noir*¹⁷, его самоуничижение никогда абсолютно серьезным; в нем не было и следа затаенной обиды и горечи. Антисемитизм, к которому его легко могла склонить венская среда, он отвергал не из приобретенного опыта; он был невозможен для него изначально. Он целиком и полностью ощущал себя в традиции немецкой музыки, без колебаний причисляя к ней Малера и Шёнберга. Он был свободен от бескомпромиссной установки на реформирование всего и вся, столь легко разделяемой в Вене теми, кто не считал себя ни социал-демократом, ни католиком. Впрочем, чтобы правильно понять его представление о примате немецкой музыки, разделяемое Шёнбергом, нужно помнить о том, что между концом Первой мировой войны и началом Третьего рейха в музыкальной жизни во всем мире, в том числе и на фестивалях МОНМ¹⁸, господствовал услужливый дух развлекательного, нарочито поверхностного искусства, примерно соответствующий программе парижской «Шестерки» (*Les Six*) и резко противоречивший радикальному модернизму.

¹⁵ Оскар Уайльд (Oscar Wilde, 1854–1900) — ирландский писатель.
¹⁶ После смерти первой жены Матильды Шёнберг (Цемлинской) (Mathilde Schönberg, geb. Zemlinsky, 1875–1923) 18 октября 1923 года Шёнберг женился на сестре своего ученика Рудольфа Колиша Гертруде (Gertrud Schönberg, geb. Kolisch, 1898–1967).
¹⁷ Черный юмор [франц.].
¹⁸ Международное общество новой музыки (Internationale Gesellschaft für neue Musik).

Парадоксальным образом неконформистская музыка была именно немецкой в то самое время, когда в Германии готовилась мрачная диктатура политического конформизма. Тем не менее Берг-артист признавал своим родоначальником Бодлера в той же степени, что и Пруст; ария «Вино»¹⁹ — это не только пролегомен²⁰ к «Лулу», но и своего рода приношение, декларация общности. То французское, что он привнес в немецкую музыку, часто посредством литературы, превосходило самих французов, даже любимого им Дебюсси; его достижения, да и достижения Равеля, в сравнении с оркестром «Лулу» выглядят по-бюргерски безобидно. В музыке Берга австро-немецкое и французское впервые взаимопроникают так, как впоследствии, после 1945 года, это будет заметно во всей музыкальной продукции. Берг не то что бы интересовался политикой, но чувствовал себя социалистом настолько, насколько в 1920-е годы это приличествовало ортодоксальному читателю «Факела»²¹. Его подчеркнутая американофилия питалась, возможно, тем, что в Америке долгое время жил один из его братьев²². Не раз я слышал от него: если уж технический прогресс, то по меньшей мере радикальный и основательный; это подтверждает и его склонность, даже талант к тому, что в Америке называют гаджетами (gadgets). Конечно, он думал о том, что мог бы выбраться там из своего даже в лучшие времена довольно стесненного материального положения и перестать экономить. С яростным удовлетворением он следил за успехами новой музыки в Америке, например, под управлением Стоковского²³, и использовал это как аргумент против венских филармоников. Однако его оппозиционность к официальной Вене допускала и венские ограничения. Когда я, в молодости зараженный высокомерием оппозиции, на протяжении нескольких месяцев не ходил в Государственную оперу, с которой у меня тогда связывалось имя Пиккавера²⁴ и его клики, он отругал меня. Я отправился на ближайший интересующий меня спектакль, «Саломею» с Ерицей²⁵; и последняя оставила о себе отвратительное

- ¹⁹ Ария «Вино» (*Der Wein*) для сопрано и оркестра (1930) на текст Ш. Бодлера.
²⁰ Предисловие (греч.).
²¹ «Факел» (*Die Fackel*) — журнал, издаваемый Карлом Краусом с 1899-го по 1936 год и демонстрировавший известную близость социал-демократическим взглядам.
²² Имеется в виду Германн Берг (Hermann Berg, 1872–1921), старший брат Альбана Берга, который с 14 лет жил в Нью-Йорке и работал в крупной торговой фирме.
²³ Леопольд Стоковский (Leopold Stokowski, 1882–1977) — британский и американский дирижер, под руководством которого в 1931 году состоялись премьеры «Воццека» в Филадельфии и Нью-Йорке.
²⁴ Альфред Пиккавер, собств. Пековер (Alfred Piccaver / Pechover, 1884–1958) — австрийский певец, с 1912-го по 1937 год ведущий тенор Венской оперы.
²⁵ Мария Ерица (Maria Jeritz, 1887–1982) — чешская певица, выступала в Венской опере с 1912 по 1935 год.

воспоминание: выражение „Kulissenreißer“²⁶ соответствовало ей, пребывавшей на вершине славы, в буквальном смысле. Зато Берг часто брал меня с собой в театр в Йозефштадте²⁷. Думаю, билеты он получал через заведующего литературной частью Эрхарда Бушбека²⁸, друга Тракля. Уже во время первого большого шёнберговского скандала Бушбек отважно встал на сторону композитора и его друзей, и Берг постоянно поддерживал с ним отношения. В числе прочего мы смотрели вместе с ним премьеру «Хуареса и Максимилиана»²⁹. Отношение Берга к Верфелю было весьма неоднозначным. Карл Краус оставался неоспоримым авторитетом, в то же время Верфель был мужем Альмы Малер, и общение с этим крайне неприятным и приятным человеком чрезвычайно нравилось Бергу³⁰.

Отец Берга был баварцем, переселившимся в Вену из Нюрнберга³¹, но это ничуть не повредило его венскости. Он полагал, что венское — от Бога. Соответственно, все остальное он рассматривал как провинцию, в том числе и Прагу, которая в двадцатые годы имела гораздо более столичный вид. Северонемецкое же всегда вызывало у него веселье. Один наш общий знакомый, маленького роста, был женат на очень высокой женщине, говорившей с сильным нижне-немецким акцентом, и Берг охотно пародировал любовные диалоги между ними³². Нам часто приходилось обедать в одном берлинском ресторане возле оперы, поскольку он располагался недалеко от места репетиций, но Берг не только счел его плохим, но и сделал вывод,

- ²⁶ Актер, бьющий на эффект (нем.).
²⁷ Театр в Йозефштадте — старейший театр венских предместий, основанный в 1788 году. С приходом в 1924 году режиссера Макса Райнхардта (Max Reinhardt, 1873–1943) завоевывает мировую славу.
²⁸ Эрхард Бушбек (Erhard Buschbeck, 1889–1960) — писатель, друг и меценат поэта Георга Тракля. Возглавлял Академическое общество литературы и музыки (Akademischer Verband für Literatur und Musik), в одном из концертов которого 31 марта 1913 года состоялась скандальная премьера берговских Пяти оркестровых песен на тексты к видовым открыткам Петера Альтенберга соч. 4. С 1918 года заведовал литературной частью венского Бургтеатра.
²⁹ «Хуарес и Максимилиан» (*Juarez und Maximilian*, 1924) — историческая трагедия Франца Верфеля.
³⁰ Сочинения Верфеля были объектом критики и даже пародии со стороны Крауса в пьесе «Литература, или мы еще посмотрим», см.: *Седельник В.* (отв. ред.). История австрийской литературы XX века. Том 1. Конец XIX — середина XX века. М.: Институт мировой литературы и искусства им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 235.
³¹ Отец Альбана Берга Конрад Берг (Conrad Berg, 1846–1900) приехал в Вену из Нюрнберга в 1867 году.
³² Речь идет об Эрвине Штайне (Erwin Stein, 1885–1958): «Эрвин Штайн, давний ученик Шёнберга, был женат на женщине из Мекленбурга. Штайн был очень маленьким, будто карлик, а его жена — непомерно высокой, и Берг любил изображать любовные сцены между ними, главная роль в которых отводилась воркующим репликам дамы на мекленбургском диалекте»: Adorno Th. W. Im Gedächtnis an Alban Berg. Op. cit. S. 489.

что немцы всегда жрут только дрянью; в этом его, пожалуй, не переубедили никогда.

Я познакомился с ним на Франкфуртском фестивале Всеобщего немецкого музыкального общества (*der Allgemeine Deutsche Musikverein*) в 1924 году, весной или ранним летом, в тот вечер, когда состоялась премьера Трех отрывков из «Воццека»³³. Находясь под сильным впечатлением от сочинения, я попросил Шерхена, с которым был знаком, представить меня Бергу. Через несколько минут после знакомства мы договорились, что я приеду в Вену, чтобы учиться у него; я должен был лишь дождаться своей защиты, намеченной на июль.хлопоты в связи с переездом в Вену тянулись вплоть до января 1925 года³⁴. Мое первое впечатление от Берга во Франкфурте: величайшая доброжелательность и в то же время скромность, лишившая меня страха перед тем, кем я безмерно восхищался. Как мне помнится, стихийный импульс, влекший меня тогда к Бергу, был, конечно, очень наивен, но он касался чего-то существенного для Берга: отрывки из «Воццека», прежде всего вступление к маршу и сам марш, казались мне Шёнбергом и Малером одновременно, именно такой мне представлялась тогда настоящая новая музыка.

Дважды в неделю я совершал паломничество в Хитцинг на Траутмансдорфгассе 27, в ту же самую квартиру на первом этаже, где и сегодня еще живет Хелена Берг³⁵. Улица казалась мне тогда непередаваемо прекрасной. Своими платанами она напоминала мне о Сезанне, каким образом, мне сегодня уже трудно припомнить; свое очарование она сохранила для меня и до сих пор. Когда по возвращении из эмиграции я вновь приехал в Вену и отправился на поиски Траутмансдорфгассе, я заблудился и вернулся к исходному пункту у Хитцингской церкви; затем вслепую, не раздумывая о пути и полагаясь лишь на свои смутные воспоминания, нашел его за несколько минут. А в 1925 году, еще не переступив порог дома, я понял, где находился, по диссонантным аккордам фортепиано — аккордам из Камерного концерта, который он тогда завершал; я не подозревал,

³³ Премьера Трех отрывков из «Воццека» под управлением Германа Шерхена (*Hermann Scherchen*, 1891–1966) состоялась 16 июня 1924 года.

³⁴ Адорно приехал в Вену 5 марта 1925 года.

³⁵ Хитцинг (*Hietzing*) — одно из венских предместий. В доме на *Trauttmansdorfgasse 27* Берг и его жена Хелена жили с 1911 года. В настоящее время здесь располагается фонд Альбана Берга (*Alban Berg Stiftung*).

что здесь повторилась одна очень известная ситуация³⁶. Табличка на двери была изготовлена по эскизу самого Берга, этот искусный шрифт воспроизведен в заглавиях первого издания его соч. 1 и соч. 2, он еще несет отпечаток югендстиля, при этом удобен для чтения и свободен от орнаментальной вычурности. Берг обладал несомненным дарованием в области изобразительного искусства. Движимый потребностью выражения, первоначально он не был привязан к музыкальному материалу. То, что он остался в музыке, если обратиться к истокам, в сущности, было почти случайным. Определенно ему стоило больших усилий направить общеэстетическую потребность выражения на специфически музыкальное; эту черту он впоследствии одолжил Леверкюну³⁷. Он был художником по преимуществу, художником в такой степени, что благодаря этому стал художником в особенности, мастером композиции. Но многое сохранилось и от визуального, поразительнее всего в каллиграфическом облике его партитур. Однажды в кафе *Imperial* он весь вечер потратил на то, чтобы научить меня красиво писать ноты. Визуальное распространялось и на собственно композиторское. Чем дальше, тем больше он делал эскизы согласно квазипространственным симметричным соотношениям. И его пристрастие к зеркальным и ракоходным структурам, помимо двенадцатитоновой техники, вероятно, связано с визуальным изменением его восприятия; музыкальные «кребсы» — это антивремя (*antizeitlich*), они определяют музыку как нечто по сути своей симультанное. По-видимому, было бы ошибочно истолковывать эти технические процедуры лишь сквозь призму двенадцатитоновой техники; наверное они могут быть выведены не только из микроструктур ряда, но и из плана целого, как бы из горизонтальной проекции, и как таковые обладают известной индифферентностью по отношению к процессу (*Sukzession*), чем-то вроде стремления к опространствлению (*Verräumlichung*) музыки. Прообразы этого есть у эпического Малера, даже в раннем «Волшебном роге мальчика». Сколько бы ни связывали имя Берга с традицией мотивной работы и развивающей вариации и, следовательно, до основания динамической композиции, его музыкальному методу свойственно нечто непередаваемо статическое, какое-то медленное топтание на месте. Лишь после «Воццека» он стал сочинять подвижнее. Мне пришло в голову, что такая статика

³⁶ «Еще не переступив порог дома, на первом этаже которого жили Берги, я понял, куда пришел, по диссонантным аккордам фортепиано, — и лишь годы спустя я прочитал о первом визите Ницше к Вагнеру в Трибшене и о диссонансах из «Зигфрида»»: *Im Gedächtnis an Alban Berg*. *Op. cit.* S. 487.

³⁷ Берг был одним из прототипов главного героя романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», см.: *Schwarz E. Adrian Leverkühn und Alban Berg // Modern Language Notes*. 1987. No. 3. S. 663–667.

среди полной подвижности соприкасается с Беньямином³⁸, которому «Воццек» очень нравился.

Не могу противостоять искушению поговорить об имени Берга, которое он, не добавляя к нему ничего, с такой теплотой произносил, отвечая на телефонный звонок. Имя он называл так, как другие люди говорят «я». Я никогда не встречал человека, который был бы так похож на свое имя. Альбан: в этом есть традиционный католический элемент — родители держали лавку церковной утвари — и в то же время нечто особенное, изысканное, от чего при всей конструктивной дисциплине он никогда полностью не отказывался. Берг³⁹: его лицо было горным лицом (Berg-Gesicht), горным в двойном смысле, черты его выдавали обитателя Альп, и оно само, с благородным изгибом носа, нежным и тонким ртом и бездонными, загадочно пустыми глазами, глядевшими как озера, напоминало горный ландшафт. Очень высокий и в то же время деликатный, словно не в силах совладать с собственным ростом, он всегда чуть-чуть наклонялся вперед. Его кисти и особенно ступни были удивительно миниатюрны. Во всем его облике, осанке и взоре было нечто от идущего ощупью грезящего великана. Легко можно было представить, что все вещи казались ему опасно преувеличенными (такое рассказывают о лошадях). Этому соответствует микрологический аспект его сочинений: детали потому так ничтожны, так бесконечно малы, что великан видел их будто в театральные бинокль. Но и в целом его музыка, безмерная и слабая одновременно, — вылитый Берг. Его реакции в целом были замедленными, затем — внезапными и неожиданными. Пожалуй, поэтому он с исключительным уважением относился к шутке, подвижности и остроте ума; восхищение это со временем настолько возросло, что он сам развил в себе способность к колкостям и каламбурам по преимуществу мрачного свойства. Один не слишком одаренный ученик на вопрос Берга о том, есть ли у него абсолютный слух, ответил с глупой надменностью: «Бог миловал». Это «бог миловал» он сразу же взял на вооружение и никогда не забывал добавлять в тягостных и неприятных ситуациях⁴⁰.

О баронстве рода Бергов я узнал лишь из его переписки с женой, он сам никогда не говорил об этом. Вместе с тем нельзя было не заметить в нем какой-то непоколебимой уверенности, которая не только выделялась на фоне далеко не всегда обеспеченного существования,

³⁸ Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940) — немецкий философ, социолог, литературный критик.

³⁹ Berg (нем.) — гора.

⁴⁰ Имеется в виду Юлиус Шлосс (Julius Schloss, 1902–1972), который, как и Адорно, пришел к Бергу в 1925 году. До этого он изучал композицию в консерватории Хоха во Франкфурте-на-Майне.

но и на первый взгляд почти не согласовывалась с его скромным нравом. Перипетии судьбы он встречал так, будто они не могли посягнуть на тайную, но документально подтвержденную привилегию. Разумеется, у Берга все это было не грубо реальным, но сублимированным. Шёнберг, наверное, чувствовал его скрытую уверенность в себе. Когда Берг сообщил ему о своем намерении сочинить «Воццека», то есть взяться за полномасштабный опус, на что в эпоху свободной атональности не отваживался никто, по-видимому даже считая это невозможным, Шёнберг был удивлен, что именно он, робкий Берг, задумал нечто подобное. Непоколебимо скромными были и жизненные требования, предъявляемые им или непроизвольно вытекавшие из его существования, требования, которые искусно охраняла руководящая и оберегающая рука его жены. Продуманная забота композитора о чувственных проявлениях, тяга к разглаженному, полированному, связанная не с желанием понравиться, но с возрастающей чувственной восприимчивостью, питалась берговским жизнеощущением. Как решительно свидетельствуют письма к жене, он отнюдь не был аскетическим художником, каковым он вместе в тем являлся по строгости убеждений; эта двойственность самым продуктивным образом передавалась его музыке. У него можно было учиться тому, что зовется австрийской чувственной культурой; не хуже, чем парижане, он понимал толк в хорошей еде и вине. Ему я обязан знанием превосходного в те годы, в прямом и переносном смысле черно-желтого ресторана Weide в Шпайзинге с его знаменитыми крабовыми паштетами⁴¹ и ресторана Schöner на Зибенштернгассе, который открыт и сегодня. Обыкновенное принятие пищи благодаря Бергу приобретало ненавязчивое достоинство. Его свободный от всякой жадности гедонизм был обратной стороной его метафизического пессимизма, как будто он принимал радость лишь из-за ее невозвратимости. На это указал Кшенек. Его пессимизму соответствовало то, что он никогда не обнаруживал позитивных религиозных тенденций вопреки несомненному католическому компоненту своего существа; но это могло измениться ко времени написания Скрипичного концерта.

Привычное пренебрежение немецкого духа к чувственному было чуждо Бергу, и это, в свою очередь, пошло духу на пользу. Но поведение его было до такой степени сублимировано, что вся широта и многослойность его личности (Person) предоставляла ему лишь повод и материал для творчества, а он на протяжении всей своей

⁴¹ В настоящее время ресторан Waldzeile на Speisinger Strasse. Черный и желтый — цвета флага Габсбургской монархии.

сознательной жизни рассматривал себя в качестве его экзекутора. Это подавляло его; со зрительской прохладцей он относился к своему конкретному бытию, даже к своей собственной страсти. Если Малер сказал однажды о ландшафте вокруг Аттерзее, что «отсочинил» его целиком⁴², Берг, во многом малеровский наследник, то же самое мог сказать о ландшафте своей души. Степень его дистанцированности по отношению к себе самому наводила порой на мысль, что на каждом этапе он занимался исторической саморефлексией (как свидетельствует Райх, он носился с мыслью о своей биографии). К собственной личности он относился осторожно и вместе с тем безразлично, как к музыкальному инструменту, которым он был для себя (*das er sich war*). Он любил говорить и писать о себе, в особенности о своей музыке. Но в этом не было и следа тщеславия; казалось, он говорил о каком-то очень уважаемом композиторе Альбане Берге, не вполне идентифицируя его с собой. Как частное лицо он вовсе не гордился творчеством этого мастера; не претенциозный и равнодушный к престижу, он брел вслед за ним, словно длинная тень. Обычно я приходил к нему на урок, Бог знает, зачем, с тяжелой папкой, набитой рукописями и нотной бумагой. Если потом мы отправлялись на прогулку, он, считая себя более сильным, часами таскал эту папку, невзирая на все мои протесты. Примерно так же он носил с собою свое творчество и тот запас жизненной силы, которым оно питалось. Однако он не упускал случая по-дружески посмеяться надо мной из-за этой папки.

Все наши разговоры о Берге будут бесцельными, если мы не подчеркнем одно его свойство, которое он излучал так щедро и о котором порой стыдливо забывали из-за его вездесущности и ненавязчивости: его безграничную доброту. Когда уже после его смерти я заговорил о нем с Колишем⁴³, тот сразу же произнес: «Он был таким милым человеком». О ком-то другом, возможно, это скажет не много, но у Берга, при всей его тонкой разборчивости, иронии, скепсисе и *au fond*⁴⁴ строгости, дружелюбие было средством, сглаживавшим все острые углы, также и в партитурах; если он и шутил над кем-нибудь, в этом не было ни малейшего следа агрессии. Альтруизм у Берга — не метафора. Пожалуй, за этим стояло его отношение к смерти; тихо отойти в мир иной, не привлекая к себе внимания. Жест «Воццека» выражает это, не жест действующих лиц оперы, но поведение музыки, комментирующего композиторского субъекта, который в большой

⁴² «Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил!» (Цит. по: Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1964. С. 452).

⁴³ Рудольф Колиш (Rudolf Kolisch, 1896–1978) — скрипач, ученик Шёнберга, первая скрипка Венского струнного квартета, впоследствии квартета Колиша.

⁴⁴ В сущности (франц.)

интерлюдии перед последней картиной показывается перед занавесом музыкального театра: «Поэт говорит»⁴⁵.

Неограченная доброта Берга — эквивалент глубокой, может быть постоянно осознающей свою бесполезность, но абсолютно нестигаемой жажды счастья. Она выражалась в благоговении перед всякой удачей; [он верил в то, что] вопреки влечению к смерти все будет хорошо, не может быть иначе. Этим объясняется некоторая эксцентричность его музыки, в первую очередь ее стремление подстраховаться соответствием всем критериям, пусть и противоречащим друг другу. Он внимательно читал даже рецензии старого Корнгольда⁴⁶, о котором всегда был хорошо осведомлен, с нежностью людоеда хвалил их за то, что всегда может составить по ним представление о концерте, и приветствовал сочинения, которые нравились не только ему и его друзьям, но удовлетворяли и старого Корнгольда. Должно быть, особый тон печали в его музыке — это негатив жажды счастья, разочарование, плач о том, что мир не оправдал тех утопических надежд, которые лелеяла его натура (*Naturell*). Об этом свидетельствует весьма специфический тип выразительности, напрасное ожидание, занимающее у Берга главное место и выходящее на первый план в «Воццеке» и «Лулу». Хитростью, присущей и личности, и творчеству, берговская жажда счастья хотела выманить у осознаваемой им невозможности невозможное. Очень хотелось ему перехитрить и своих интерпретаторов; из мастеров новой музыки только он планировал облегченные альтернативы и без колебаний ставил слово «*ossia*». Частная жизнь также сыграла шутку с его врожденным пораженчеством. Комбинации бесчисленных мер, направленных на то, чтобы отвести от сочинения постоянно подстерегающую и осознаваемую угрозу неудачи, приближали его к хаосу, бурлящему в основе берговского способа реакции. К счастью для самой музыки, она не достигала абсолютной безопасности; ни одна нота Берга не понравилась бы старому Корнгольду. Сумма мероприятий действовала центробежно. Не стоит спрашивать о том, соединил ли он в действительности все, что задумал соединить. Гораздо продуктивнее был бы другой вопрос: какой отпечаток мифическая хитрость сохранения (*Sichern*) оставила в его творчестве, в особенности какой смысл имело такое обращение с двенадцатитоновой техникой, что она становилась почти незаметной. Освоив ее, он попытался сплавить ее воедино со своим «тоном». Я похвалил это, и он сказал обрадованно: «Именно в этом и был весь фокус»; его не смущал вопрос о том, возможно ли

⁴⁵ Название пьесы из «Детских сцен» соч. 15 Шумана.

⁴⁶ Юлиус Корнгольд (Julius Korngold, 1860–1945) — музыкальный критик венской газеты *Neue Freie Presse*.

такое слияние, не скрывается ли за интеграцией разорванность, не угрожает ли последовательное использование двенадцатитоновой техники его представлению о «тоне». Один из отважнейших первооткрывателей музыки двадцатого столетия, Берг с преданной настойчивостью оберегал требования девятнадцатого, пытаюсь после распада (Bruch) сохранить еще не распавшееся (Bruchlose).

Его своеобразная фиксация на прошлом, на родительском мире, а также доходящая до страха привязанность к Шёнбергу — однажды он признался, что они с Веберном, уже давно будучи взрослыми, разговаривали с ним не иначе, как в вопросительном тоне, — с фатальной неизбежностью приближается к понятию невроза. Берг определенно воспринимал себя невротиком и был достаточно знаком с психоанализом, чтобы размышлять о своей астме и о таких очевидных симптомах, как боязнь грозы. Мне самому однажды он истолковал сон. Впрочем, как-то раз в юности он встретил Фрейда в одном из отелей в Доломитовых Альпах, думаю, в Сан-Мартино, и, заболев обычным для себя гриппом, наслаждался тем, что Фрейд, единственный врач в отеле, не знал, как подступиться к тривиальной болезни. Он нередко острит по поводу психических компонентов своих страданий. Благодаря легким недомоганиям он часто оказывался в счастливом положении окруженного заботой больного ребенка. Вообще он с тихой одержимостью наслаждался эйфорическими чертами болезни. Некоторые неврозы лежали на поверхности: он страдал своего рода железнодорожным комплексом. Из принципа он всегда приходил к поезду заранее, иногда за несколько часов. Один раз, по его словам, он был на вокзале уже за три часа до отправления и все-таки умудрился пропустить поезд⁴⁷. Однако невроз, вопреки опасениям, существенно не повлиял на его продуктивность; такое нередко встречается у сильных духом людей. Поразителен, однако, медленный темп его работы. Но причиной тому была скорее самокритичная, всецело рациональная добросовестность, хотя и основанная на невротическом страхе. Иногда Берг напоминал мальчика, кричавшего «Волк, волк!»⁴⁸. За несколько недель до смерти он написал мне между прочим о своем фурункулезе, а я не уделил этому должного внимания, будучи занят собственными проблемами. Известие о его смерти стало для меня внезапным ударом, я получил его в рождественские дни, кото-

⁴⁷ Это имело свои причины. Во время поездки из Вены в Берлин в 1929 году Берг и его жена попали в железнодорожную катастрофу с несколькими жертвами. См.: Adorno Th. Alban Berg: Master of the Smallest Link / trans. J. Brand and Ch. Heily. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 142.

⁴⁸ Возможно, Адорно ссылается здесь на известную басню Эзопа «Пастух-шутник», см.: Басни Эзопа / пер., и комм. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1968. С. 124.

рые, уже эмигрировав, проводил с семьей во Франкфурте⁴⁹. Вполне вероятно, что, привыкнув к обращению с собственной ипохондрией, он слишком мало заботился и о своей последней болезни.

Все это непосредственно репрезентирует в его бытии югендстиль, fin de siècle, который в его oeuvre просуществовал до последнего и с таким великолепием воплотился в «Лулу». Его натура словно была моделью его музыки; он стал еще одним отпрыском поколения художников, желавшего подражать угасающему Тристану. Альтенберг, с которым он в юности интенсивно общался, был для него одним из бодлеровских маяков. Слово «Сецессион» в его устах звучало современно; он, как и Шёнберг, поддерживал связь со Шреккером. В свое время он составил клавираусцуг «Дальнего звона», прототипа музыкального югендстиля, и дружил с братом прекрасной госпожи Шреккер⁵⁰. Одно место в «Воццеке» — там, где капитан поет, что и он когда-то испытывал любовь, — звучит как пародия на Шреккера⁵¹; но пародируют обычно то, к чему чувствуют влечение, пусть и амбивалентное. Нечто роскошное, изобильное, неотделимое от музыки Берга и его оркестра, окрасило и его жажду счастья. Презренные интеллектуалы, выискивающие слабости даже у самых великих, почувствовали эту особенность и изрядно поглумились над ней, подчеркивая болезненные аспекты, которые Берг умел столь мастерски «укрощать» своим искусством. Здоровье достигших зрелости адептов «Молодежного движения» (Jugendbewegter)⁵², благо-разумный суверенитет историков музыки неустанно обрушивается на берговский неоромантический декаданс, отодвигает его как жаждущего смерти индивидуалиста в ближайшее прошлое, чтобы оградить себя от того, что кажется непонятным в его сложном во всех отношениях творчестве. Неисчерпаемое качественное изобилие, богатство законченных характеров, которому служит берговский язык, нацелено на создание той субъективной дифференцированности, которой недостает сегодня большинству; из-за ее отсутствия многое в позднейшей гордой объективности обречено на то, чтобы быть жалким остатком, абстрактным отрицанием того, чего сам не имеешь⁵³. Берговская объективность — другого рода. Пожалуй, он

⁴⁹ Адорно эмигрировал в Великобританию в 1934 году.

⁵⁰ Клавираусцуг оперы «Дальний звон» (*Der ferne Klang*, 1910) Франца Шреккера был составлен Бергом в 1911 году. Брат Марии Шреккер Карл Биндер (Karl Binder, 1894–1917) был учеником Берга.

⁵¹ См. цифру 325 2-й картины II действия.

⁵² Ирония Адорно адресована Молодежному движению [Jugendbewegung] в Германии, которое в 30-е годы XX столетия находилось под влиянием национал-социалистической идеологии.

⁵³ Видимо, Адорно намекает не только на современный Бергу неоклассицизм, но и на идеологию авангарда второй волны.

был одним из тех современных художников, чей ранг был обязан жертве: тому, что они добавляют к своей субстанции нечто чуждое, что так и не способно до конца ассимилироваться с нею. Мнимые друзья, как, например, коварный тевтонец Кленау⁵⁴, подметили это, полагая, что нашли ахиллесову пяту у преследуемого гитлеровским режимом. Им следовало бы возразить, что крайне сомнительная ситуация принуждает сегодня не только художественную, но и всю духовную продукцию к тому, чтобы отказаться о себя, чтобы отравить себя ради самосохранения, как это сделал, по мнению адептов реакционной пошлости, поздний романтик Берг, доверившись Шёнбергу. Силой, а не слабостью было то, что он взорвал свои уже непоколебимо отчеканенные контуры, забыв эстетизированного юношу, запечатленного на фотографиях ранних лет: то, что он отдал себя во власть во многом репрессивного учителя. Берг не сплавляет элементы своего стиля в неразрывное целое, и это подтверждает истину отказа от эстетически неразрывного единства в мире, где непрерывность и целостность возможны лишь как фарс, а всякий, кто прислушивается к голосу духа, рискует быть сокрушенным. То, что Берг, чье ремесло (*Métier*) было в состоянии устранить в его творчестве все негомогенное, оставил его с предусмотрительной толерантностью, почти монтажно, оказалось более уместным, чем имитация абсолютно нового начала, скрывающая привязанность к нераспознанному прошлому. В период моего ученичества я задал ему нескромный вопрос, почему в большинстве его сочинений обнаруживаются тональные вставки. Он спокойно и невозмутимо ответил, что такова его манера, и с этим ничего не поделаешь. Возможно, этому способствовал традиционный австрийский момент, то самое отвращение к насилию, что вдохновляло и Гофмансталя. Его верность органическому была столь непоколебима, что он охотнее оставлял неорганическое, чем непреклонно, преднамеренно переделывал то, что сообщал ему запас его художественного опыта, в значительной мере не осознанного воспоминания. Не следует смягчать такие нескладности в Скрипичном концерте, там, где цитируется тональная гармонизация баховского хорала; а также почти штраусовскую схему смерти и просветления во второй части, где диссонанс вводится как аллегория негативного, а консонанс во имя разрешения, как будто берговская атональность давным-давно не устранила эту полярность. Но если отдавать себе отчет в том, что вопреки и, в конечном счете, именно благодаря таким разрывам оказалось в Скрипичном концерте, в том, как бер-

⁵⁴ Пауль фон Кленау (Paul von Klenau, 1883–1946) — датский композитор и дирижер, ученик Шёнберга, один из немногих композиторов, которым было позволено писать двенадцатитоновую музыку в Третьем Рейхе.

говское искусство перехода, ни в одном из его сочинений не достигшее таких высот, как в последнем им завершённом, упражнялось в соединении несоединимого, можно — на более высоком уровне — отбросить неизменно напрашивающиеся возражения как мелочные придирки. Берг претендует на ту справедливость, которой учил Карл Краус. Последний беспощадно карал за каждую неверную запятую и в то же время был готов защищать вопиющее нарушение правил, если оно оправдывалось высшим законом произведения. Стилиевые разрывы у Берга — это выражение исторического напряжения в его собственном существовании. Кстати, Скрипичный концерт был написан очень быстро; тот, кто хорошо знает Берга, может предположить, что часто отмечаемое упрощение и прояснение стиля, способствовавшее популярности этой вещи, отчасти связано с жесткими условиями сочинения по заказу, которые Берг обратил во благо, ибо его творческий процесс в итоге сделался менее трудоемким и утомительным. В этом сочинении, как в своего рода интермедии, он хотел немного облегчить себе работу, и это открыло для него новые перспективы; к примеру, там, где Берг, по его словам, первоначально планировал сонатное аллегро, центральную часть симфонического цикла, он сочинил большую каденцию⁵⁵. В некоторых простейших местах, смущающих высококолых интеллектуалов, как, например, в двукратном цитировании каринтийской песни, Скрипичный концерт трогает до глубины души, как мало что другое у Берга. Ему было дано нечто, присущее только великим художникам: доступ к сфере, навещающей прежде всего на мысль о Бальзаке, где низшее, не вполне оформленное, переходит в высшее. С Бальзаком Берг ощущал глубокое сродство, особенно с «Серафитой», главным источником шёнберговской теософии, оставившим свой след и в «Лестнице Иакова»⁵⁶. То, что Берг, обращаясь к китчу, предельно возвышает его, неотделимо от его ретроспективного компонента: это фактор, вызывающий в памяти недавнее прошлое. Многие в трехактной «Лулу» — шумное и яркое возвышение и мрачное падение, ситуации вознесения и рока — напоминают *Splendeurs et misères*⁵⁷, и тот, кто будет оспаривать степень [этого сходства], вместо того, чтобы увидеть в нем центральную тему Берга, едва ли поймет последнюю оперу. Однако тенденция к возрождению образности девятнадцатого столетия у него прогрессивна.

⁵⁵ Речь идет о каденции во второй части концерта.

⁵⁶ Мистический роман Бальзака «Серафита» [*Séraphita*, 1935] стал одним из источников текста незавершенной оратории Шёнберга «Лестница Иакова» [*Die Jakobsleiter*, 1917–1922]. Одно время положить «Серафиту» на музыку намеревался и Берг.

⁵⁷ Блеск и нищета [франц.] Отсылка к роману О. де Бальзака «Блеск и нищета куртизанок» [1838–1847].

Нигде в этой музыке нет и речи о реставрации знакомых идиом или заимствовании у детства, хотя он и знает ведущий туда путь. Воспоминание у Берга смертоносно. Лишь в том смысле, что прошлое возвращается как невозвратимое, через собственную смерть, это прошлое становится настоящим.

Из числа великих композиторов Шуман был тем, кто открыл в музыке жест воспоминания, ретроспективного видения и слышания — например, в медленных частях «Крейслерианы». Этот жест, как и шумановский страстный порыв, насквозь пронизывает oeuvre Берга, но так, словно присущая музыке сила воспоминания погружена в боль, как проза Пруста, которая очень влекла Берга и которой так близка его музыка, насквозь конструктивная и в то же время густая, плотная, «извилистая». Поразительным образом прошлое у Берга выживает, добираясь до самосознания, вместо того чтобы быть вытесненным. Оно не только спасает, но и разъясняет положенные им на музыку драмы Бюхнера и Ведекинда. Путем формирования (*Gestaltung*), которому его подвергает Берг, девятнадцатый век становится тем, в чем ему упорно отказывали, — стилем. Существует запись Ведекинда о том, что китч — это готика или барокко современности. Этот тезис, который следует воспринимать более серьезно, чем обычный остроумный экспромт, многое объясняет в закономерностях формы у Берга. Очевидно, он следовал ему в сцене Касти-Пиани из «Лулу», о которой можно составить определенное представление на основе кратких вариаций симфонии⁵⁸; эту сцену, разработанную в партителле целиком, Берг считал «особо удачной». В корне неправильно было бы вслед за музыкальными писателями применять к феноменам такого рода понятие пародии. Берг его ненавидел и одернул меня однажды, когда я, будучи не уверен в себе, представил ему таким образом композицию на одно из детских стихотворений. Песня ему понравилась, «это хорошая музыка, прекрасное стихотворение, поэтому здесь нет ничего от пародии». Возвысить иллюзию до ясности: то была берговская воля, в этом он освободился от родительских чар, не убегая от них. С безоговорочной серьезностью он предавался иллюзии как подходящей для себя форме истины.

Все это стало возможным лишь благодаря усилению композиторского радикализма, в конце концов взорвавшего буржуазное культурное пространство, в котором вырос Берг. Эротический мир

⁵⁸ 1-я сцена III акта, хоральные вариации (соответственно, «Вариации», 4-я часть в Симфонических пьесах из оперы «Лулу»).

инстинктов тристановской сферы у него сквозь индивидуацию⁵⁹ прорывается в «Оно»⁶⁰. Психология в берговской музыке трансцендирует самое себя. Шатающийся исполин, пробуждающийся в трещинах восьмидесятых годов, создан из каменных глыб; никакая сила в его жизни не способна была прогнать глубокий сон, о котором говорится в первой песне из соч. 2⁶¹. Музыка Берга таит в себе угрозу бесформенного (*Ungestalte*), она вселяет страх, каковым, очевидно, было отмечено ее первоначальное восприятие: самый крупный шёнберговский скандал инспирировала одна из песен по Альтенбергу⁶². С прошлым музыку Берга связывают узкие и хрупкие мостки: под ними неистово бурлит вода. В таком роде была сочинена уже намеренно аморфная момберговская песня, опубликованная радикальным «Синим всадником»⁶³; затем вторая часть первого квартета; полностью дать волю своему неистовству Берг смог в Марше из Трех оркестровых пьес соч. 6. Анализ и истолкование этой совершенно чудовищной музыки, до сих пор не воспринятой общественным сознанием, когда-нибудь станет задачей окончательной интерпретации Берга. Когда он показал и объяснил мне партитуру, я сказал, основываясь на первом впечатлении от ее графики: «Это должно звучать так, как оркестровые пьесы Шёнберга и Девятая симфония Малера, исполняемые одновременно». Никогда не забуду выражения удовольствия на его лице, засиявшем от этого сомнительного для всякого культурного уха комплимента. Начисто забыв о своей обычной «иоаннитской» доброте, он воскликнул в величайшем возбуждении: «Да, тогда, наконец, мы услышим, как на самом деле звучит аккорд из восьми разных нот у меди», как будто он был уверен, что никакая публика не переживет подобных аккордов; то, что она пережила их, а со временем привыкла к еще более необузданному материалу, — скорее признак нейтрализации, чем счастливого прогресса музыкального сознания. Если в плане техники композиции Берг исходил из шёнберговского Первого квартета, Камерной симфонии, а затем «Пьеро», то любил

⁵⁹ В аналитической психологии К. Г. Юнга индивидуация — это процесс духовного роста личности за счет «проявления» глубинных черт подсознательного в результате их ассимиляции сознанием.

⁶⁰ Согласно психоаналитической теории Фрейда, «Оно» — один из трех компонентов человеческой личности, наряду с «Я» (*Эго*) и «сверх-Я» (*супер-Эго*).

⁶¹ Первая песня соч. 2 на текст Фридриха Геббеля из «Страдания его право» (*Dem Schmerz sein Recht*) начинается словами «Спать, спать, лишь только спать! Без пробуждения, не видя снов!» [*„Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen! Kein Erwachen, keinen Traum!“*].

⁶² См. сноску 28.

⁶³ В альманахе «Синий всадник» (*Der blaue Reiter*) в 1912 году была опубликована четвертая песня из соч. 2 на текст Альфреда Момберта «Нежен ветер» [*„Warm die Lüfte“*].

он больше всего, пожалуй, «Ожидание» и «Счастливую руку»; в его собственной музыке его не удовлетворяли отнюдь не недостатки формы, той формы, о которой он беспрестанно и словно из опасения заботился, но скорее то, что она больше не звучала так непримиримо обнаженно, как ему хотелось бы. Все же можно почувствовать нечто угрожающее в уличной сцене из второго акта «Воццека», в рондо Камерного концерта, во многих местах «Лулу». И эту субстанцию Берг не столько «сформировал» (*geformt*), как того желает *convenu*⁶⁴, сколько перехитрил. Обилие конструктивных форм, воплощений ненасытности, тяготело к бесформенности. Мысль о марше, пришедшая мне в голову *prima vista*⁶⁵, была несколько неотрефлексированной, однако не совсем ложной. Формировать для Берга всегда означало комбинировать, а также накладывать друг на друга, соединять несоединимое, сращивать его: деформировать (*entformen*). К его музыке это слово подходит как нельзя лучше. Когда в квартетной части, над которой я у него работал, я не смог, как было задумано, привести в равновесие вариации и сонатную форму, он посоветовал мне, и, как оказалось, совершенно правильно, в важнейшем месте дать две предыдущие вариации в контрапункте, суммировать их. Сентенции критиков, которые со времен «Электры» и все двадцатые годы напролет молились о том, что музыка должна быть прозрачной, не имели на Берга никакого влияния; максимум «больше тьмы», придуманную для себя самого Максом Шелером⁶⁶, точно так же мог бы придумать и Берг. Все шёнберговские конструктивные средства превратились у него в средства самосохранения анархии. Хотя они и пронизывают материал, но, за исключением Скрипичного концерта, ничуть не способствуют его прозрачности. Берг не позволял терроризировать себя популярными в его время лозунгами против сложности; он наслаждался густотой (*Gewusel*); прозрачность никогда не была для него самоцелью, он заботился о ней только там, где хотел изложить богатую фактуру таким образом, чтобы она прослушивалась целиком. Принцип рациональной организации не устраняет хаос, но увеличивает его в силу своей собственной артикуляции. В этом он реализовал одну из глубочайших идей экспрессионизма; ни один музыкант не воплотил ее в той же степени.

⁶⁴ Условленный, общепринятый (франц.)

⁶⁵ С первого взгляда (итал.)

⁶⁶ Макс Шелер (Max Scheler, 1874–1928) — немецкий философ и социолог. В эссе К. Поппера «Франкфуртская школа» читаем: «Адорно сознательно противится ясности. Где-то он даже с одобрением упоминает, что немецкий философ Макс Шелер просил “больше тьмы” („mehr Dunkel“), имея в виду предсмертные слова Гёте, просившего “больше света” („mehr Licht“). См.: Эволюционная эпистемология и логика социальных наук: Карл Поппер и его критики / сост. Д. Лахути. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 327.

Ибо Бергом двигала потребность выражения; во всех отношениях он был противоположностью Хиндемита, с которым он в последние годы, будучи изолирован, видимо, поддерживал дружеские отношения. Он притворно восхищался тем, что музыка Хиндемита постоянно идет вперед, в отличие от берговской, которую не сдвинуть с места; правда его нетрудно было убедить в том, эта подвижность значит не много. Потребность выразить себя у Берга определенно преобладала над талантом в какой-либо конкретной области, что было следствием его крайне неартикулированной природы. Трудность быть связанным с материалом испытывала и умножала его силы. Поначалу он считал себя поэтом, а сочинять начал лишь в дополнение к этому, как высокоодаренные подростки, в том числе и Вагнер — разносторонний артист, не вылетевший из кокона ремесла. Берг тоже не был пианистом-виртуозом и скорее по праву испытывал недоверие к сочинению, основанному на инструментальной сноровке. Его литературное чутье ощутимо повсеместно, и не в последнюю очередь в его собственной прозе. Статью против Пфицнера⁶⁷ с остроумным анализом «Грез», впервые опубликованную в *Anbruch*⁶⁸, можно отнести к самой значительной литературе о музыке, она свидетельствует о том, что знаниям и опыту объективность музыкального суждения подвластна в гораздо большей степени, чем это готов признать заурядный эстетический релятивизм. Некоторые теоретические пассажи мечтательного Берга оскорбляют ревностных бюргерских хранителей иррациональности в произведении искусства, и они поносят их за рационализм, являющийся, однако, не чем иным как духовным принципом, в соответствии с которым сочинения суть «явление истины». В таком духе Берг распорядился смертоносной силой — чисто композиционной — цитаты, достойной его предшественника Карла Крауса и совершенно оригинальной в музыкальном отношении.

Берговское литературное чутье проявилось в выборе первоисточников обоих его сценических сочинений и их мастерской оперно-драматургической обработке. По сути он считал себя оперным композитором и несправедливо отказывал себе как в понимании лирики, так и в лирическом природном даровании. Примерно

⁶⁷ Ганс Пфицнер (1869–1949) — немецкий композитор, автор оперы «Палестрина» (1917). Был приверженцем традиционных немецких ценностей, считал всю современную ему музыку упадочной (по его собственному выражению — «импотентной»).

⁶⁸ *Berg A. Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik“* Hans Pfitzners // *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 399–408 (Heft 11/12, Juni).

в 1926 году он планировал сочинить хоры на стихотворения Ронсара⁶⁹; эта идея принадлежала Верфелю и его жене. Между тем преувеличенное недоверие к лирике выражало у Берга некое врожденное свойство: чрезмерное в человеке и его музыкальной реакции противилось традиционной лирической краткости — соединил же он в арии «Вино» три стихотворения в протяженную трехчастную форму. Пьесы для кларнета и фортепиано — исключение, подтверждающее правило. При этом он никогда не мыслил в новонемецком духе монументально. Но его нерешительно распространяющаяся (expandierend) музыка нуждалась в больших пространствах; ей не следовало торопиться. Он, собственно говоря, не допускал автономного среднего (selbständig Mittleres) между мельчайшей ювелирной работой с одной стороны и масштабной целостностью — с другой; абсолютно малое и абсолютно большое у него комплементарны. Глубинной причиной его антипатии к лирическому было, пожалуй, то, что он вообще противился любому конечному, покоящемуся в себе образу. Его музыка — один лишь только переход. То, что он называл jovиальностью (das Joviale)⁷⁰, щедрость, передавалась и музыкальному жесту вопреки погружению в детали; ничто не должно быть выпущено, музыка не должна отказывать себе ни в чем. И это тоже я с самого начала воспринимал как нечто близкое Беньямину и прямо противоположное Веберну. Конструкцией у Берга называлось, собственно, то, как из ничего сделать максимум и его же опровергнуть; абсолютный парадокс. Ставить себе невозможные задачи и все же решать их — саморазрушительная гениальность, требующая способности одержимо возиться с этими задачами (besessene Bastelei). И берговские формы тоже расходятся к двум полюсам: с одной стороны статика и незаметные модификации, с другой — стремительное *regretuum mobile*. То, что находится между ними, — (брамсовская) норма постижимого и размеренного движения, — было чуждо Бергу по меньшей мере до «Лулу». И в частной жизни он также бросал вызов строптивому бытию при помощи техники, в которую был безумно влюблен — электрической зажигалки, пишущей машинки, автомобиля; неловкость в обращении с ними вызывала у него добродушный смех. Он охотно советовал мне, как отрегулировать пишущую машинку, не отказываясь побеседовать и о бритье. Мне, которому эта канительная процедура была обременительна, подошло бы тогда любое средство раз и навсегда сбрить бороду и тем самым избавиться от ежедневной потери времени. Берг возражал против

такого рационализма в хорошем альтенберговском духе: женщине приятно гладко выбритое лицо, если она чувствует под ним растущую бороду. В нюансах такого рода он открывал для себя диалектику. От его терпеливого обращения с повседневными вещами, от аффективного распределения пустяковых дел немало вошло и в его музыку, прежде всего маниакальная разработка деталей. Именно потому, что его изначальная предрасположенность — влечение к смерти — стремилась к неопределенно большой величине, он был одержим ремесленной точностью. Счастливый педантизм охраняет его радикальное творчество, как некогда охранял лишь творения консервативного Штифтера⁷¹. Казалось, техническая организация в сочинении желала вернуть ему то, в чем было отказано жизнью: берговская музыка, только в этом и беззащитная, охраняет все свои параметры (Dimensionen), не желая отказываться ни от чего, в поисках общего знаменателя экспрессии и конструкции соединяет шок хаотического с упоением звучанием, автобиографические тайны с насковью просчитанной архитектурой.

Критерии его исключительного среди немецких музыкантов литературного уровня отчасти были сформированы Краусом, но в не меньшей степени и его собственными задатками. Ни Шёнберг, ни Веберн не могли сравниться с ним в этом; как драматург он опирался на эти критерии не только в выборе обоих сюжетов и театральном чутье, с которым он их обработал, но и в самой музыкальной концепции. Беньямин, скорее далекий от музыки и в юности испытывавший к музыкантам определенную неприязнь, после исполнения «Воццека» с истинной пронизательностью сказал мне, что Берг-композитор так же относится к драме Бюхнера, как Краус к Клаудиусу и Гекингу⁷². Литературная чуткость подсказала Бергу, что эти сочинения нельзя просто положить на музыку, как это делал Верди со своими либретто. Временной промежуток между ними и композитором очень важен для него: он должен установить эту дистанцию при помощи стилизации. Трудно судить, является ли она предпосылкой объективированного метода композиции берговских опер, или метод сам по себе создавал дистанцию. Возможно, Берг предвидел сегодняшний оперный кризис и понимал, что эта форма нуждается в обновлении, хотя категорически отрицал приписываемое ему намерение реформировать оперу. Ранг текстов, которые

⁶⁹ Пьер де Ронсар (Pierre de Ronsard, 1524–1585) — французский поэт, глава «Плеяды».

⁷⁰ Jovial (франц.) — жизнерадостный, живой, веселый.

⁷¹ Адальберт Штифтер (Adalbert Stifter, 1805–1868) — австрийский писатель.

⁷² Матиас Клаудиус (Matthias Claudius, 1740–1815) — немецкий поэт. Леопольд Фридрих Гюнтер фон Гекинг (Leopold Friedrich Günther von Goeckingk, 1748–1828) — немецкий писатель, редактор. Произведения обоих поэтов Краус читал публично на своих лекциях.

он выбирал, побуждал его отдать им дань уважения и не позволял ему просто так подчинить их музыке, как будто они беззащитны. В обращении с ними господствовала тяга литератора к «спасению» (Rettung), литературной манере, дошедшей до нас из Античности. Достойна восхищения осторожность, с которой Берг обработал оба текста, не разрушив их, сделал их пригодными для сочинения, подвергая, однако, содержащуюся там лирику не менее традиционно понимаемой «интерпретации» (Reflexion). Он колебался, сочинять ему «Пиппу» Гауптмана⁷³ или «Лулу». В открытке от 11 января 1926 года Зом Моргенштерн советовал ему сочинить «Пиппу», и Берг просил меня высказать свое мнение⁷⁴. В ноябре 1927 года я получил от него письмо, самое важный раздел которого гласил: «Летом я намерен приступить к сочинению оперы. У меня есть два плана, один из которых будет осуществлен *совершенно определенно*. Вопрос в том, *какой*. С этой целью я прошу совета и у Вас: то есть: либо “А Пиппа пляшет”, либо “Лулу” (в последнем случае необходимо соединить “Дух Земли” и “Ящик Пандоры” в 3-актное либретто (6–7 картин). Что Вы скажете на это? Поскольку я обязательно буду сочинять одну из них (или даже обе), нужно решить, *какую* из двух (соответственно, *какую* вначале)⁷⁵. Страницу с планом «Лулу» Берг просил держать в строжайшем секрете. Не могу сказать определенно, я ли первый, как мне это помнится, указал ему на «Лулу»; в таких вещах легко ошибиться по причине нарциссизма. Во всяком случае я приводил всевозможные аргументы в пользу «Лулу», а также пытался убедить Берга как театрального практика, указав на драматургические изъяны «Сказки стеклянного завода»: она расплывается после гениального первого акта, который прекрасно ложится на музыку. Мне показалось, что ему не особенно понравился Герхарт Гауптман, с которым госпожа Малер познакомила Берга в Санта-Маргерита⁷⁶. Гауптман уже давно впал в немилость у Крауса, который, в свою очередь, всю жизнь сохранял уважение к Ведекинду. К Краусу Берг относился с безграничным почтением; всякий раз, когда я бывал в Вене, мы ходили вместе с ним

⁷³ Пьеса немецкого писателя Герхарта Гауптмана (Gerhart Hauptmann, 1862–1946) «А Пиппа пляшет! Сказка стеклянного завода» (*Und Pippa tanzt! Ein Glashüttermärchen*).

⁷⁴ Писатель Зом Моргенштерн (1890–1976) был близким другом Берга с 1923 года. В своих воспоминаниях он подробно описывает историю создания «Лулу» в контексте многочисленных неосуществленных оперных замыслов Берга. См.: *Morgenstern S. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hrsg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995. S. 129–139.

⁷⁵ Письмо Берга датировано 30.11.1927, см. Theodor Adorno — Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von H. Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997., S. 161–163.

⁷⁶ Встреча с Гауптманом в Италии в его загородной резиденции Санта-Маргерита близ Рапалло состоялась 30 января 1928 года.

на все доступные лекции Крауса. Но я не уверен, что Берг в то время общался с Краусом: хотя он был знаком с ним лично, назойливое восхищение ему было несвойственно. Однако он охотно посылал Краусу роскошные ляпы из музыкальной прессы, нередко «дополненные и углубленные»; в «Факел» вошла не одна цитата такого рода. На лекциях Крауса Берг порой кокетничал своей медлительностью и утверждал, что не способен понять его весьма язвительные стихотворения с первого раза. Краус был авторитетом; Берг, как и кружок Георге⁷⁷, все еще без колебаний адресовал художнику слово «Мастер» (Meister). Однажды я заговорил о Гофманстале и его «Башне», и о том, что можно было бы положить на музыку эту трагедию в версии из *Neue Deutsche Beiträge*⁷⁸. Я и сейчас считаю, что нет более близкого ему сюжета, чем этот или сходный с ним сюжет «Каспара Хаузера»⁷⁹. Но, будучи преданным читателем «Факела», Берг не желал сотрудничать с Гофмансталем и ни за что не признался бы в том, что имя Гофмансталя может ассоциироваться не только с Зальцбургским фестивалем⁸⁰. Между ними существовала единственная, квази-прустовская связь: одна горничная по очереди служила в их домах.

Столь же избирательным было его отношение к современным композиторам; он признавал очень немногих. Он стремился установить настолько высокие музыкальные стандарты, чтобы они соответствовали литературным стандартам Крауса; фактически именно так воздействовал на его окружение Шёнберг. У Кшенека⁸¹, с которым он дружил, ему мешала известная громоздкость (Sperrichkeit) и, если можно так сказать, технологическая иррациональность: там, где ждешь секвенцию, ее нет, а где не ждешь, вот она, сказал он однажды. Определенно он изменил свое мнение после того, как Кшенек принял двенадцатитоновую технику. Веберна он любил безоговорочно, но не без легкой иронии, словно бы скрыто протестуя против ортодоксальности; он был лишен фанатизма. Он иронизировал над веберновской краткостью, в первую очередь из-за того, что двенадцатитоновые

⁷⁷ Стефан Георге (Stefan George, 1868–1933) — немецкий поэт и переводчик.

⁷⁸ В 1923–1925 годах в журнале *Neue Deutsche Beiträge*, издаваемом Гуго фон Гофмансталем, впервые была опубликована первая редакция трагедии «Башня» (*Der Turm*).

⁷⁹ История найденыха Каспара Хаузера, появившегося в Нюрнберге в 1828 году, легла основу одноименного романа немецкого писателя Якоба Вассермана (1873–1934).

⁸⁰ Вероятно, речь о пьесе Гофмансталя «Большой Зальцбургский театр жизни» (*Das Salzburger große Welttheater*, 1922), задуманной для Зальцбургского фестиваля, инициированного Гофмансталем, Максом Райнхардтом и Рихардом Штраусом.

⁸¹ Эрнст Кшенек (1900–1991) — австрийский композитор, автор первой завершённой додекафонной оперы «Карл V» (*Karl V*, 1933).

сочинения Веберна были не длиннее прежних, в то время как новая техника, согласно инспирированному Шёнбергом манифесту Штайна⁸², была призвана решить задачу создания крупных форм. Однажды мы с ним изготовили пародию на пьесу Веберна, которая состояла из одной единственной, помеченной квинтолью и снабженной всеми мыслимыми обозначениями и исполнительскими указаниями четвертной паузы и к тому же завершалась на *diminuendo*. Средних композиторов Берг откровенно презирал; он мог с наслаждением рассуждать о том, кто из двух умеренно современных венцев хуже, — тот, кто находился на периферии школы Шёнберга или тот, кто вообще к ней не принадлежал⁸³, склоняясь в конце концов в пользу первого; сегодня, очевидно, он думал бы иначе. Регера, занимавшего большое место в программах «Общества закрытых музыкальных исполнений»⁸⁴, он защищал, однако без особого сопротивления соглашался с тем, что в его зрелом творчестве любой такт можно было бы перенести из одного сочинения в другое. О том, что он думал о Пфицнере, свидетельствует известная полемика; она олицетворяла собой идеал музыкального «Факела», который вдохновил издаваемый Вилли Райхом журнал «23»; вероятно, его идея принадлежала Бергу. Однажды у Альмы Малер он провел несколько дней вместе с Пфицнером и злорадствовал по поводу того, что тот спрятал от него рукописи, над которыми работал, чтобы он ничего из них не украл. К Малеру, в особенности к его поздним сочинениям, Берг относился с безоговорочным энтузиазмом. Вторую *Nachtmusik* из Седьмой⁸⁵, как и многое другое у Малера, мы часто играли в четыре руки. Вообще он поддерживал это уже отжившее свой век искусство; с детства он упражнялся в нем со своей сестрой Смарагдой⁸⁶. Последняя обладала таким же сходством с Георге, как Берг с Уайльдом. Посвягать на Вагнера было запрещено. Берг нередко задавал мне инструментовать пассажи из «Гибели богов» и сравнивать затем с вагнеровским решением — необычайно поучительный метод.

О Бартоке он был высокого мнения и нескрываясь гордился, когда обнаружил влияние Лирической сюиты в его Четвертом квартете.

⁸² Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage am 13. September 1924. Musikblätter des Anbruch. 1924. S. 286–303.

⁸³ Имеются в виду Эгон Веллес (Egon Wellesz, 1885–1974) и Эрнст Тох (Ernst Toch, 1887–1964). Веллес — автор первой монографии о Шёнберге (Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, Wien, Zürich: Tal, 1921); он внес большой вклад и в музыкальную медиэвистику.

⁸⁴ Основано Шёнбергом в Вене в 1918 году, функционировало до 1921 года. Задача общества заключалась в том, чтобы знакомить избранную публику с новейшей музыкой разных направлений в тщательно подготовленных исполнениях.

⁸⁵ Имеется в виду 4-я часть (*Nachtmusik*) из Седьмой симфонии e-moll [1905].

⁸⁶ Смарагда Эгер-Берг (Smaragda Eger-Berg, 1886–1954).

Слегка обижало его лишь то, что Барток, временами бывавший в Вене, так никогда и не появился у него или у кого-либо из окружения Шёнберга. Но темпераменты их были несовместимы: светскость Берга и доходящая до упрямства нелюбезность венгра. Стравинский не занимал большого места в его интеллектуальном каталоге; лишь о Трех японских песнях⁸⁷, где Стравинский вплотную приблизился к Шёнбергу, он отзывался очень позитивно. К Суку⁸⁸ он питал слабость; вообще чехи его очень привлекали. Великие композиторы традиционной музыки были для него, как и для школы Шёнберга в целом, канонизированы; он определенно не согласился бы с тем, что новая музыка объективно является критикой традиционной. Шумана он любил страстно; среди песен ему больше всего нравилась малоизвестная «Всякий раз, как она приходила» („So oft sie kam“)⁸⁹. От него не ускользала связь его собственного тона с шумановским. То, что сегодня называют «барочной музыкой», оставляло его равнодушным; музыка начиналась для него с Баха. Он ничего не сказал в ответ на мои пренебрежительные замечания о Брукнере, хотя, конечно, насквозь видел незрелость моих суждений. Он знал, что время изменит их: это случилось уже после его смерти под влиянием незабываемого веберновского исполнения Седьмой в Лондоне⁹⁰.

Еще при жизни более доступного Берга часто противопоставляли Шёнбергу. Ему это было особенно неприятно. Его отношение к Шёнбергу выражает, пожалуй, формула: тот завидовал берговскому успеху, а Берг — шёнберговскому неуспеху. Он знал, что Шёнберг ревнует к нему. Все же он критиковал отсутствие выразительности в первых двенадцатитоновых сочинениях Шёнберга; со временем Шёнберг завоевал экспрессию вновь, тем сильнее обнаружился этот опасный недостаток позднее, в продукции поколения, вышедшего на сцену после 1945 года; время от времени кранихштайновское⁹¹ поколение решительно выступало против *style flamboyant*⁹². Но Берг сохранял либеральность и перед лицом пугающих перемен в творчестве учителя; он говорил, что поначалу за новую технику неизбежно

⁸⁷ Три стихотворения из японской лирики для голоса и камерного ансамбля (1912–1913).

⁸⁸ Йозеф Сук (Josef Suk, 1874–1935) — чешский композитор и скрипач.

⁸⁹ «Встреча и прощание» (*Kommen und Scheiden*) из Шести стихотворений Николауса Ленау и «Реквиема» для голоса и фортепиано (*Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem*) соч. 90 (1850).

⁹⁰ Концерт состоялся 3 мая 1936 года.

⁹¹ Замок Кранихштайн близ Дармштадта — место проведения Международных летних курсов новой музыки (Internationale Ferienkurse für Neue Musik), важнейший очаг послевоенного музыкального авангарда.

⁹² «Пламенеющий стиль» [франц.] — обозначение стиля поздней готической архитектуры в XV веке во Франции, Испании и Португалии. Здесь: стиль, предельно насыщенный экспрессией.

приходится платить известным оскудением содержания, которое прирастает лишь потом. Он не дожил до того периода у Шёнберга, когда именно это и произошло. Всерьез же в языке Шёнберга, в шёнберговском «тоне» его смущал элемент упорства, защиты, нетерпимости — например, во вступительных тактах марша из Серенады. Берговской манере соответствовало другое: постоянно подвергать себя несправедливости, чтобы вновь и вновь ускользать от мира, в превосходстве которого он был убежден априори.

Приехав в Вену, я представлял себе круг Шёнберга довольно сплоченным, по аналогии с кругом Георге. Но тогда это было уже не так. Шёнберг, женившись вторично, жил в Мёдлинге⁹³; он был, как казалось по меньшей мере старой гвардии, несколько изолирован своей юной и элегантной женой от друзей героического времени; Веберн, кажется, жил уже в Мария-Энцерсдорф, за пределами Вены⁹⁴. Виделись они нечасто. Берг жаловался в особенности на то, что он редко встречается с Веберном и Штойерманом⁹⁵, которого он очень любил, и объяснял это размерами Вены, впрочем, не такими уж и огромными. Пожалуй, именно терпимость (Liberalität) незаметно отделяла его от других учеников Шёнберга. Кроме того, будучи крайне чувствительным и уязвимым, он хотел избежать, насколько это возможно, тирании коллектива. С Шёнбергом Берг познакомил меня на одном из воскресных концертов в Мёдлинге, когда Веберн дирижировал в церкви f-moll'ной мессой Брукнера⁹⁶. Более тесный контакт установился лишь в квартире матери Колиша на Виднер Хауптштрассе, куда Берг привел меня однажды вечером. Колишевы играли тогда f-moll'ный квартет соч. 95 Бетховена, совершенно по-новому разученный под руководством Шёнберга.

В то время Берг и его жена много общались с преданным кружку Шёнберга адвокатом Плодерером⁹⁷. Он дружил и с Зомой Моргенштерном, к польскому музыкальному окружению последнего

⁹³ С 1918-го по 1925 год Шёнберг жил в Мёдлинге близ Вены.
⁹⁴ Веберн жил в то время в Мёдлинге, в Мария-Энцерсдорф он переехал в 1932 году.
⁹⁵ Эдуард Штойерман (Eduard Steuermann, 1892–1964) — пианист и композитор, ученик Шёнберга.
⁹⁶ Исполнение мессы Брукнера в церкви св. Отмара состоялось 10 мая 1925 года. Переписка Адорно с Зигфридом Кракауэром свидетельствует о том, что знакомство с Шёнбергом произошло гораздо раньше, еще в марте. Theodor W. Adorno — Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1923–1966 / hrsg. von W. Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 20–22.
⁹⁷ Рудольф Плодерер (Rudolf Ploderer, ум. 1933) — венский адвокат. Принимал участие в издании журнала «23».

относились также Яша Горенштейн⁹⁸ и Кароль Ратхауз⁹⁹. Остроумие и находчивость Моргенштерна очень импонировали Бергу, и я немного ревновал к нему, более старшему и опытному, хотя и очень его любил. Мой собственный философский балласт Берг, пожалуй, относил к категории того, что он называл скучным (fad); однажды я пошутил по этому поводу, и он мне не стал возражать всерьез. „Fad“ как собирательное для всего того, что не доставляло ему чувственного удовольствия, принадлежало к любимым словечкам Берга. Разумеется, я был тогда зверски серьезен, и это могло действовать на нервы зрелому художнику. Из чувства глубокого уважения я старался не произносить ничего, что было бы недостаточно глубокомысленным, хотя, признаться, мне удавалось это не всегда; я еще не понимал, что творцы в общении с другими скорее желают отдохнуть от той предельной степени интенсивности и напряжения, которая, как мне тогда казалось, единственно подходит им.

К Альме Малер Берг повел меня, чтобы поиграть певице Барбаре Кемп¹⁰⁰ ее партию (первоначально именно она должна была исполнять роль Мари в Берлине в декабре 1925 года; до исполнения в этом составе дело так и не дошло). Позднее мы с Бергом увиделись с ней в Берлине, она прогуливалась с нами на Унтер ден Линден и без устали повторяла, что работает сейчас над абсолютно новой интерпретацией Кармен, которая задумана как проститутка. Понятно, что госпожа Малер не соответствовала тому imago¹⁰¹, который связывался у 21-летнего с этим именем. В тот первый вечер она сказала мне: «Вчера вечером я заявила Беер-Хофману¹⁰²: Ребята, вам не хватает лишь одного, крови» (Kinder, euch fehlt oans, 's Blut.)¹⁰³. Берг выслушал то, что у меня было на сердце, с улыбкой, скорее одобрительной. Тем не менее мне казалось, что я должен произнести ему несколько фраз о ее знаменитой витальности, хотя находил госпожу Малер всего лишь привлекательной. Берг поймал меня на слове и велел написать ей все то, что я сказал (она уехала в Венецию). Я сделал это и немец-

⁹⁸ Яша Горенштейн (Jascha Horenstein, 1899–1973) — дирижер, в 1920-х работал в Вене и Берлине.
⁹⁹ Кароль Ратхауз (Karol Rathaus, 1895–1954) — немецкий композитор, ученик Франца Шрекера, преподаватель композиции в берлинской Высшей музыкальной школе.
¹⁰⁰ Барбара Кемп (Barbara Kemp, 1881–1959) — немецкая певица (сопрано), с 1924-го по 1927 год регулярно выступала в Венской опере.
¹⁰¹ Образ, представление (лат.)
¹⁰² Рихард Беер-Хофман (Richard Beer-Hofmann, 1866–1945) — австрийский поэт и драматург.
¹⁰³ Мотив крови как символа еврейской идентичности красной нитью проходит через все сочинения Беер-Хофмана, см. *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Татьяны Баскаковой. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина Скрипсит, 2009. С. 525–568.

ленно получил очень любезный ответ; а через две недели точно такое же, может быть, еще более любезное письмо во второй раз: наверное, она уже забыла, что написала мне.

Во всяком случае, заслуга госпожи Малер в том, что она содействовала изданию клавира «Воццека», когда Берг находился в тяжелом материальном положении¹⁰⁴. Семья родителей Берга была, очевидно, состоятельной, хотя и не богатой; иначе сразу после смерти отца положение не стало бы столь затруднительным. С колебаниями оно оставалось таким же, за исключением нескольких лет между премьерой «Воццека» и приходом к власти фашизма. Внешняя жизнь Берга отвоевывалась у нужды и ею же омрачалась; Хелена Берг сделала для него много доброго, и не последнее значение имело то, что она, в сущности, так умела справляться с трудностями, что они становились незаметными. Никто, кроме Хелены Гордой, не смог бы сказать, какие лишения они терпели втайне, сколько времени отнимали у них заботы, позорные для того круга, к которому они принадлежали. Однако бывает, что бедность и богатство не связаны напрямую с материальным положением, конечно, не в буржуазной среде. Я знал людей, знаменитого университетского профессора и ведущего функционера на радио, которые зарабатывали очень много и все же никогда не могли избавиться от ауры бедности и нужды. Напротив, есть люди, живущие очень скромно, не производя впечатления бедных. Берг был одним из них. Атмосфера [его дома] всегда обладала чем-то господским в правильном понимании этого слова. Первой причиной было, конечно, естественное состояние тех, кто привык жить в достатке; подобным же образом прежде обеспеченные эмигранты легче переносят непривычную нужду и жалуются меньше, чем мелкая буржуазия. Кроме того, обоих отличал трудноопределимый аристократический жест, уже в их внешности. Чем меньше они обращали на это внимание, тем он был заметнее. В стиле их жизни не было ничего богемного. Я не встречал квартиры, где я чувствовал бы себя лучше; все дышало простором, великодушием, что очень точно соответствовало берговскому идеалу «жовиальности». Существование обоих облегчалось тем, что Австрия, которая после Первой мировой войны еще долго не была полностью капитализирована, предоставляла интеллигентам приемлемое убежище, где они могли перезимовать даже не без комфорта; так, социал-демократические городские власти строго контролировали наем жилья. Втайне я удивлялся тому, на что жил Берг, — впрочем, как и многие другие

¹⁰⁴ Клавираусцуг оперы «Воццек» был опубликован в 1923 году при содействии Альмы Малер.

венцы свободных профессий, — пока к нему не пришел большой успех. Он имел лишь нескольких учеников; гонорары, по сравнению с принятыми тогда в Германии, были скромными. Оставалось еще кое-что из семейного имущества, прежде всего имение в Каринтии. Примерно между 1928-м и 1933 годом, а возможно и несколькими годами ранее, Universal Edition регулярно выплачивало ему фиксированную сумму¹⁰⁵. Так же, как и Шёнберг, он был привязан к издательству, прежде всего к его директору Херцке¹⁰⁶, который действительно демонстрировал удивительное чутье в отношении композиторских дарований своего и последующего поколений. Когда национал-социалисты начали гонения на Берга, обвинив его в культурбольшевизме, его сочинения перестали приносить доход и дела пошли неважно. После «Воццека» его благосостояние улучшилось; он радовался маленькому автомобилю, который, насколько я знаю, сохранился у него до последнего. После 1933 года источником существования стала продажа берговских автографов; я сам безуспешно пытался заинтересовать «Лирической сюитой» одну английскую меценатку; в последних полученных мною от него письмах этот проект играл существенную роль¹⁰⁷. Заказ Луиса Краснера, который привел к сочинению Скрипичного концерта, а вместе с тем и к перерыву в инструментовке «Лулу», стал большим облегчением. Тогда он впервые провел всю зиму в Бергхофе¹⁰⁸, видимо потому, что для жизни там требовалось совсем немного. Вероятно, чтобы сэкономить деньги — и это прискорбный аспект берговской биографии, — он не сразу обратился к лучшим из доступных врачей по поводу фурункулеза, хотя в его смерти была и доля резиньяции, мысли «тут уж ничего не поделаешь», а возможно и собственной усталости¹⁰⁹. Перед лицом убийства миллионов, совершенного национал-социалистами, забываются более изощренные злодеяния Третьего рейха: если бы он не утвердился, Бергу незачем было бы умирать. Даже в его смерти паническое сочетается с хрупким, чудовищно логичное с беспричинным.

Описывать учителя мне трудно, ибо то, чему он научил меня, стало неотъемлемой частью моего музыкального существования, и сегодня,

¹⁰⁵ Берг заключил договор с венским издательством Universal Edition в 1923 году.

¹⁰⁶ Эмиль Херцка (Emil Herzka, 1869–1932) — директор Universal Edition с 1907 года.

¹⁰⁷ Речь о леди Уотерхаус (Waterhouse), см. письмо Адорно от 5.3.1935. Theodor Adorno — Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935. Op. cit. S. 303–305.

¹⁰⁸ Адорно ошибается: последние годы Берг жил в загородном доме Вальдхауз в Ауэне близ Фельдена. Семейное имение Бергхоф, где он проводил летние месяцы в детстве и юности, было продано в 1920 году.

¹⁰⁹ О последней болезни Берга см.: Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Указ. соч. С. 810–282.

сорок лет спустя, я еще не способен посмотреть на это со стороны. До того как обратиться к нему, я прошел все то, чему учат в консерваториях, в частных уроках у Бернхарда Зеклеса¹¹⁰, — за исключением четырехголосного контрапункта Палестрины, который я наверстал позднее. С первого же урока, когда я что-то показал ему, Берг решил не заниматься со мной школьными дисциплинами, даже учением о форме и тем, что в академиях именуют «свободным сочинением», но лишь обсуждать со мной мои собственные вещи. Чтобы рассказать о его уроках, нужно представить себе его специфическую музыкальность. Как учитель он реагировал исключительно медленно, почти рассеянно; его сила заключалась в том, что он обладал интеллектуальным воображением и осознанно владел всеми возможностями, к этому добавлялась смелая и самобытная фантазия во всех композиторских параметрах; пожалуй, ни один из современных композиторов, включая Шёнберга и Веберна, не был столь противоположен идеологически раздутому в те годы образу музыканта. Обычно он долго изучал то, что я ему приносил, и предлагал варианты решений, прежде всего в тех местах, которые у меня не получались. Он никогда не пытался ловко обойти трудности и не сглаживал их, но всегда попадал в точку; никто лучше него не знал, в какой степени каждый правильно сочиненный такт являет собой проблему выбора из двух зол. Он последовательно развивал мое чувство формы, создавая иммунитет против недостаточной проработанности, пустой беготни и прежде всего против рудиментов механистичного и монотонного в процессе развития композиционного материала. То, что он объяснял на каждом конкретном примере, обладало такой наглядностью, что оставалось в памяти навсегда. Так, в сопровождении одной моей песни, очень мне нравившейся, он раскритиковал чрезмерное использование больших терций, к которому я тогда вообще имел склонность, и навсегда излечил меня от гармонической начинки. Он настоятельно требовал многообразия форм (*Gestalte*), даже в самом малом пространстве, разумеется, для того, чтобы затем соединить их друг с другом. Все его корректуры носили неповторимо берговский характер. Как композитор он обладал слишком характерным профилем, чтобы, как говорится, иметь способность к чувствуванию, и каждый сколько-нибудь опытный музыкант в пьесах, которые он со мной проходил, с легкостью может идентифицировать написанные им места. Но какими бы индивидуальными ни были

¹¹⁰ Первый учитель Адорно по композиции Бернхард Зеклес (Bernhard Sekles, 1872–1943) преподавал с 1896 года в Консерватории Хоха во Франкфурте-на-Майне, которой он руководил с 1923-го до прихода к власти фашистов; его учеником был и Хиндемит.

его решения, они, тем не менее, подтверждали объективное принуждение, никогда не были навязанными. Много любви он положил на то, чтобы отучить меня от неуверенности при сочинении, постоянно ободряя меня, в отличие от Шёнберга, который обращался со своими учениками иначе; по-моему, он не одобрял того, что я вообще занимался чем-то еще помимо композиции. Чтобы уберечь меня от копания в деталях в ущерб целому и чуть-чуть продвинуть пьесу, когда я в ней отчаивался, Берг советовал мне в больших разделах записывать лишь один-два голоса, по возможности вообще без нот, лишь длительностями и линиями, будто невмами; позднее я перенес этот трюк на литературную технику. Указания, которые он мне давал, несомненно обладали характером учения, авторитетом «нашей школы». От ее имени он уже с первого урока приучал меня к тому, чтобы возле каждой ноты ставить знак альтерации, диез, бемоль или бекар. Основополагающим принципом, который он мне передал, был принцип вариации; все должно выводиться из чего-то другого, но при этом отличаться от него. Резкие контрасты, в отличие от Шёнберга, он не любил. Он сообщил мне немало весьма твердых правил, которые, безусловно, нуждались в модификации, и сам он также допускал их нарушение, но их радикальность оправдала себя с педагогической точки зрения, приучив постоянно отдавать себе отчет в своих намерениях. Так, он принципиально различал два типа композиции: симфонический, динамично и разнообразно организованный, и тот, что он определял, по-видимому, шёнберговским термином «характеристическая пьеса»: последняя должна обладать одной единственной, наиболее выразительной чертой и отличаться тем самым от последующих; в качестве её образцов он рассматривал песни на слова Георга¹¹¹ и «Пьеро» Шёнберга.

В поздние годы, умудренный жизненным опытом, Берг, словно компенсируя прогрессирующую с возрастом изолированность, сформировал своего рода дипломатическую жизненную стратегию, так, как это сделал бы Беньямин, но с большим успехом. Я называл его «министром иностранных дел своей воображаемой страны», и он смеялся над этим. Не было почти ни одного исполнения «Воццека», после которого он не одарил бы главных участников, в первую очередь дирижеров, своими фотографиями с написанными на них экзальтированными посвящениями. И сегодня еще многие капельмейстеры могут похвастаться тем, что именно их исполнение Берг признал лучшим из всех существующих; в действительности же он считал

¹¹¹ 15 стихотворений из «Книги висячих садов» Стефана Георга [*15 Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten*] для голоса и фортепиано соч. 15 Шёнберга [1907–1909].

аутентичным, пожалуй, лишь исполнение под управлением Эриха Клайбера¹¹². Однако в подобном поведении зрелого Берга не было мизантропии. Постепенно, словно не замечая этого, он сумел поставить свое великодушное и сердечное дружелюбие на службу жизненным реалиям, с которыми оно поначалу взаимодействовало не без труда; подобное я часто наблюдал у скромных и ранимых людей. Столь непримиримым был его антагонизм к существующему порядку, так остро он воспринимал свои успехи как недоразумения а priori, что формировал дипломатию как свое неотъемлемое человеческое право. Тот, кто желал бы морализировать по этому поводу, стал бы рупором мира, который тем основательнее препятствует откровенности, чем больше требует ее. Против него Берг обратил его же оружие. Занимая монадологическую¹¹³ позицию, он следовал светским правилам игры, обеспечивающим непоколебимое самосохранение каждого в отдельности, и тем самым отстаивал свою целостность. В те одиннадцать лет, что я знал его, я всегда более или менее отчетливо ощущал, что как эмпирическая персона он присутствовал не всегда, не полностью был вовлечен в игру; временами это прорывалось в моменты рассеянности, точно соответствовавшие отрешенному выражению его глаз. Не будучи воплощением экзистенциалистского идеала личности, находящейся в полном согласии с самой собой, он был наделен особого рода неприкосновенностью, даже чем-то безучастным, «зрительским», — тем, что пуританин Кьеркегор порицал в любых проявлениях эстетства. Даже страсть, когда он ей отдавался, служила ему материалом для художественного произведения; не многим иначе вел себя Вагнер, бежавший от супруги и возлюбленной в Венецию, чтобы написать там третий акт «Тристана»; аналогично писали Томас Манн, Жид, Пруст. Эмпирическое существование Берга подчинялось примату сочинения; он шлифовал себя самого как предназначенный для этой цели инструмент, и приобретенное им благообразие сводилось лишь к тому, чтобы создавать условия, которые позволяли бы ему отвоевывать творчество у физической слабости и психологического сопротивления. Он всегда знал о неизбежности смерти, поэтому принимал жизнь как временное состояние, уделяя внимание лишь тому, что могло бы остаться, притом без черствости и эгоизма. Однажды в берлинском метро он с большим риском для

жизни спас оказавшегося на рельсах человека, который секундой позже был бы раздавлен. По сути он был готов раздарить все, даже самое драгоценное, — свое время. Его дистанция по отношению к человеческому была гуманнее, чем то, что слывет гуманным среди людей. Одновременно и самовлюбленный, и самоотверженный, он не цеплялся за свою жизнь, казавшуюся во всех отношениях исключением из правил. Отсюда, пожалуй, и его ирония. Если интеллектуалы не должны быть отцами, то Берг был им менее всего; его авторитет был полностью лишен авторитарной сущности. Ему удалось не сделаться взрослым, не оставаясь инфантильным.

¹¹² Эрих Клайбер (Erich Kleiber, 1890–1956) — австрийский дирижер, первый исполнитель «Воццека».

¹¹³ Монадология (от греч. monados — единица) — учение о монадах (неделимых частях бытия), развитое Г. В. Лейбницем в одноименном сочинении (1714). Монадологический подход лег в основу тенденции персонализма в философии XX века, в соответствии с которой личность и ее духовные ценности признаются высшим смыслом земной цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
- 2 Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
- 3 Басни Эзопа / пер. и комм. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1968.
- 4 Векслер Ю. Адорно и Берг: страницы переписки // Музыкальная Академия. 2003. № 1–2. С. 162–182, 187–201.
- 5 Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009.
- 6 Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964.
- 7 Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Т. Баскаковой. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Галина Скрипсит, 2009.
- 8 Мыслители древнего и средневекового Китая. М.: АСТ, 2005.
- 9 Седельник В. (отв. ред.) История австрийской литературы XX века. Том 1. Конец XIX — середина XX века. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2009.
- 10 Эволюционная эпистемология и логика социальных наук: Карл Поппер и его критики / сост. Д. Лахути. М.: УРСС, 2000.
- 11 Adorno Th. W. Alban Berg: Master of the Smallest Link / trans. J. Brand and Ch. Heily. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- 12 Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968 (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15).
- 13 Adorno Th. W. Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und R. Tiedemann).
- 14 Adorno Th. W. Im Gedächtnis an Alban Berg // Adorno Th. W. Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. S. 487–512 (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. R. Tiedemann u. K. Schultz).
- 15 Berg A. Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik“ Hans Pfitzners // Musikblätter des Anbruch. 1920. Heft 11/12. S. 399–408.
- 16 Deutsch O. E. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Georg Müller, 1913–1919. Bd. 1–3.
- 17 Jarman D. „Man hat auch nur Fleisch und Blut“: Towards a Berg Biography // Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives / ed. by David Gable and Robert P. Morgan. Oxford, 1991. S. 11–23.

- 18 Morgenstern S. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe / hrsg. von I. Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 1995.
- 19 Reich W. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Piper, 1985.
- 20 Reich W. Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek. Wien–Leipzig–Zürich: Reichner, 1937.
- 21 [Rottweiler H.]. Erinnerung an den Lebenden // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. S. 19–29.
- 22 Schwarz E. Adrian Leverkühn und Alban Berg // Modern Language Notes. 1987. No. 3. S. 663–667.
- 23 Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage am 13. September 1924. Musikblätter des Anbruch 6 (1924). S. 286–303.
- 24 Theodor W. Adorno — Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von H. Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- 25 Theodor W. Adorno — Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1923–1966 / hrsg. von W. Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- 26 Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, Wien, Zürich: Tal, 1921.

REFERENCES

- 1 Adorno T. [Th.]. Izbrannoe: Sotsiologiya muziki [Selected Works: Sociology of Music]. Moscow and St Petersburg: Universitetskaya Kniga, 1999.
- 2 Adorno T. [Th.]. Filosofiya novoy muziki [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos, 2001.
- 3 Adorno Th. W. Alban Berg: Master of the Smallest Link / trans. J. Brand and Ch. Heily. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- 4 Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968 (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15).
- 5 Adorno Th. W. Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und R. Tiedemann).
- 6 Adorno Th. W. Im Gedächtnis an Alban Berg // Adorno Th. W. Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. S. 487–512 (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. R. Tiedemann u. K. Schultz).
- 7 Basni Ėzopa [Aesop's Fables]. Edited and commented by M. Gasparov. Moscow: Nauka, 1968.
- 8 Berg A. Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik“ Hans Pfitzners // Musikblätter des Anbruch. 1920. Heft 11/12. S. 399–408.
- 9 Deutsch O. E. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Georg Müller, 1913–1919. Bd. 1–3.
- 10 Ėvoljutsionnaya ėpistemologiya i logika sotsial'nikh nauk: Karl Popper i yego kritiki [Evolutionary Epistemology and Logic of Social Sciences: Karl Popper and His Critics]. Ed. by D. Lakhuti. Moscow: URSS, 2000.
- 11 Gustav Maler. Pis'ma. Vospominaniya [Gustav Mahler. Letters. Reminiscences]. Moscow: Muzika, 1964.
- 12 Jarman D. „Man hat auch nur Fleisch und Blut“: Towards a Berg Biography // Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives / ed. by David Gable and Robert P. Morgan. Oxford, 1991. S. 11–23.
- 13 Le Rider Zh. [J.]. Venskiy modern i krizis identichnosti [Viennese Art Nouveau and Identity Crisis]. St Petersburg: N. I. Novikov; Galina Scripsit, 2009.
- 14 Misliteli drevnego i srednevekovogo Kitaya [Thinkers of Ancient and Medieval China]. Moscow: AST, 2005.
- 15 Morgenstern S. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe / hrsg. von I. Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 1995.

- 16 Reich W. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Piper, 1985.
- 17 Reich W. Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek. Wien–Leipzig–Zürich: Reichner, 1937.
- 18 [Rottweiler H.]. Erinnerung an den Lebenden // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. S. 19–29.
- 19 Schwarz E. Adrian Leverkühn und Alban Berg // Modern Language Notes. 1987. No. 3. S. 663–667.
- 20 Sedel'nik V. (ed.). Istoriya avstriyskoy literatury XX veka. Tom 1. Konets XIX — seredina XX veka [A History of the 20th Century Austrian Literature. Volume 1. From the Late 19th through Mid-20th Century]. Moscow: A. M. Gorky Institute of World Literature, 2005.
- 21 Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage am 13. September 1924. Musikblätter des Anbruch 6 (1924). S. 286–303.
- 22 Theodor W. Adorno — Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von H. Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- 23 Theodor W. Adorno — Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1923–1966 / hrsg. von W. Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- 24 Veksler Yu. Adorno i Berg: stranitsi perepiski [Adorno and Berg: Pages from Their Correspondence] // Muzikal'naya Akademiya. 2005. No. 1–2. P. 162–182, 187–201.
- 25 Veksler Yu. Al'ban Berg i yego vremya: opit dokumental'noj biografii [Alban Berg and His Time: a Documentary Biography]. St Petersburg: Kompozitor, 2009.
- 26 Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, Wien, Zürich: Tal, 1921.