

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

---

---

*Г. Калошина, А. Преодоляк*

### ПРОБЛЕМА КОНЦЕПЦИИ И СИМФОНИЗМ В ОПЕРЕ «МОИСЕЙ И ААРОН» А. ШЕНБЕРГА

---

---

*G. Kaloshina, A. Predolyak*

### THE PROBLEM OF CONCEPTION AND SYMPHONISM IN A. SCHOENBERG'S OPERA «MOSES AND ARON»

В статье дана многоаспектная характеристика религиозно-философской концепции оперы «Моисей и Аарон» А. Шенберга. Авторами освещены теологические, историко-культурные и социальные истоки произведения, их взаимосвязи с композиционными и драматургическими процессами. Определено жанровое своеобразие сочинения как «мистерии нового типа».

*Ключевые слова:* А. Шенберг, «Моисей и Аарон», Ветхий Завет, религиозно-философская концепция, мистерия.

The polyaspect characteristic of religious and philosophical conception of A. Schoenberg's opera «Moses and Aron» is made in the article. The authors elucidate some theological and historical, social and cultural sources of the work in their interactions with composition and dramaturgic processes. The genre peculiarity of the work as «new species of mystery» is determined.

*Key words:* A. Schoenberg, «Moses and Aron», Old Testament, religious and philosophical conception, mystery.

**Н**а рубеже XIX–XX веков развитие европейской культуры в значительной мере обуславливается формированием нового творческого контекста: композиторы, художники, литераторы и философы разных стран захвачены общей устремленностью к трансцендентному. Заметно возрастает интерес к мистицизму; открытие новых художественных миров совершается параллельно с прорывом в неизведанные, сверхчувственные мистические и духовные сферы Вселенной. Существенное место в философских исканиях эпохи занимают проблемы религиозной философии и философии религии. В немалой степени этому способствуют социальные потрясения и войны, трагические последствия которых влекут за собой потребность в утешении, милосердии и обостренное тяготение к вере.

Важным событием в сфере европейской церковной жизни, благоприятствовавшим ускорению описываемых процессов, стало реформирование официальной доктрины католицизма: августианскую парадигму сменила неотомистская, вызвавшая ожесточен-

ные споры в кругах теологов и религиозных философов. Указанная дискуссия способствовала возникновению и развитию многочисленных разновидностей современной философии религии<sup>1</sup>. В русле обоих направлений – августианского и томистского – обсуждалась проблема взаимосвязи Личности и Абсолюта, соотносимая с исторической эволюцией художественного творчества индивида и сакральными истоками последнего. Человек и человечество характеризовались как носители Божественного начала.

---

<sup>1</sup> Святой Августин рассматривал человека с дуалистических позиций: «дух использует тело», сопричастное Вечности и «божественному озарению». История представлялась Августину как процесс противопоставления «града земного» и «града Божьего» (церковное сообщество), с неизбежным торжеством второго над первым. Фома Аквинский, напротив, трактовал человека как сложную субстанцию, состоящую из двух простых – души и тела, стремился примирить духовное и материальное, показать их неразрывное единство и взаимопроницаемость. История есть взаимодействие двух градов – «земного» и «небесного», которое трактуется в аспектах взаимодополнительности и сотрудничества.

Искусство европейских стран (в частности, Франции, Германии, Австрии), приобщаемое к упомянутым дискуссиям, фактически становится проблемным «полем», где испытываются на «прочность» различные концепции веры, индивидуальные толкования сущности Божественного мироздания. Так, Э. Жильсон рассматривает искусство, всегда явленное в откровении, как форму проповеди, эмоционально заостряющей и корректирующей воздействие слова. Ценность искусства, по мнению Ж. Маритена, заключается в том, что «оно есть воплощенный в художественных образах божественный Промысел» (цит. по: [4, 69]). Только постижение глубинной связи личности и Абсолюта, теоничности человека служит ключом к восприятию подлинного источника творчества – «трансцендирования», считает Г. Марсель, определяя «трансценденцию» как «схватывание меня Богом» (цит. по: [4, 71]). П. Тейяр де Шарден, излагая свою теорию эволюции космического целого, делает вывод: «...мистическое начало в конечном итоге призвано восторжествовать над рациональной цепью выкладок о внешней оболочке космической эволюции» (цит. по: [4, 97]). «Становление царства небесного», согласно П. Тейяру де Шардену, происходит в каждом акте земной деятельности: «В действии я становлюсь наследником творческого могущества Бога, я совпадаю с ним, я становлюсь не только его инструментом, но и живым продолжением... Человек и человечество продолжают процесс космического становления, Христогенеза, в этом – космическая миссия человека» (цит. по: [4, 106]). Эти идеи получили развитие в литературном творчестве П. Клоделя, М. Жакоба, Ж. Бернаноса, Ф. Жамма, Ф. Мориака, в музыке Ф. Пуленка, А. Онеггера, Д. Мийо, П. Хиндемита. В сфере неокатолических идей и эстетических принципов неотомизма формировалось мировоззрение О. Мессиаана, А. Жоливе, А. Дютийе. Указанные идеи нашли отражение и в творческих исканиях Шенберга 1910–1920-х гг.

Композитор рос в атмосфере первых десятилетий XX века, пропитанной идеями ницшеанства, теософии, поствагнеровской мистики. Он неоднократно встречался с членами общества «Круг грядущих», где в 1901–1902 годах отец антропософии Рудольф Штайнер читал курс лекций под названием «От Будды до Христа». Уже тогда, вслед иррационализму Г. Риккерта, композитор ставил религию и искусство выше науки. Шенберг по-своему интерпретировал понятие интеллектуальной интуиции как основы творческого процесса, принадлежащее Э. Гуссерлю. Композитору была близка мысль А. Бергсона о том, что Жизнь познается путем

мистической интуиции, «реальность же воспринимается не в логических понятиях, а в формах индивидуального видения» [1]. Шенберг страстно защищал эту идею в письме В. Кандинскому: «Искусство принадлежит *бессознательному!* Надо выражать себя, выражать себя непосредственно!» (цит. по: [3, 15]). Источником жизни и Шенберг, и Бергсон считали сверхсознание Бога. В этом же ключе рассматривались композитором идеи Ф. Ницше об исключительной роли отдельных индивидов в жизни общества (вне ницшеанской апологии власти). Проповедуя значение художника-Гения, будущий автор «Моисея и Аарона» руководствовался тезисом о религиозном призвании творца, охваченного мистической любовью ко всем людям.

«В основе всей деятельности Шенберга лежит убеждение в высочайшем предназначении искусства и художника как его жреца. Быть художником означало для него не только ни с чем не сравнимый дар, но и серьезные моральные обязательства», – подчеркивает Н. Власова [3, 11]. Целью истинного произведения искусства является воссоздание непознаваемого, трансцендентного бытия; творчество же, по Шенбергу, есть бессознательное выражение «высшей воли». Поскольку «то, что делает художник, сродни Божественному творению», современное «...представление о творце и творении следует формировать в соответствии с Божественным примером», – полагал Шенберг (цит. по: [3, 15]). Содержание музыки для него находилось в неразрывной связи с «освобождением творческого духа»: композитор был убежден, что «...музыка несет пророческое послание, открывающее более высокую форму жизни, к которой стремится человечество» (цит. по: [17, 373]). Речь шла о духовном преображении человечества, о совершенствовании мира посредством «высшего сознания».

Упомянутое «высшее сознание» есть «сознание расширенное», опирающееся на синтез пространственно-временных категорий реального мира и трансцендентального Универсума. Оно связано с «духовным зрением», которое открывается личности на определенной ступени духовного развития или ниспосылается свыше художнику-Гению. «Формула Гения» появляется в шенберговском докладе о Малере (1913)<sup>2</sup> и сразу же проецируется автором на собственное творчество: «Сущность гения в том и состоит, что он – будущее. <...> Будет время – и мы все

<sup>2</sup> В молодости Шенберг отрицал композиторское дарование Малера. Однако позднее, благодаря изучению малеровской Пятой симфонии и личному знакомству с ее автором в 1903 году, Шенберг стал восторженным поклонником Малера как творца и как человека.

станем такими, если только этого добьемся. Гений светит нам впереди, а мы силится идти за ним. Там, где пребывает гений, уже светло, но этот свет невыносим для нас. Мы ослеплены, мы видим только одну действительность, которая еще не есть действительность, а лишь современность, настоящее. Но высшая действительность вечна, а настоящее проходит. Непреходяще только будущее, и потому высшая действительность, действительность нашей бессмертной души, вечно существует лишь в будущем» [12, 518].

Шенберг, вслед за Малером, провозглашает: «Традиции – это хлам», стремясь «выстроить» свое творчество сообразно кантовскому определению Гения – с непременно созданием новых норм и законов в искусстве: «Композитор... сочиняет только тогда, когда имеет сказать нечто такое, что еще не было сказано и что, он чувствует, должно быть сказано» (цит. по: [18, 154]). Самый страшный грех – изменить себе, свернуть с предначертанного пути, поддаться соблазну легкого успеха. Художник призван достигать максимума в искусстве – предельной высоты, на которую способен, руководствуясь высочайшими требованиями, никогда не идти на компромисс. По мнению Шенберга, «нет великого искусства, которое бы не несло нового послания человечеству. Нет великого художника, который бы не выполнял эту миссию» (цит. по: [17, 374]). Как отмечает Н. Власова, «для художника существует лишь одно самое великое стремление: *выразить себя*»; при этом «самовыражение» художника в понимании Шенберга обретает широкий, общечеловеческий смысл, приближающийся к формулировке К. Дальхауза: «Музыка есть форма выражения, в которой сочиняющий субъект выходит за пределы самого себя и достигает области, которая надындивидуальна». Вот почему, указывает российский исследователь, «главным событием творческого процесса становится “Einfall” – озарение, наитие, неожиданное откровение, пришедшее из сферы бессознательного» [3, 15].

Это озарение, полагает Шенберг, сродни Божественному откровению в философии религии. Композитор стремится к универсальному толкованию языка звуков, наделяемого мифологическим и мистическим смыслом. «Вербальный язык лишь благодаря своей поэтической функции, лишь как материал поэзии может приблизиться к тайне мироздания, – отмечает Ю. Кон. – Но и музыкальный язык выражает эту тайну туманно, а постичь ее дано лишь тому, кто наделен особым даром слышания» [9, 115]. Следовательно, музыка таит в себе некий «эзотерический» подтекст. «Гений Шенберга вел его по пути создания такого музыкального

“алфавита”, символы которого могли бы стать “звучащими изображениями” и своими очертаниями представлять доподлинно идею» [18, 19]. Автору «Моисея и Аарона» представлялось несомненным, что «композитор, говоря о своих собственных проблемах, одновременно говорит о проблемах человечества. Но он делает это посредством особых символов...» [16, 304]. Каждое произведение содержит в себе тайну, загадку, а творчество предполагает развитие «шифрующих и расшифровывающих» методов. Структура сочинения есть *формула, скрывающая трансцендентное бытие*.

К началу 1920-х годов Шенбергом был найден ключ к художественному открытию огромного значения. Композитор обрел уверенность в том, что «явленный ему» метод творчества – додекафония – универсален, а 12-тоновые сочинения, подобно скрижалям Моисея, станут «сакральными письменами», адресованными всему человечеству. На протяжении этого периода Шенберг детально штудировал древние и средневековые писания и мистические учения – Тору, Талмуд, Каббалу. «Всемирно-историческая трилогия», принадлежащая перу Августа Стриндберга – драматурга, высоко ценимого Шенбергом, – подтолкнула композитора к мысли обратиться к сюжету о пророке Моисее, основоположнике ортодоксального иудаизма и монотеизма. Библейские легенды о Моисее были теснейшим образом связаны с проблемами толкования Слова и тайны Посвящения. Шенберга привлекала возможность соединения философско-эстетических и музыкально-технологических аспектов, Слова Творца и «слова» композитора как со-Творца. Кроме того, указанный сюжет позволял соотносить идею *монотеистической* веры с главенством *единого* интонационного 12-ступенного комплекса (серии) – символа Божественного Слова, основы централизованного тематического процесса. Не исключено, что сакральное толкование числа 12 – символа мифологемы Пути – приобрело здесь особый смысл.

Уже в 1920 году Шенбергом было задумано кантатно-ораториальное сочинение, главным героем которого являлся Моисей<sup>3</sup>. Став профессором композиции Берлинской академии искусств (1925) и обретя официальное признание, Шенберг тем более мог ощущать себя пророком «новой музыки». Существовал и промежуточный замысел – опера «Библейский путь», которая, впрочем, недолго занимала воображение композитора. Именно опера «Моисей и Аарон» стала квинтэссенцией воззрений Шенберга, его

<sup>3</sup> История создания «Моисея и Аарона» подробно изложена в книгах С. Павлишин и Е. Сухановой [4; 5].

исповедью и «мистическим откровением» как религиозного философа и художника-новатора. Здесь он впервые предпринял попытку использования техники додекафонии в масштабах большого монументального произведения. Наша цель – выявить концептуальные ряды оперы, проследить, как они логически последовательно отражены в музыкальном процессе. Напомним, что концепция, в широком смысле (от латинского «conceptio» – восприятие), есть система взглядов на определенные явления, способ (метод) рассмотрения каких-либо явлений, понимание чего-либо; в узком понимании – основная мысль художника, писателя, ученого. Следовательно, концепция охватывает **и комплекс идей, и метод=способ, и важнейшую сверх-идею**. Названные аспекты концентрируются Шенбергом в единой точке, подобно сжатой пружине, из которой «раскручиваются» все пространственно-временные процессы драматургии.

Религиозно-философская дискуссия, развертываемая в «Моисее и Аароне», облачена в мифологические и мистериальные одежды. Содержательные пласты оперы, подобно мифологическим структурам, образуют многослойное «пространство» религиозно-философских идей. Опираясь на библейский текст, оно втягивает в себя философско-эстетические взгляды самого композитора, проблемы философии религии Ж. Маритена, П. Тейяра де Шардена, Г. Марселя, идеи А. Бергсона, Э. Гуссерля, Г. Риккерта. Драматургия и религиозная экзальтация «Моисея» близки философским мистериям Клоделя–Мийо («Христофор Колумб»), Клоделя–Онеггера («Пляска мертвых»), операм Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира», оратории «Преображение» и мистерии «Святой Франциск Ассизский» Мессиана, операм Бриттена «Блудный сын» и «Река Керлью», оратории «Потоп» Стравинского. Центральное место в этих сочинениях отведено проблемам веры и поиска истины, основой драматургии являются **принципы религиозной дискуссии, диспута, жанр проповеди** как синтеза музыкально-театральных и религиозно-культовых форм. Но для философской трагедии Шенберга характерны предельная централизация музыкального материала и философская трактовка последнего. Подобно тому, как Моисей с помощью Слова Господа «укрощает» варварскую стихию язычества, Шенберг посредством додекафонии формирует и преобразовывает музыкальное пространство – олицетворение звукового Хаоса.

**Вербальный ряд**, сохраняющий сюжетную канву библейского повествования, дополняет и композиционно перестраивает соответствующий

текст<sup>4</sup>, раскрывает его глубинные смыслы, обнаруживая новые символические аспекты вероучительных истин. **Внешне-действенный**, событийный ряд оперы в целом совпадает с первоисточником. При этом библейский текст излагается Шенбергом сжато, лаконично и «переинтонируется» с учетом привносимых смысловых акцентов. Основой либретто становится книга Исход из Пятикнижия Моисея (Исх 3:4–9, 10–12; 4:1–10, 14–16; 24:12, 18; 32:1). События, запечатленные в легендах о Моисее, относятся ко второй половине II тысячелетия до н. э. Библейский Моисей – первый пророк Яхве и основатель его религии, законодатель, религиозный наставник и политический вождь еврейских племен в период их переселения из Египта. Характеризуя Моисея, ветхозаветные повествователи подчеркивают его необычайную кротость в сравнении с другими пророками. Моисей никогда не упрекает свой маловерный, переменчивый народ в нарушении заповедей Яхве. Сердце пророка никогда не воспламеняется против гнева Божьего. Роль Аарона, в соответствии с Ветхим заветом, оказывается вторичной: это посредничество между Моисеем и народом. Аарон и его сыновья призваны Богом к священному служению; кроме того, Аарону доверено руководить коленом Левииным, представители которого участвуют в совершении культовых действий. Его отличают добросердечие, мягкость, готовность к компромиссу. Однако, воздвигнув Золотого тельца, Аарон навлекает на себя гнев Яхве. Лишь благодаря заступничеству Моисея опальный первосвященник избегает наказания. Гнев Бога обрушивается и на израильтян, но Моисей вымаливает своему народу прощение и спасает от гибели. Сорок лет предводительствует Моисей своими соплеменниками в скитаниях по пустыне. Когда же Моисею исполняется 120 лет, Яхве извещает его о завершении срока земной жизни и о том, что войти в Землю обетованную Моисею не суждено. Эта кара постигает вождя израильтян за погрешности в исполнении долга. Моисей всенародно поет песню о благодеяниях Яхве. Перед смертью ему дозволено бросить последний взгляд на недостижимую для него Землю обетованную с горы Нево.

Основой повествования о Моисее в Библии являются отношения между Богом и избранным Им народом, проблема формирования этого народа. Шенберг, напротив, акцентирует конфликты между главными героями, между Богом и личностью, народом и личностью. Указанная трактовка явственно сближается с

<sup>4</sup> Перевод на русский язык и подробный сравнительный анализ либретто оперы и библейского первоисточника осуществлены Е. Сухановой [5].

идеями Ж. Маритена и Г. Марселя: «Ценность искусства состоит в том, что оно есть воплощенный в художественных образах **божественный Промысел**. Художник должен создавать произведения, в которых через **материю этого мира** (звук, слово, краски) просвечивает предсущественная в земное **Божественная идея**. Тем самым искусство становится вестником Бога... дорогой к Богу, и в тем большей степени, чем сильнее ощущается в нем творческая сила. Только понимание связи личности и Абсолюта, теомичности человека дает ключ к пониманию источника творчества, его трансцендирования» (цит. по: [4, 69, 71]). «Материей» у Шенберга становится исходная Uг-серия, из которой, словно из корня Мирового древа, произрастает весь тематический поток сочинения. Серия – **основа интонационно-комбинаторного симфонизма** и стержневой элемент жанрового синтеза, важнейшие составляющие компоненты которого – опера, оратория, мистерия – взаимодействуют в этом монументальном творении. Явленное здесь великое множество идей и символов аккумулируют и «спрессовывают» **концепты моделей Веры**, главенствующие в современной философии религии. Вот он – осуществленный **промысел Божий!** **Концепты моделей Веры** образуют глубинный, мистический **сверх-стержень** сочинения, накладывая свой отпечаток на сюжетные, вербальные, жанровые, композиционные, музыкально-симфонические компоненты целого.

Опера становится музыкальной эманацией философски окрашенной теологии. Героями обсуждаются идеи Божественного присутствия, суть Божественного Ничто, приоритеты монотеизма или язычества, чудеса и таинства Веры, концепты Веры, то есть основополагающие проблемы философии религии. Разрешение последних призвано способствовать наглядному и убедительному доказательству существования Бога; определению Его природы; характеристике отношений Бога и мира, Бога и человека. Подобно средневековой литургической драме, в процессе театрализации Слова разворачивается музыкальный комментарий к нему. Отсюда проистекает неторопливость, даже подчеркнутая медлительность художественного процесса. Эпический тонус повествования достигается благодаря величественному характеру монументальных фресок-картин и своеобразию **ведущих пластов** драматургии. Религиозные идеи сочинения непрерывно дискутируются в спорах-диалогах Бога и Моисея, Аарона и Моисея, обоих пророков и различных групп народа, Аарона и народа. **Внешнее действие** реализуется через **внутреннее: морально-этический пласт**

(сцены-дискуссии, выяснение нравственных и религиозных позиций); **медитативно-экстатический пласт** (молитвенные, ритуальные сцены, эпизоды чудес); надвременной, **религиозно-символический** пласт, обобщающий все линии и остальные пласты. Герои защищают и **проживают** свои идеи с необычайным эмоциональным размахом. Поэтому и морально-этический, и медитативный уровни теснейшим образом сопряжены с весьма экспрессивной, порой – обжигающе страстной стихией чувств, что придает им живую достоверность. Линия **психологических взаимодействий** формирует пятый пласт драматургии. Следовательно, основой драматургического замысла становится **религиозно-философская трагедия**, в которой выявлены следующие аспекты:

- **теологический**, мистериальный, связанный с мифологическим «священным» временем и организацией мифологического пространства, с категориями жертвоприношения, Веры, послушания, с категорией Божественного и чудесного;
- **ритуальный**, где раскрываются смысл церемоний с Золотым тельцом, таинства познания Божественной сути бытия и обретения Божественных законов;
- **социальный**, через конфликт народа и духовного лидера воссоздающий конфликтное столкновение художника с современным обществом, с политической системой фашизма;
- **автобиографический**, реализуемый посредством многочисленных параллелей между композитором и главным героем оперы (включая проблему взаимоотношений Учителя и учеников).

Подобная широта идейного спектра представляется достаточно трудной для музыкально-театрального воплощения. Это наложило отпечаток на драматургическую и композиционную структуру оперы, повлияло на трактовку образов главных героев – Моисея и Аарона. **Моисей** у Шенберга – ортодоксальный и фанатичный проповедник веры. Он не задается вопросом: принимать веру или нет, его не одолевают сомнения, он истово верит в незыблемость Божественных истин, во всемогущество Бога. **Моисей**, как и Всевышний, являет собой **образ-символ веры без времени и пространства, «расширенного сознания»**. Совмещая сакральное время Библии и нынешнюю эпоху, автор уподобляет себя великому пророку. Шенберг размышляет над тем, как повел бы себя **Моисей** в политических ситуациях XX века. Агрессивная атмосфера эпохи формирует облик агрессивного героя, способного противостоять надвигающейся мировой катастрофе.

Образ Аарона у Шенберга сближается с кротким и смиренным Моисеем из Библии. Аарон в опере более мягок и человечен, спокоен и рассудителен. Он активно деятелен, связан с миром людей. Будучи призванным разъяснить мысли Бога народу, Аарон не доводит свою миссию до конца. Он не столь ортодоксален, как Моисей, и потому непрерывно сомневается в правильности своих поступков, действий и речей. Исходя из этого, Аарон не может убедить народ действовать согласно Божественной воле.

*Народ* в опере олицетворяет «архаическое безумие». Он консервативен в своих воззрениях, суеверен, весьма далек от подлинной веры в единого Бога. Народ заставляет Аарона извлекать Золотого тельца как символ единобожия, приносит жертвы идолу, устраивает вокруг него ритуалы в духе язычества. Работая над музыкальным и пластическим решением танца вокруг Золотого тельца – кульминационного эпизода ритуальных действий, – Шенберг писал Веберну: «Ты знаешь, что я не большой поклонник “Танца”. По выразительности он, в общем, стоит не выше самой примитивной программной музыки, а его “красота” кажется мне одиозной в своей окаменевшей механичности. Но до сих пор мне удавалось придумывать такие движения, которые, по крайней мере, принадлежат к иной сфере выразительности, нежели принятое у нас балетное прыганье. Надеюсь, этот путь окажется более перспективным» [16, 222]. Следует заметить, что в этой сцене объединяются несколько культовых линий:

– *историко-теологическая*, согласно которой культ Золотого тельца соответствует культу быка Аписа. Евреи поклонялись Апису, находясь в египетском рабстве. «Коллективно-бессознательное» возрождает старый символ поклонения, устремляясь к первобытным инстинктам и к египетскому рабству;

– *современно-культовая*, не только углубляющая историческое толкование, но и актуализирующая данное толкование с помощью различных мотивов («пляска» немецкого народа вокруг зарождающегося культа личности Гитлера; «пляска народа» вокруг сложившейся политической системы; «пляска темных сил», «зверское олицетворение» агрессивного начала в человечестве, торжество бессознательных сил хаоса). Автор намеренно контаминирует разнообразные культовые линии, соединяя их в одной точке – ритуальной сцене. Достижимое здесь крайне взвинченное, предельно напряженное состояние позволяет композитору «прорвать» пространственно-временной континуум, устремляясь к *архетипическому первохаосу*.

Можно полагать, что центральные образы соотносятся с *тремя моделями отношения к вере* современного человечества, описываемыми Д. Келленбергером (см.: [8, 140]). Первая модель – *ортодоксальная* – представлена в Ветхом и Новом заветах. Существование Бога и таинства веры принимаются верующими как непреложная данность. Носителем этой модели в опере-оратории является пророк Моисей, фанатично убежденный в истинности явленного ему откровения и готовый это ревностно и страстно защищать в полемике с Аароном и народом.

Мучительные поиски веры отражены в двух *экзистенциальных моделях*. Так, абсурдная модель веры воссоздана в образе Аарона: верю, но сомневаюсь; верю, но не доверяю; верю, но хочу понять и доказать, почему верю. В этом заключаются его разногласия с Моисеем. Человеческая воля в этом случае должна преодолеть сомнения и направить личность по пути веры. Шенберг писал: «Современный человек, пройдя через материализм, социализм и анархизм, и несмотря на свой атеизм, все же сохраняет в себе какие-то крохи старой веры (в форме суеверия). Он борется с Богом... и, наконец, обретает Бога и становится религиозным. Учится молиться!..» [17, 344–345]. Цена сомнений, неуверенности Аарона, его жалости к народу – его жизнь. Однако и перед лицом смерти он не раскаивается. Третья модель – *парадоксальная*: не верю, но хочу во что-то верить. Ее суть заключена в стихийности сознания и в стремлении обрести некую опору существования. Воплощением данной модели является образ народа, который не верит в непонятого и невидимого Бога, но *хочет* во что-то верить. Ему все равно, каким будет это «что-то», – нужны лишь подтверждения могущества и силы нового Бога, конкретной выгоды, приобретаемой благодаря заключенному «соглашению». Золотой телец вполне устраивает народные массы. Как и любой тотем, он конкретен при всей своей символичности. Подобно медиатору, Золотой телец соединяет язычество и монотеизм. Вокруг него вершатся ритуальные действия, с готовностью приносятся кровавые жертвы. По сути, уничтожается сама идея новой веры, что и вызывает ярость Моисея, вернувшегося со скрижалями Торы.

Три модели веры, воссоздаваемые в дискуссиях главных персонажей, конфликтно сопряжены друг с другом. Каждая модель, предлагая свой путь познания истины, претендует на абсолютность. *Концепция конфликтного взаимодействия трех моделей веры формирует глубинный пласт драматургии*. Но вопрос истинности при этом остается *открытым* – вопреки внешней победе Моисея, итог полемики не выявлен.

Экспозиция трех моделей веры дана в I акте. Он открывается сценой молитвы Моисея, погруженного в мистическое общение с предвечным Богом. Эпизод откровения «Бог – Моисей» близок понятию трансценденции в трактовке Г. Марселя. Автор завораживает слушателя многократными молитвенными повторениями возвышенных, сверхчувственных эпитетов: «единственный», «неповторимый», «непостижимый», «нераздельный». Впоследствии смысловое поле расширяется до всеохватывающей мифологемы Божественного присутствия, которая постепенно «поглощает» и Аарона, и народ, и культ Золотого тельца с его пространством и временем. Только Он, «единственный» и «непостижимый», – символ вечности в бесконечном пространстве. Слова молитвы предстают как закрытый, сакральный текст, доступный лишь посвященным. «Непостижимость», «нераздельность» являют собой и конфликт, и его нейтрализацию. Перед нами точка Сверх-Бытия, точка Моно-Пространства, в которую свернуты изначальное время и пространство, где все «непостижимо», «нераздельно», «неповторимо» и «единственно». Символическая поэтика текста, ее сокровенный смысл реализованы в музыке различными способами: системой многочисленных мотивов-символов и особой формой вокально-речевого воплощения диалога между Моисеем и Высшей субстанцией.

Проблема сопряжения слова и звука в опере «Моисей и Аарон» Шенберга решается через мысль, которая подчинена Сверх-мысли Бога. «Понятие “мысль” становится центральным в концепции оперы “Моисей и Аарон”...», – констатирует Н. Власова [3, 27]. Синтез указанных категорий позволяет прийти к новому моделированию художественной реальности (или новой форме его мистического выражения). Этот переход можно зафиксировать схематически:

Схема 1



Иерархия категорий приобретает здесь мистифицированный характер. Процесс выстраивается по направлению от Сверх-уровня к уровню идейно-образному. Последний воспринимается как отблеск процесса или действия, как

катарсис в конце долгого мистического пути познания Бытия, с достижением нового уровня и возвращением обратно. Образ является порождением подсознательного «темного» плана, он порочен и не должен омрачать своим присутствием чистоту мысли, идеи, звука. Интонация Моисея – Sprechgesang – наиболее ярко символизирует чистоту мысли, не связанной с земным образным началом. Используя этот прием, композитор не только разграничивает образы Моисея и Аарона, но и стремится обособить сферу каждого действующего лица по принципу недостижимости идеального синтеза мысли и чувства, порывов сердца и велений разума.

Глас Божий, представленный полифоническим наложением поющего секстета солистов и ритмодекламации хора, возвещает Моисею, что он явится посредником между Богом и человечеством, защитником идеи Веры, утверждающим волю Всевышнего в сознании людей. Каждая группа исполнителей содержит 6 голосов и преломляет традиционный для иудейской псалмодии антифонный принцип (шесть по три). Числа наделены сакральными смыслами: 3 – составная часть шестиугольной звезды иудеев (образуемой двумя наложенными треугольниками), 6 – символ последней, 12 – число колен Израилевых (что связано с Аароном), символ истинного Пути. Музыкальная символика сцены – комплекс Божественной воли (два квартетно-третонных аккорда), символы Веры и Закона (крестообразный сегмент из центральной части серии), звуко-символ Крестного пути народа, его Избранности (семизвучный комплекс, вычленимый из ряда и насыщаемый фигурами креста).

Фрагменты произносимых фраз текста вступают в диалог по принципу канонических имитаций. В полифонический процесс вовлекаются мотивы-символы, интонационные комплексы, заимствуемые из серии. Шестиголосная ритмодекламация хора суммирует тот же текст в ритмическом сжатии. Благодаря постепенному ритмическому ускорению в кульминационной зоне между пластами ансамбля и хора возникает ритмическая полифония. Тип интонирования, характерный для солистов, концентрируется в партии Аарона, а ритмизованная декламация, включающая Sprechstimme, – в партии Моисея. Каждый из героев акцентирует некую грань Божественного присутствия: один – стремительно развертывающуюся мысль (Моисей), другой – ее эмоциональное содержание (Аарон). Они нераздельны и противопоставлены, как Мысль и Слово, Разум и Сердце. Интеллектуальное и чувственное начала Божественной воли выступают как две формы сокровенного: Аарон наделяется даром эмоционального выражения Высшего

смысла, Моисей выступает непосредственным носителем и транслятором Божественных идей. Представляется чрезвычайно важным, что в дальнейшем так же будут дифференцироваться высказывания народа – посредством совмещения «говорящих» и «поющих» групп из шести голосов. Следовательно, фактурные хоровые средства сочинения едины: Бог и Народ взаимосвязаны, ибо Моисей и Аарон принадлежат как Богу, так и Народу. «Говорящий» аспект связан с качеством вокально-речевого интонирования в партии косноязычного Моисея и символизирует «вечное» как непознаваемую бесконечность; «поющий» символизирует идею – Вечное есть мгновенное. Говорящий хор сопровождает «весть», возглашаемую поющим. Сочетание высотно-определенных и высотно-неопределенных форм декламации инвариантно противопоставлению тематических и «рассредоточенных» (по систематике В. Бобровского) групп интонаций. «Рассредоточенная тема, – поясняет В. Валькова, – это специфический момент организации эмоционально-интуитивной стороны творческой активности слушателя» [2, 41–42], исторически связанный с религиозным сознанием, а через него с более древней универсальной сферой осмысления мира – мифологическим мышлением. Мифологический компонент опирается на иррациональную, интуитивную сторону постижения мира и, наряду с этим, заключает в себе индивидуальность. Такой процесс «темообразования» не вычлняется из контекста, воплощая мифологический принцип «все во всем» и религиозные представления о «всепроникающей благодати» Бога. «Вариативность, бесконечная и ускользающая от точной фиксации изменчивость облика одной темы, одного “первообраза”...» характеризует природу религиозного сознания, его тяготение к живой и подвижной естественности представлений [2, 54]. К тому же «говорящий» аспект Божественного произрастает из древней еврейской псалмодии.

Этапы драматургического процесса и формирования его художественного пространства иллюстрирует схема 2. Она показывает, что композиционная стройность оперы<sup>5</sup> отраже-

<sup>5</sup> Кратко охарактеризуем этапы драматургического процесса. I акт. Инструментальное вступление – экспозиция сферы Бога, осуществляемая посредством лейтмотивов – Божественной мысли и Божественной воли. 1 сцена – экспозиция образа Моисея, завязка соответствующего внутреннего конфликта. 2 сцена – экспозиция образа Аарона, завязка конфликта Моисей – Аарон. 3 сцена – экспозиция народа, завязка конфликта Моисей – Аарон – народ. 4 сцена – кульминация развития Божественной сферы. Сфера трех чудес: оживление змеи из посоха Моисея, излечение прокаженной руки, превращение воды в кровь. Развитие линии конфликта Моисей – Аарон. Моисей провоцирует Аарона совершать чудеса

на в симметрии целого и постепенном расширении конфликта, включающем в себя дополнительные мотивы, новые противоречия. В композиционном плане диалог-спор Моисея и Аарона разрастается до их столкновения с народом; в драматургическом плане, благодаря целенаправленному и постепенному расширению, нарастанию конфликтных взаимодействий, осуществляется прорыв за пределы реального пространства и времени в мистическую инфернальную зону Бытия. «Точки-прорывы» обнаруживаются в трех кульминационных моментах оперы:

1. В кульминационной сцене I акта, где Аарон совершает чудеса, чтобы заставить людей поверить в могущество неизвестного им Бога. Эпизод подчеркивает архетипическую природу «коллективного бессознательного», охватывая три пространственно-временных континуума. Здесь соединяются: сфера будущего – мечты о новой жизни, Обетованной земле, новом Боге; сфера прошлого – *память* народа, реминисценция чудесных деяний в земле египетской, где прошли долгие годы рабства; сфера *реального* пространственно-временного контекста. Иными словами, реальность сознания самого народа плюс «реальность» мистических откровений Моисея плюс категория чудесного как реальность «коллективно-бессознательной» стихии бытия. Поэтому народ соглашается следовать за Моисеем.

2. В красочном эпизоде II акта с плясками вокруг Золотого тельца – кульминационной сцене внешнего действия оперы и высшей точке

– для того, чтобы Аарон сам убедился в существовании «невидимого Бога» и убедил народ. Это очень важный драматургический момент: с одной стороны, категория *чудесного* есть неотъемлемая часть мистериального действия, с другой, – нельзя убеждать или обращать к вере других, если не веришь сам.

II акт. 1 и 2 сцены: конфликты Аарона и народа, внутренние конфликты Аарона. 3 сцена – кульминация развития линии народа – жертвоприношения и танец вокруг Золотого тельца, кульминация оперного действия, развязка конфликта Аарон – народ.

4 сцена – возвращение Моисея, кульминация и развязка линии Моисея; обострение конфликта Моисей – Аарон, начало развязки конфликта Моисей – Аарон. 5 сцена – развязка конфликта Моисей – Аарон – народ.

III акт – развязка всех конфликтов оперы. 1 сцена – Моисей и Аарон, смерть последнего; 2 сцена – Моисей. Композитор не успел закончить либретто, оставив лишь текст 1 сцены. Необходимость III акта предопределялась философско-религиозной концепцией – воссозданием противоборства различных моделей веры в сознании персонажей. Моисей стремился служить только Богу. Аарон пытался сделать Бога реально ощутимым. Диалог-спор между Моисеем и Аароном должен был завершиться смертью Аарона и протяженным монологом Моисея.



конфликта между пророками и народом. Золотой телец – символ языческого бога, которому евреи поклонялись в Египте. На его «жертвенный алтарь» люди приносят золото, драгоценности, вино, хлеб и другие богатства. Сюда стекаются далекие племена, нищие, дети. Кульминацией сцены становятся человеческие жертвы, самоубийства: «...обнаженные юноша и девушка взбегают на залитый кровью и вином алтарь, старики прыгают в огонь, а затем пылающими факелами взбираются на скалы и бросаются вниз» [14, 388]. Разнузданные страсти, раскрепощение и высвобождение демонических сил в полной мере характеризуют «стихийную сущность» подсознательных чаяний народа, его разрушительную первобытную жестокость.

3. В момент осознания Аарона как нового символа-жертвы во искупление грехов – его собственных и народных. Жертвенная смерть Аарона приносит ему освобождение от безудержной жестокости народной стихии, от ортодоксальности Моисея, который к концу оперы становится не менее жестоким, чем народ.

Согласно предлагаемой нами иерархической системе музыкального произведения (см.: [6]), символический ряд должен включать в себя некие комплексы, которые соотносятся с упомянутыми содержательными моделями. Именно здесь заключена проблема концептуального музыкального решения драмы идей. Шенберг, а вслед за ним и А. Берг в «Луду», создают новую разновидность процесса симфонизации<sup>6</sup>. Ее уникальность обуславливается спецификой додекафонного метода: использованием *одной* Ur-серии в качестве основы для всей совокупности интонационных, жанровых, темброво-фактурных элементов на протяжении монументального произведения. Virtuозно комбинируя различные составляющие исходных серий и основных модификаций (P, I, R, RI), опираясь на симметрию их внутренней структуры, автор создает обширный звуковой материал – фундамент, на котором строится дальнейшее развитие и формируются основные лейткомплексы. Отдельные интонационные группы возникают благодаря

<sup>6</sup> Типы симфонизации – континуальная, сплошная, целостная и дискретная, частичная, а также «цепная», структурная – охарактеризованы в специальной работе (см.: [7]). При целостной, сплошной симфонизации весь музыкальный процесс полностью централизован, наделяется самостоятельной системой музыкально-драматургических функций. Интонационно-тематический процесс при додекафонии всегда полностью централизован, фоновый материал отсутствует, но качество тематизма изменяется: он рассредоточен, и формирование соответствующего художественного пространства осуществляется на интонационном уровне сочинения, не достигая тематического уровня.

расчленению серии на сегменты из 6 или из 3 звуков. Помимо 48 основных вариантов серии, Шенберг использует комбинации интервальных сочетаний, образуемые путем совмещения по вертикали различных форм серии (например, P и I, откуда заимствуются интервалы ч. 4, ч. 5, ув. 2, м. 3, м. 2 и их обращения, – интонационная основа партии Моисея). Соединяя первый и четвертый трехзвучные сегменты в каждом из вариантов серии, композитор создает новую серию, на основе которой складываются аккордовые комплексы. Весь музыкальный процесс вращается вокруг *Ur-серии*, как Земля вокруг собственной планетарной оси. По мнению композитора, серия обладает магическим значением, будучи связанной с религиозно-философским содержанием оперы и выполняя функции «сверхтемы» сочинения. Как относительно абстрактная структура, серия символизирует надличностное, божественное начало. Для нее характерна насыщенность секундами, включая два комплекса креста (*e-d-es, g-f-fis*) и два тритона (в начальном сегменте и в центре симметрии). «Центральный» тритон, формула *lamento* и романтический комплекс м. 3+м. 2 (ув. 2+м. 2) образуют вторую половину серии.

**A B E D Es Des G F Fis Gis H C**  
 м. 2 ув. 4 ув. 4 м. 3 м. 2

Начальное ядро (i) – пара интервалов м. 2+ув. 4 – потенциально содержит все остальные элементы, формируемые из упомянутых исходных с помощью различных комбинаций. По своей функции в контексте целого серия инвариантна теме. Интонационная емкость ряда чрезвычайно велика, что позволяет сформировать на этой интонационной основе партии Моисея, Аарона, народа. Кроме того, ряд является аккордообразующим. Его вторая половина (звуки 6–12) представляет собой обращение первой (за исключением звука 11).

Различные компоненты серии наделены множеством семантических интерпретаций. Интервальные отношения серии и ракохода полагаются в основу ряда аккордов, которые становятся опорными комплексами. Из них начальные два – A–E–B и C–F–H – образуют комплекс-символ Божественной воли, присутствия Божественного духа в мыслях героев и окружающих предметных явлениях. Кварта и тритон связаны с еврейской фольклорной традицией; кроме того, тритону свойственно обилие конструктивных возможностей разрешения. Серия дробится на минимальные отрезки: четыре группы по три звука. Первый трехзвучный элемент ракохода есть комплекс-символ Крови, второй – символ Жертвы, тоны 1–7 основного ряда – комплекс-символ

Избранничества еврейского народа. Названные группы фигурируют в различных комбинациях, подвергаются искуснейшим полифоническим преобразованиям (подобно тому, как это происходило в монодраме «Ожидание»). Отметим и другое: серия Шенберга инвариантна темам баховских фуг, ее развитие соотносится с полифоническими принципами «Искусства фуги» – сочинения, также ставшего прообразом данной звуковой системы. Символ бесконечности, Божественного Универсума, зашифрованный в произведении Баха, рождается из первой темы первой фуги, проходит 13 кругов и возвращается в первоначальное состояние. Эту идею замкнутости использует и Шенберг, только звук, с его бесконечностью и мистическим откровением, замещает тональную тему Баха.

Однако следует упомянуть и глубинные сакральные смыслы *музыкальной концепции* Шенберга. Они соотносятся с изысканиями А. Веберна, доказавшего, что основой серии могут стать средневековые латинские пентаграммы с помещенной в центре структурой креста – исконного знака-символа христианской веры, храма и церкви. В 1931 году Веберн описал старинную пентаграмму, изучение которой открывает необозримый простор комбинаторной фантазии автора. Различные варианты указанной пентаграммы встречаются во всех сочинениях Веберна, композиционно опирающихся на логику ракоходной симметрии<sup>7</sup>. Симметричная структура пентаграммы могла читаться справа-налево, слева-направо, сверху-вниз, снизу-вверх. Возникшая при этом универсальная модель художественного пространства, благодаря использованию «абсолютного» математического ряда, могла рассматриваться как «проекция» модели Божественного мироздания. Эта модель не могла нарушаться никаким образом, за исключением мысленно проводимой диагонали, всегда условной и относительной по причине сопряженности с индивидуальными (субъективными) устремлениями композитора-художника. Приведем основной вариант упомянутой пентаграммы:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Здесь возникает параллель со средневековым «магическим квадратом». Его «магия» состоит в следующем: цифры от 1 до 16 могут располагаться таким образом, что сумма по вертикали, горизонтали или диагонали равна 34. В приводимой ниже таблице 1 представлен упомянутый «магический квадрат». Любой из числовых рядов, выписанных здесь, при суммировании дает нам «магическое» 34. Его сумма цифр (3+4 = 7) символизирует небесную полноту и совершенство, 3 является символом триединства (Святой Троицы), 4 – символом креста. С «магическим квадратом» были связаны практически все средневековые мистерии, чья структура отражала закономерные принципы Божественного мироустройства.

Таблица 1

13	3	2	16
8	10	11	5
12	6	7	9
1	15	14	4

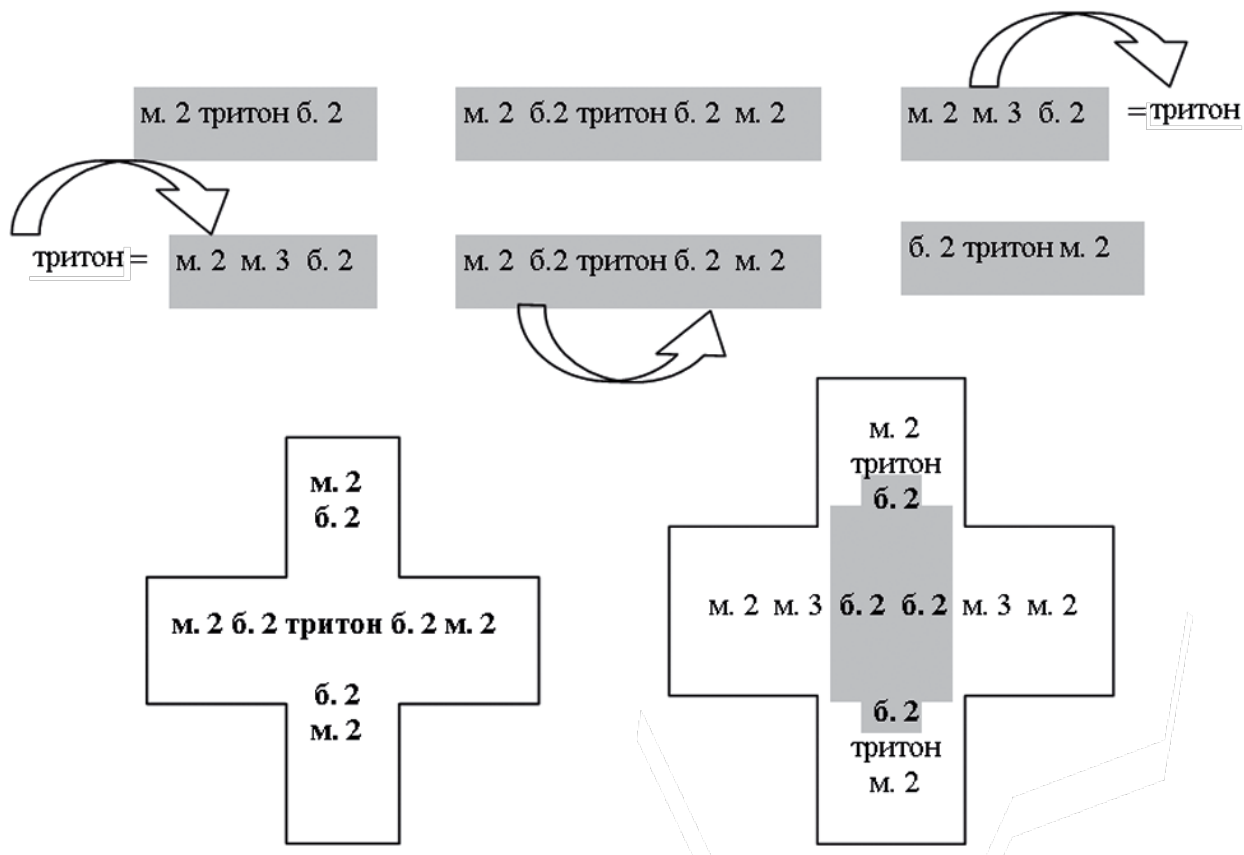
В сочинениях Веберна используются несколько вариантов этой пентаграммы. Первый – «исчезающий» крест, перекадины которого оканчиваются греческой буквой tau (символом креста). Второй – превращение квадрата в анаграмму (в виде креста), состоящую из тех же звуков. Однако чаще всего Веберн выбирает третий вариант с палиндромом TENET посередине:

		SATOR		
		AREPO		
SATOR	AREPO	TENET	OPERA	ROTAS
		OPERA		
		ROTAS		

Изыскания Веберна привлекли внимание Шенберга, который стремился достичь такого же числового совершенства в своей опере. Центральное место (TENET) в горизонтальной и вертикальной проекциях шенберговской серии было отведено тритону как интонационно-образующей единице всего ряда и его сегментов. Далее по структуре креста формировались большие и малые секунды и терции. У Шенберга серия-пентаграмма стала *моделью еврейского равнодольного креста*, обретая значение символа «над-личностного», вземного

<sup>7</sup> Об этом подробно говорится в статье Ю. Кудряшова [10, 150–152].

(слева – симметрия центрального сегмента, справа – симметрия «краев»)



Божественного начала. Выпишем серию и ракоход инверсии. Интонационная структура серии символична: крест – символ Веры и Закона, центральный шестизвучный сегмент – основа партии Моисея в его обращениях к Богу. Крайние части серии и ракохода, также уподобляемые крестам, связаны с образами главных героев – Моисея и Аарона, репродуцирующими идею Веры (таблица 2).

Кроме того, в последовательности 12 ступеней серии-символа *зашифрованы интонационные ячейки еврейского фольклора*, попевки танцевальных, бытовых и детских песен на идише, которым Шенберг владел с детства. Указанные интонации обнаруживаются и в Sprechstimme, что представляется глубоко символичным. Народ, согласно иерархической модели св. Бозэция, олицетворяет символический «низ» – musica instrumentalis, или музыку Земли, хаотическую и несовершенную. При этом интонационный ряд включает в себе главное противоречие ряду философско-символическому. Соответственно принципам эстетики парадокса, в опере эмансипируется диссонанс: опираясь на характеристические особенности секунды и тритона, композитор выстраивает весь интонационный поток

оперы, формирует интонационные комплексы Божественного, Веры, Аарона, Моисея и народа. Совершенство архитектоники и последовательность комбинаторных преобразований серии (где царит идея логики математических структур как отражения упорядоченного космоса) не вызывают *эстетического ощущения* совершенства и покоя. Своей концепцией «диссонантности» Божественной сферы композитор вступает в конфликт с многовековыми традициями – европейской и иудейской, которые никогда не выражали Божественное при помощи аналогичных выразительных средств. «Раскрепощенный диссонанс», 12-ступенная хроматика, опора на тритоны, секунды и септимы в культуре минувшего соответствовали демоническим, стихийным и негативным образным сферам. Теперь указанные интонационные элементы призваны способствовать утверждению идеи незыблемости Божественного устройства космоса, концептов веры, запечатлеть победу созидательных сил. Музыкальный ряд, в сущности, противопоставлен ряду драматургическому, его интонационная идея агрессивна, равно как и процесс интонационного развертывания – бесконечный интонационный поток экспонирования без

четкого тематического оформления. Иными словами, из всех моделей веры в музыку находит подтверждение только экзистенциально-парадоксальная.

Освещаемая концепция драматургического процесса оперы представляет собой ступенчатое нисхождение от «горних» высот к «дольним» конфликтам и последующее проникновение конфликтности в сознание и подсознание главных героев, народа, вглубь психо-мистического процесса (схема 3). Такую разновидность религиозно-философской трагедии<sup>8</sup> можно назвать «*мистериально-ниспадающей*». Речь идет о радикальном изменении драматургического стержня оперы, усугубляемом и дополняемом различными мотивами и конфликтными линиями. Последние, казалось бы, направлены к преобразению народа и героев, ощущающих свою причастность к Божественному Универсуму. Однако происходит обратное: преобразование народа и героев способствует актуализации «коллективно-бессознательной», архетипической, подсознательно-жестокой ритуально-кодовой памяти.

А. Лосев считал сущностью трагизма вторжение Хаоса в Космос [11, 317]. У Шенберга также показан прорыв в универсум, но не космический и Божественный, – в универсум Бездны, Хаоса и безысходности. Автор запечатлевает торжество Хаоса над Космосом, творение обретает при этом мистериально-трагический оттенок безысходности. Тайна мистерии бытия приоткрывается только Моисею. Действие в опере ведет не к Просветлению, Преображению и очищению, но к разгулу демонической стихии разрушения и уничтожения. Поэтому «Моисей и Аарон» является мистерией «ниспадающего» характера: ее итог – торжество беснования и жестокости<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Понятие религиозно-философской трагедии было сформулировано в 1800 году Ф. Шлегелем применительно к важнейшим целям и задачам романтического театра. Развитие соответствующей идеи в композиторском творчестве связано с именами Брамса, Брукнера, Вагнера (см.: [5]).

<sup>9</sup> В сходном ракурсе формулирует итог оперы Н. Власова: «Многое говорит в пользу того, что “божественную мысль”, которую не в силах выразить Моисей, и мысль музыкальную, воплощенную в основном ряду оперы, Шенберг трактует как аналогичные понятия, носителей одного и того же смысла и одних и тех же функций в разных измерениях сочинения. Означает ли крушение всех попыток Моисея разочарование Шенберга в возможностях адекватного преподнесения музыкальной мысли, так же, как ранее – в стихийной созидательной силе “Ausdrucksbedürfnis”? Или, быть может, катастрофа в конце II акта отражает лишь один из этапов пройденного композитором пути? Незавершенность оперы оставляет эти вопросы открытыми» [3, 27].

Авторская модель музыкального театра Шенберга возникла в результате синтеза сакрального, ирреального, мистического и реального начал, спроецированного на жанровые процессы. «Моисей и Аарон» есть средоточие не только духовных чаяний художника, но и поисков в области жанрообразования и драматургии, характерных для искусства XX века. Композитор обозначил жанр сочинения как оперу. Действительно, здесь есть драматические сцены столкновения Моисея с Аароном, сцены жертвоприношений перед Золотым тельцом, отличающиеся большим размахом. Но это необычная опера, на протяжении которой непрерывно разворачивается религиозная дискуссия, переходящая в проповедь. Важнейшая роль хора, эпическая повествовательность, обстоятельность художественного процесса свидетельствуют о значительном воздействии ораториального жанра на данное сочинение. А мистические контакты Бога и Моисея, сцены чудес и превращений, использование символических рядов в драматургии говорят о том, что оратория и опера весьма оригинальным способом соединяются в творении Шенберга с мистерией. Автор стремится к синтезу этих монументальных жанров и симфонии, к созданию немецкой мистерии нового типа, претворяющей достижения Р. Вагнера («Парсифаль»). Однако новаторская модель мистерии также остается незавершенной, что выглядит естественным: указанное сочинение построено на принципе бесконечного экспонирования, осуществляемого в результате интонационного комбинирования исходного комплекса. Подобно пространственно-временному континууму бергсоновской Жизни, рассредоточенный, «распыленный» тематизм оперы непрерывно сворачивается в тематические элементы разной степени оформленности (интонации, риторические формулы, иудейские жанры, мелодико-ритмические группы, элементы хоралов и псалмов), сразу же их утрачивая. Здесь наблюдается непрерывное экспонирование, которое подчинено организации лишь на «молекулярном» уровне, почти не фиксируемом слухом. Прав Шенберг: не всякий может услышать в этой бесконечном экспозиционном потоке диссонансов исходную серию и ее модификации. Вот почему *формула творчества*, представленная в *новой мистерии* «Моисей и Аарон» Шенберга, удивительным образом иллюстрирует процесс рождения вселенной. Сцепляемые микроячейки и звуки серии репрезентируют бесконечное становление взаимосвязанных элементов, подобно тому как во Вселенной потоки космических энергий и излучений, воздействуя на пылевые туманности,

порождают процессы формирования астероидов, звездных и планетных систем, комет...

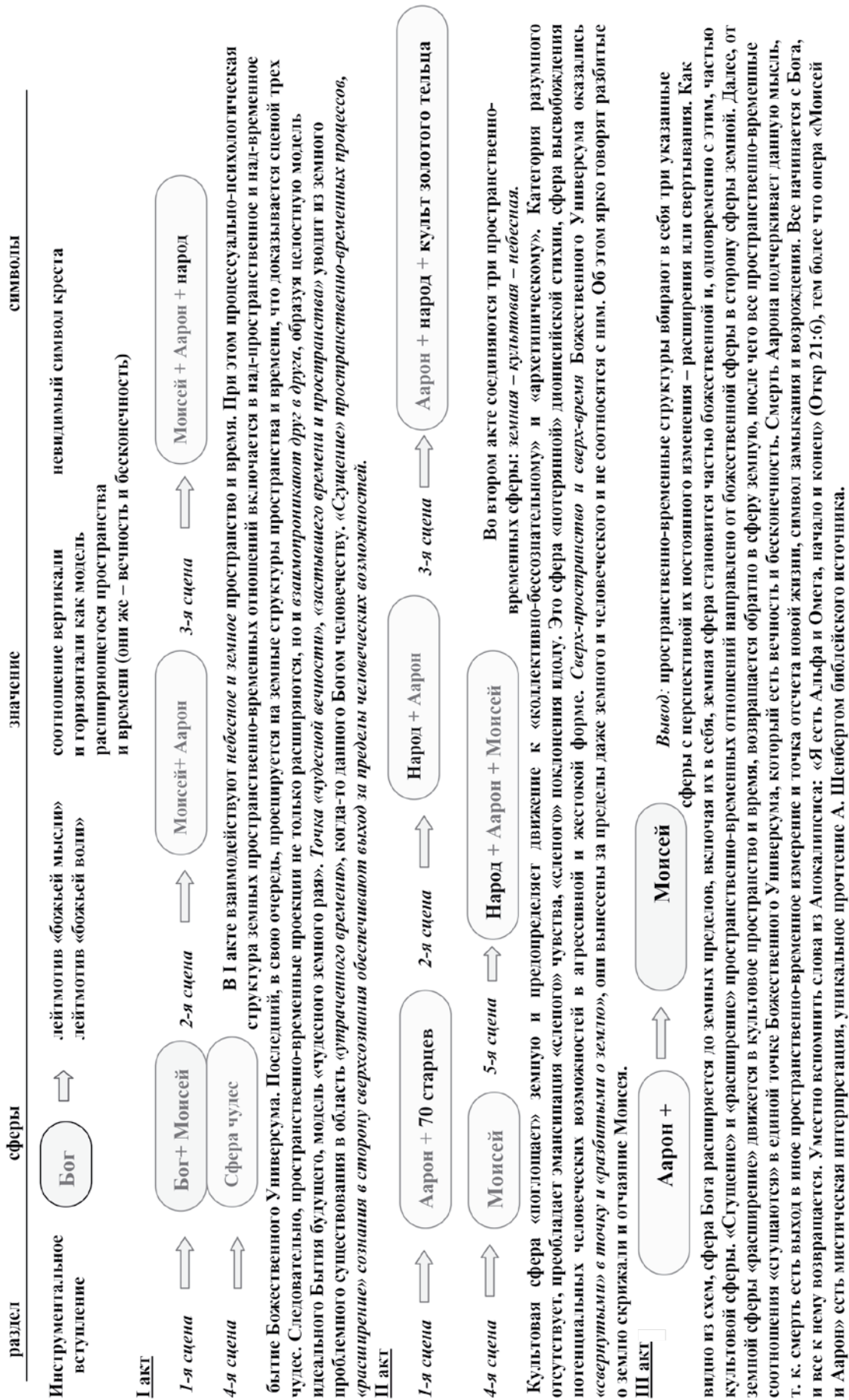
Уникальное текстовое пространство «Моисей и Аарона» включает в себе информацию закрытого типа. Как отмечал А. В. Михайлов, «нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние закрытости. К этому трудно привыкнуть. Но, по всей видимости, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры <...> Такой характер текстов можно было бы назвать *сакральным* <...> всякое раскрытие их

смысла есть процесс и бесконечный, и только всегда начинающийся» [13, 135–136]. «Моисей и Аарон» идеально воплощает этот бесконечный процесс, реализуя вышеизложенные идеи Шенберга: каждое произведение содержит в себе тайну, творчество есть развитие шифрующих и дешифрующих методов. Структура произведения уподобляется формуле, скрывающей трансцендентное бытие. Последнее, согласно Шенбергу, открыто и непознаваемо; однажды «оттолкнувшись» от Божественного Слова, оно пребывает в стадии бесконечного движения и самостановления.

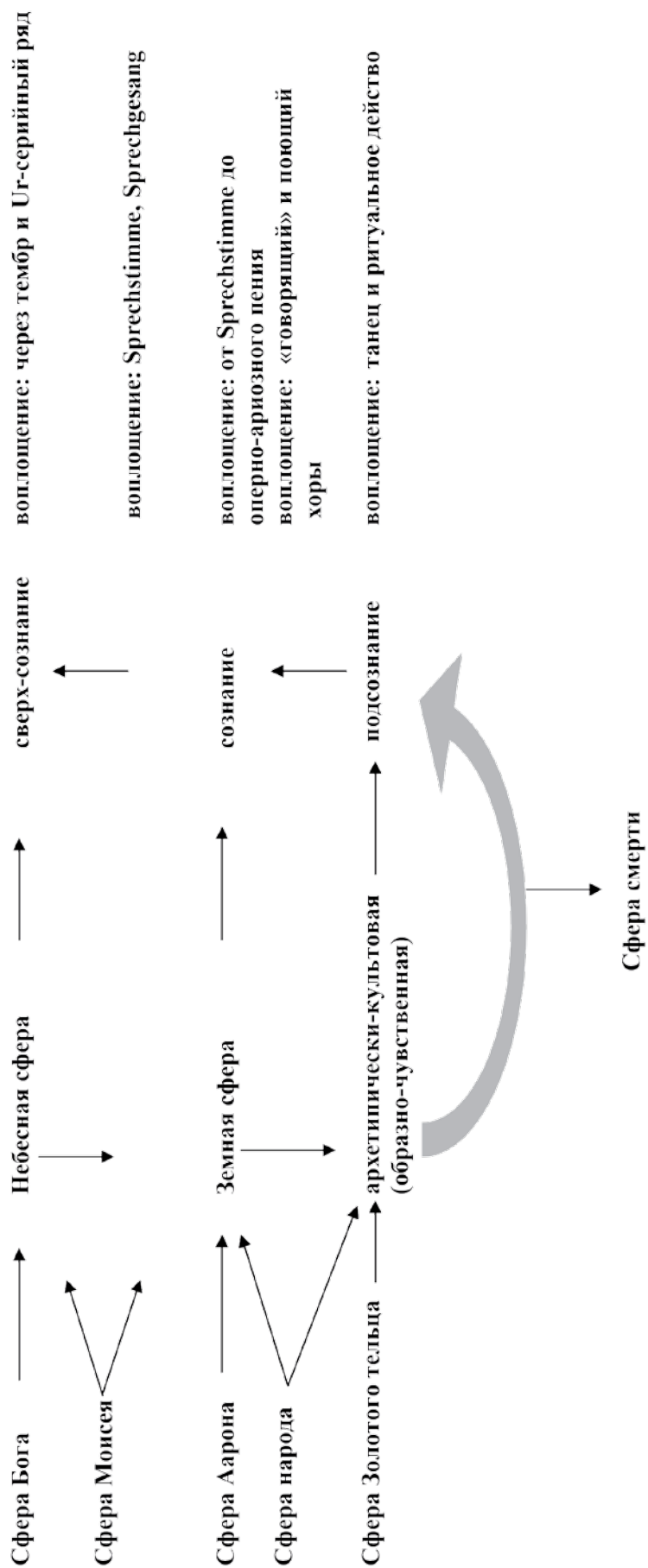
### ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.
2. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. В. В. Валькова. – М., 1992. – Вып. 118. – С. 40–61.
3. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
4. Губман Б. Современная католическая философия: человек и история. – М.: Просвещение, 1988.
5. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры: материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1992. – С. 20–23.
6. Калошина Г. Музыкальное произведение как иерархическая система // Южно-Российский музыкальный альманах–2007. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2008. – С. 119–128.
7. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онегера: Дис. ... канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1987.
8. Кимелев Ю. Современная западная философия религии. – М.: Наука, 1989.
9. Кон Ю. А. Шенберг и «критика языка» // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 113–117.
10. Кудряшов Ю. Элементы средневековой и раннеренессансной полифонии в творчестве Веберна // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики: сб. науч. трудов / ред.-сост. А. Л. Порфирьева. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 122–158.
11. Лосев А. Строеие художественного мироощущения // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 297–320.
12. Малер Г. Письма. Воспоминания / под ред. И. А. Барсовой. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1968.
13. Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избр. статьи. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. – С. 128–146.
14. Павлишин С. Арнольд Шенберг: монография. – М.: Композитор, 2001.
15. Суханова Е. Опера Арнольда Шенберга «Моисей и Аарон» в контексте эпохи. – Вологда: Русь, 2007.
16. Шенберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. – СПб.: Композитор, 2001.
17. Шнейерсон Г. О письмах Шенберга // Музыка и современность: сб. статей / ред.-сост. Т. А. Лебедева. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 4. – С. 330–401.
18. Stukkenschmidt H. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. – Zürich–Freiburg: Hug & Co., 1989.

Совмещения пространственно-временных сфер в опере А. Шенберга «Моисей и Аарон»



Действующие сферы в опере А. Шенберга «Мойсей и Аарон»



- 1) как искупление грехов через смерть, освобождающую от греха (Рим 6:23);
- 2) как возмездие за грех;
- 3) как переход в иное состояние, в сферу «утраченного времени»