

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103  
EDN LPVRRM  
УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

А. Г. Колесников  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## Вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» и грани австрийского патриотизма 1914–1918 годов

### АННОТАЦИЯ

В статье впервые в российской науке подробно рассматривается вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» (1915), в котором отразились реалии Первой мировой войны. Классик неовенской оперетты выступает в этом сочинении как трагический художник. Его травматический личный опыт вызвал к жизни радикальный эксперимент. Он своеобразно вписан в широкую немецкую и австрийскую традицию жанра lied. Анализируются пять входящих в цикл песен, а также контекст их создания. Сочинение Легара соотносится с понятием «политический заказ», в результате автор настоящей статьи приходит к выводу о трансформации пропагандистской направленности военных песен в глубокое лирическое высказывание. Выделяются черты формы и стиля, композиционные приемы. Одной из особенностей творческого подхода Ф. Легара является ирония, граничащая с трагическим гротеском. При этом фактор мастерства, которое композитор демонстрирует в сценических сочинениях, остается неизменным и очевидным в малой форме. Уделено внимание литературной основе произведений Ф. Легара, приведены сведения о соавторах композитора, а также об архетипах и прототипах, понятии «патриотизм» в австрийской национальной и художественной традиции.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Франц Легар, Первая мировая война, австрийский патриотизм, жанр lied, драматургия композиции, ирония.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103  
EDN LPVRMR  
УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

Alexander G. Kolesnikov  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## **Franz Lehár's vocal cycle "Aus eiserner Zeit" and the Facets of Austrian Patriotism 1914–1918**

### **ABSTRACT**

For the first time in Russian science, the article examines in detail the vocal cycle of Franz Lehár "From the Iron Age" ("Aus eiserner Zeit", 1915), which reflected the realities of the First World War. The classic of the new Vienna operetta appears in this work as a tragic artist. His traumatic, personal experience causes a radical experiment. It is peculiarly inscribed in the broad German and Austrian tradition of the Lied genre. The author of the article analyzes five songs included into the series, as well as the context of their creation. Lehár's composition correlates with the concept of a political order. Thus the author comes to the following conclusion: the propaganda orientation of the composer's war songs has been transformed into a deep lyrical statement. There are highlighted the features of form and style, compositional techniques. One of the features of the composer's approach is irony on the edge of tragic grotesque. At the same time, the mastery that Lehár invariably demonstrates in stage compositions remains unchanged and obvious in the small form of the intimate composition. Attention is paid to the literary basis of the works, biographical information about the composer's co-authors, archetypes and prototypes, the concept of "patriotism" in the Austrian national and artistic tradition.

### **KEYWORDS**

Franz Lehár, World War I, Austrian patriotism, genre Lied, composition dramaturgy, irony.

Пять песен Франца Легара, созданных с августа 1914 по начало 1915 года, отмечены единством содержания, в котором отражена острая реакция композитора на начало Первой мировой войны. Издательство “Ludwig Krenn” собрало песни в цикл и выпустило под названием “Aus eiserner Zeit” («Из железного времени») в 1915 году. В духе политического момента на клавире значилось: «Его величеству германскому кайзеру Вильгельму II, королю Пруссии с глубоким почтением посвящаю».

В цикл также могла бы войти написанная Легаром и посвященная объединенным немецкой и австрийской армиям «Военная песня» на слова Игнаца Шницера (либреттиста «Цыганского барона» И. Штрауса) и Харцани Зольта (1914), а также более поздняя песня артиллеристов «Залп Святой Барбары» (1915), «Буковинский героический марш» и «Жандармская песня» (обе 1916) и даже лирическая «Возьми меня с собой, осень» (1917). Уместными бы оказались в цикле марши 1916–1917 годов: «Венский ландштурм» (на мотив из оперетты «Звездочет»), Ходель-марш 13-го ландштурма, Пьяве-марш 106-го полка барона Антона Легара, Бароевич-марш и даже марш «Китайская батарея». Пришелся бы ко времени и написанный годом ранее марш «Папаша Радецкий зовет» (1913).

Композитор не принимал по каким-то причинам инициативу издания (или его посвящения). Но венские издатели разбирались не только в рыночной конъюнктуре. Из потока оперативной работы Легара они выделили несколько сочинений и представили их как целостное произведение и авторское высказывание большой лирической силы. На примере этого издания становится очевидным, как слом привычного жизненного уклада Вены повлек перемену композиторского задания и внутренних настроек. Ниже приведен хронограф жизни Легара 1914 года, он мало отличается от предыдущих и последующих лет по насыщенности, продуктивности и востребованности композиторского труда на Родине и за ее пределами.

16 января — 1000-й спектакль «Веселая вдова» в Париже в театре «Аполло» (постановка 1909 г.).

30 января — мировая премьера «Наконец одни» в «Театре ан дер Вин», дирижирует автор.

18 марта — премьера «Княжеское дитя» в Нью-Йорке.

8 мая — 100-е представление «Наконец одни» в «Театре ан дер Вин».

Май — премьера «Идеальной жены» в «Летнем Буффе» в Санкт-Петербурге.

13 июня — премьера «Цыганской любви» в Сиднее, Австралия.

28 июня — сараевское покушение, начало военной эскалации Австро-Венгрии и Сербии.

2 июля — тела жертв сараевского покушения прибыли в Вену.

10 июля — премьера «Наконец одни» в Милане, Театр Фоссати.

16 июля — премьера «Идеальной жены» в Милане, Театр Каркано.

16 июля — выиграл процесс по обвинению в плагиате «Наконец одни».

19 июля — Германия объявила войну России и Франции.

22 июля — Великобритания объявила войну Германии.

На фоне триумфов, ставших повседневностью, композитор ослабляет театральную деятельность и включается в пропагандистскую работу: участвует с композитором Эдмундом Эйслером в постановке фольклорного «Приди, немецкий брат!» (1914); как и Имре Кальман, дает по три концерта в день в воинских частях; пишет музыку для немого фильма «Руку и сердце Родине» (1915). По заказу государственной комиссии «Сибирская помощь» по вопросам военнопленных и гражданских интернированных лиц рождается его песня «Сибирская ночь» (1915). Традиция заказа музыки по любому поводу не прекращается в Вене никогда. Автор оперы «Кукушка» (1896) из жизни ссыльных в Сибири, Легар возвращается к этой теме с новым отношением.

Таков контекст цикла «Из железного времени». Композитор следует за событиями как репортер, но реальность непредсказуема, и очень быстро мысль автора претерпевает перемену, выразившуюся в содержании и настроении цикла:

1. «Боевая песня», или «Марш наступления», на слова Фрица Лёнера.
2. «У меня есть маленький холм в Польше» (для женского голоса) на слова Карла Данкварта Цвергера.
3. «Лишь один» на слова Вильгельма Остерена.
4. «Песня кавалериста 1914 года» на слова Гуго Цукермана (в позднем венгерском варианте «Гусарская песня» на слова Кальмара Тибора).
5. «Лихорадка» (композиция для тенора и большого оркестра) на слова Эрвина Вайля.

Построенная по канонам военного музыкального жанра *Trutzlied* («Боевая песня») (*G-dur*) состоит из двух двухстрочных куплетов с рефреном и двух финальных повторов рефрена на фортиссимо (*fff*). Нарочито наступательный характер мелодики рождает эффект пародии, будто это песенка про лошадку из детского альбома. В его оперетте-феерии «Петер и Пауль едут в сказочную страну» (1906) балетная сюита второго действия (девять номеров различного характера) открывается как раз похожим «Гвардейским маршем». За ним следует увеселительный дивертисмент при дворе короля Шлараффии — отчетливая стилизация оперетты в манере веселых староавстрийских народных сказок Фердинанда Раймунда (1790–1836) [1, с. 92–95].

В «Боевой песне» — никакого сказочного волшебства с участием добрых духов. С первых строк проступает когнитивный диссонанс между браво-манерой и кровавой реальностью фронта, надвинувшейся на «веселую Вену». Только Вена, как и Берлин, и вообще весь мир, этого пока не понимает. Еще не потянулись домой составы с ранеными; общественными настроениями управляет патриотизм, буквально взорвавшийся во всех государствах и армиях по разным сторонам Восточного и Западного фронтов. Эйфория сплотила сословия, всех от мала до велика, не говоря о политиках и военных. Нужно было случиться войне, чтобы передовые умы гуманитарного мира впервые идентифицировали себя с нацией. Они призывали войну как долгожданную радость. Фатальное массовое помешательство первых военных дней отмечено Феликсом Зальтенем, журналистом и писателем, венским корреспондентом немецкой газеты «Берлинер тагеблатт». Он сообщает в репортаже

«Судьбоносный день в Вене» о том, что, еще до того как о роковом событии объявили газеты, по всей столице разнеслась весть: война! Сербы отвергли требования Австрии. Посланник покинул Белград. И прежде манифеста императора «Моим народам!» толпа в едином порыве хлынула из домов и заполнила город. Медленно, широкими колоннами маршировали люди, будто ими кто управлял. И все, будто по знаку, запели австрийский гимн «Боже, храни императора Франца».

«Мы шли по Рингштрассе до Шварценбергплац; мне показалось, что мы шли совершенно бесцельно. Но потом <...> я понимаю, что у этой толпы здесь есть определенная цель. Мы сворачиваем на Меттернихштрассе, но я все еще не знаю, куда идти. Я так ошеломлен шумом, а также возбуждением. Передо мной тоже звучит песня.

И никто не знает, кто подал им знак и кто именно запел эту песню. Точно так же, как никто не мог бы сказать, кто направил сюда эти тысячи людей и с какой целью. И вот пение переполняется страстными возгласами. И затем все поют: “Слався ты в венце победном...” (германский гимн. — А. К.) Мы находимся перед посольством Германии» [2].

В страшном единении еще вчера незнакомых друг с другом людей рождается базовый концепт австро-немецкого патриотизма — Blutsbruderschaft, то есть «кровное братство» двух армий под совместным руководством двух императоров, германского Вильгельма II и австрийского Франца Иосифа I. Пропаганда из толщи национальной истории извлекает легендарные образы, так появляются на открытках и плакатах железные всадники, богатыри, священные знамена, символические звери и пр. Это будоражит, актуализирует невидимые слои подсознания, заряжает людей мобилизационной энергией [3, s. 249, 257].

Агитационные материалы не рождаются сами собой, их с готовностью продуцирует творческая интеллигенция — поэты, публицисты, художники, композиторы. Все спешат стать под развевающиеся знамена и верят, что желанная война есть победоносный путь к миру. В подобном радужном духе подаются военные маневры в венгерских и австрийских опереттах (в частности, у И. Кальмана) и в староавстрийских фильмах — на фоне чарующих горных и лесных пейзажей с щебетом птиц, прелестными женщинами, ухоженными эскадронными лошадьми, парковыми оркестрами и кондитерскими. Сила пропаганды в простоте и доходчивости. Хороший плакат основан даже не на одной крылатой фразе, а на одном-двух сокровенных словах, достаточных, чтобы разбудить в душе всех поколений дремавшие патриотические чувства. Проста мелодия австрийского гимна “Gott erhalte Franz den Kaiser...” («Боже, храни императора Франца...»), написанного Йозефом Гайдном еще в 1797 году. Гектор Берлиоз, впервые услышав ее, был удивлен и впечатлен «трогательным патриархальным величием» и простотой [4, с. 627]. Через сто с лишним лет люди запели гимн на улицах Вены тысячеголосым народным хором.

«Боевая песня» — единственный в цикле фрагмент, исполненный оптимистической веры авторов в скорую победу и австрийский военный дух. От лица лирического героя песня звучит так, будто война существует для парада, он ее

конечная цель: люди и лошади разодеты и украшены, оркестры играют марши, ликование в ожидании проезда императора; он горделиво выйдет из кареты и пройдет своим «эластичным» шагом — все, как описано в романе «Марш Радецкого» Йозефа Рота. Австрийские военные марши внешне воинственны, но в первую очередь театральны, зовут не в бой, а на дефиле, иные напоминают бальный танец, иные — польку (немецкие все же другие).

Армейские традиции наследовали времени молодости императора и, хоть давно устарели, а к началу Первой мировой войны даже выродились в представление, все же сохранялись. Беглое и ясное развитие мелодики, чеканный рефрен с акцентированными аккордами — Легар будто перекладывает на ноты слова приказа, настойчиво вбивает единственно нужную мысль «подвижно, но широко и мощно», «серьезно и решительно», а в коде — «очень сильно и широко» (прямые указания автора).

Но есть и едва заметные штрихи, свойственные творческой манере композитора. Он просит исполнять «несколько сдержанней» фразу о стариках и вдовах, плачущих ночами (“es klagten die Alten Nacht um Nacht, / es weinen die Witwen und Waisen!”), и обращение к Богу помиловать их души (“nun gnad’ aber Gott ihren Seelen!”). Внезапная тень посреди радости и веселья слишком часто появляется в музыке Легара, чтобы быть случайностью. Прием некоего торможения распространен у него и вводится безо всякой связи с сюжетом, выступает свойством многослойного сознания — одномоментного существования в нем разных настроений (остановки посреди фразы, слом гармонии, ритмики и интонации, хроматические вторжения, диссонансы). Психологические блики, оттеняющие фактуру «первого плана», — характерная черта всего творчества Легара, делающая его музыку объемной, порой загадочной. Во всяком случае, не однолинейной даже там, где однолинейность объяснима жанровой традицией и предписана политическим контекстом.

Легар, исполняя внешнее задание, трансформирует его в осмысленный художественный акт. В тексте Фрица Лёнера несколько раз употребляются слова «смерть», «погибель», «умирание», «кровь», «железо». Авторы не так наивны в отношении ближайшего будущего, скорее ироничны, сопоставляя требуемый временем оптимизм с возможной ценой, какую придется за него заплатить. Обратим внимание на рефрен, где возникает метафора крутящегося на рулетке жизни железного кубика: что выпадет, то и будет, не нам выбирать; мы не хотим плохого исхода, но пусть наши души помилует Бог:

Der eiserne Würfel fällt und rollt,  
wir konnten anders nicht wählen,  
wir haben das Schreckliche nicht gewollt,  
nun gnad’ aber Gott ihren Seelen!

Насмешничество, почти игра, что неудивительно, учитывая, что автор слов «Боевой песни» — известный венский сатирик, фельетонист и сионист Фриц Лёнер (1883–1942). С этой песни начинается их с композитором

сотрудничество, вскоре он станет либреттистом Легара, напишет пьесы «Звездочет» (1916), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1929), «Как чуден мир» (1930) и «Джудитта» (1934). В первую же неделю аншлюса, в конце марта 1938 года, Лёнер был арестован в Вене и депортирован в Дахау, затем в Бухенвальд, затем в Освенцим, где погиб в декабре 1942 года [5, р. 596]. Трагическая ирония его судьбы как бы берет начало в этой бравой песне, в которой бравада смешана с допущением рокового исхода. Или иначе: скрытая оппозиция сатиры венскому патриотизму дает о себе знать в момент его наивысшего торжества.

Второй номер “Ich hab’ ein Hüglein im Polenland” («У меня есть маленький холм в Польше») (d-moll) для женского голоса открывает еще один содержательный аспект цикла — участь оставшихся в вечном ожидании женщин после проводов на вокзалах мужчин. Картинка-воспоминание занимает центр повествования: «Они стояли с цветами, он тоже был с ними, / потом поезд тронулся, / и в зале поднялся нескончаемый ликующий крик <...> / но мне было больно от этого. / Он все еще приветственно махал рукой, / а затем уехал в Польшу». С чем остались женщины на платформе — с радужными надеждами, духоподъемными строками кайзеровского манифеста, может быть, с иллюзией скорой встречи на том же вокзале?

Никаких надежд и иллюзий в замысле поэта Карла Данкварта Цвергера (1889–1948) и композитора нет. Они начинают с констатации того, что осталось у героини: «У меня есть маленький холм в Польше, / и я не знаю, где он находится, / я знаю только, что моя любовь / вечно совершает паломничества в его края». Этой же строфой заканчивается песня, короткая, без подробностей, мелодраматического эффекта, слез и вздохов. Это сразу песня конца — невозвратного, непоправимого, где одинокий голос вливается в метафизическую общность женской доли. Так повествуют о событиях стародавних, легендарных; они будто идут по кругу веков и лет и возвращаются в своем лаконичном трагизме. Их повторяемость не снимает остроту нынешнего переживания, а масштабирует его до народного эпоса, сближает со старонемецкими и не только немецкими песнями. Так универсализируется единичная драма, какими бы обстоятельствами национальной или новейшей истории она ни была порождена.

На всем пространстве легаровской музыки мы лишь однажды встретимся с похожим драматизмом: в арии Фридерики Брион “Warum hast du mich wachgeküßt?” («Зачем ты пробудил меня своим поцелуем?», № 14½) из одноименной поздней оперетты, которую и опереттой назвать нельзя. Для оперетт «Паганини» (1925), «Царевич» (1927), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1929) и «Джудитта» (1934) был придуман термин «легариада». Ария Фридерики — это трехчастная ария (ABA), наполненная предельным эмоциональным переживанием грядущей разлуки. Ее лирическое начало, представляющее картину воспоминаний о встречах с Гёте, преобразуется в кульминации буквально в трагический возглас, попытку восстановить порядок и справедливость, но затем обессиленный голос покорно возвращается к отречению

и прощанию с мечтой и любовью. Это один из примеров легаровских контрастов, в которых отображаются неоднозначность жизненных проявлений, градации чувственности, вспышки темпераментов и психических реакций.

Что касается простой двух- и трехчастной песенной формы народного склада (куплет — припев: АВ, АВА), то стоит напомнить, что именно Легар вводит ее в драматургический контекст оперетт, а позже и музыкальных драм, и поднимает там до уровня развернутой, часто кульминационной арии или действенного номера («Песня о Вилье» из «Веселой вдовы», ария-портрет Маргит в «Там, где жаворонок поет», две песни Фраскиты № 5, 10 из «Фраскиты» и т. д.). Так неовенская оперетта у Легара демонстрировала активную полисемию в освоении бытового и народного мелоса<sup>1</sup>.

Во всех номерах цикла экспонируется еще один социопсихологический аспект текущего момента: бравый призывник, один из множества, но надевший форму и ставший в строй, становится частью народа. Преображение лирического героя — не фантазия композитора, но точнейшая реакция на феномен внезапного патриотизма. То же красноречиво запечатлено Стефаном Цвейгом в автобиографической прозе «Вчерашний мир»: «Каждый в отдельности переживал возвеличивание собственного “я”, он уже больше не был изолированным человеком, как раньше, он был растворен в массе, он был народ, и его личность — личность, которую обычно не замечали, — обрела значимость». В музыке Легара не без иронии схвачена эта диалектика, когда «мелкий почтовый служащий, <...> писарь или сапожник вдруг получили романтическую возможность: каждый мог стать героем; всякого, кто носил форму, остающиеся в тылу уже заранее величали именно этим романтическим словом» [7, с. 211]. Таким образом простецкий куплет легаровского кавалериста или пехотинца встраивается в широкую песенную народную традицию. Театральный композитор, прирожденный музыкальный драматург обращается в эпика и активно смещается к жанру Lied, преобразуя традиционное музыкальное высказывание (связанное со сценической визуализацией) в скрытый психологический план. Дальнейшие номера цикла это подтвердят.

Амбивалентность второго номера «У меня есть маленький холм в Польше», написанного от лица женщины, заключается в трансляции объективной картины мира и в ее интроспекции, напряженном духовном переживании. Цвейг также констатирует: «... женщины превозносили их (героев. — А. К.) по-своему, признавали ту неведомую силу, которая подняла их над обыденностью; даже скорбящие матери, испытывающие страх женщины стыдились обнаружить свои более чем естественные чувства» [7, с. 211–212].

В песне чувства наконец изливаются, и они более чем естественны в контексте реалий «железного времени». Женщины, оставив детей, шитье, фортепиано, работают с железом на оружейных заводах, это задокументировано в фильме-хронике британской студии «Пате» “Women Munition Workers 1914–1918” [8]. Их руки аккуратно и очень ответственно управляют заготовками — цилиндрическими корпусами патронов

1 Эта мысль подсказана нам в свое время В. В. Вансловым [6, с. 290].



и пушечных снарядов, их будут начинять взрывным содержимым; они проверяют надежность изделия, постукивают киянкой, укладывают в ящики и т. д.

И потом уже — «У меня есть маленький холм в Польше».

Абсурдность мира, в котором приветствуют войну и стремятся аккуратно выполнить производственное задание по минно-взрывному делу, будет прочувствована обществом не сразу, но скоро. Человечество мгновенно впадает в роковые соблазны и быстро прозревает. Искусство эпохи, то есть модернизм во всех его проявлениях, дает ряд экстравагантных интерпретаций этого пограничного состояния человека и человечества (преимущественно экспрессионизм). И все же не исчерпывает интернационального абсурдистского дискурса — политического и общественного. Феномен трудно и не сразу поддается образному выражению даже новейшими средствами литературного, музыкального и художественного модерна. Трагедия века интересует модернистов с точки зрения художественного языка — не что, а как. Они ловят в себе и дорожат своими интимными ощущениями реальности, оставаясь на безопасном расстоянии от нее самой; изломанные страдальцы и интеллектуальные затворники, они зачастую принимают трагические позы, и это в них особенно раздражает.

Эрудированный современник всех художественных течений конца XIX — начала XX века Франц Легар абсолютно чужд погружению, даже временному, в какое-либо из манифестировавших себя художественных направлений. Державший руку на пульсе, оперативно осваивавший новинки музыки и театра по концертам и нотам (его рояль в венской квартире был завален новой и новейшей музыкальной литературой [9]) композитор всегда оставался объективистом и романтиком. Он демонстрировал, как, в сущности, очень традиционная музыкальная форма и язык могут таковыми оставаться и при этом отражать экзистенциальную суть времени — она-то и есть объект и задача художника. Изыски модернизма, отдельные приемы и техники встречаются у него, но прием всегда удержан в узде общего замысла, не превалирует и не выпячивает самое себя. Эту черту композиторского метода — сдержанное увлечение инновациями (постольку поскольку) — подметил русский поэт, драматург и критик Михаил Кузмин, рецензируя ленинградскую постановку «Фраскиты» (1924) [10].

Вокальная линия женского голоса во втором номере цикла развивается так, как развивалась в немецкой народной песне сто и сто пятьдесят лет назад, при Гайдне, Бетховене и Шуберте. Даже внешняя семантика тогда и сейчас повторяется: проводы на войну, ожидание из похода, бравый дух новобранца. Но острая актуальность текущего момента проступает сквозь простоту этих песен и делает их сочинением XX века не номинально, а по сути. И автору не пришлось для этого менять до неузнаваемости музыкальную форму, искать особый синтаксис и некие коммуникативные стратегии, вообще прибегать к деструкции исходного материала.

Делал ли он это исключительно из-за установки на доступность музыкального языка широким массам? Отчасти да. Это не самый большой грех

художника. Гораздо хуже адаптировать содержание в политкорректном тоне, занижать эмоциональный градус, вуалировать истинное конфликтное наполнение сочинения. У Легара, наоборот, оно растет от номера к номеру, язык же опрощается до общепонятных лексических единиц и обходных идиом. Думается, это проявление цельности мышления и еще одна, теперь вынужденная проверка собственной композиторской установки на общечеловечность музыки. Ее услышал и почувствовал поэт Гуго фон Гофмансталь, один из самых рафинированных современников композитора. И где — в неовенской оперетте, в частности у Легара. Недаром фон Гофмансталь хотел, чтобы «Кавалера розы» писал Легар (по версии Альмы Малер). Вот его слова: «... между прочим, ничего удивительного в том, что именно здесь, в определенном месте Европы, смогло возникнуть нечто, так сказать, общечеловеческое, — я имею в виду венскую оперетту, которая всюду, от Вены до Сан-Франциско и от Стокгольма до Буэнос-Айреса, пришлась по сердцу самым различным людям и явилась как что-то само собой разумеющееся, нигде не нуждающееся в адаптации, потому что всюду она оказалась как у себя дома» [11, с. 727–728].

Содержание третьего номера “Nur einer...” («Лишь один...») (g-moll) на слова Вильгельма Остерена (1874–1953) в еще большей степени перемещается из сферы объективного в интроспекцию лирической героини. Нет живых зарисовок — проводов на фронт с радостным гулом и выкриками отъезжающих, могильного холма в Польше, карканья ворон на мертвом поле. Реальность осмысливается метафорически: кто почувствует, как ветер отрывает и уносит один листок из тысячи других? Никто — лишь одна ветка, на которой он висел, опечалена и скорбит о потере (первая часть из двух куплетов); так и смерть вырывает из многотысячного войска одного, но это замечают лишь в тесном кругу, к которому он принадлежал (вторая часть, также из двух куплетов). Практически незаметно для слуха совершается переход от одной части к другой с переменной метра (4/4 на 3/4) и темпа при сохранении тональности g-moll (с короткими проходящими модуляциями).

Границы между двумя частями как бы не существует, она прозрачна, повествование обращается в слитный монолог. Интонационное варьирование развивается будто пульсирующими мотивами вплоть до протестного кульминационного подъема последней фразы (ff). За обрывом голоса остаются несколько скорбных, угасающих на *pp* аккордов сопровождения.

Куплетная форма явно стремится стать сквозной, бесцезурной. И она станет таковой в последней части цикла, пятой, к которой мы еще подойдем. Здесь же в коротком формате (продолжительность номера — около двух с половиной минут) растет и опять универсализируется тема всеобщего безумия, превалирует образное осмысление событий начавшейся войны и вытесняет из лексики и композиции конкретно-бытовой «первый» план, «киноленту видения». Она заменяется психологическим планом, соответственно происходит и жанровая трансформация от фольклорной Volkstümliches Lied к Lied,

но уже понимаемой в ее всесторонней эволюции, совершившейся к началу XX века. Легар воспринял жанр Lied как живую развивающуюся форму. В ней слышна временная вертикаль — что было ранее, до него и что приращивает время в данную минуту. Происходит обогащение музыкальной семантики, о которой говорилось выше.

Еще более проблемным предстает следующий номер цикла, четвертый — “Was liegt daran? Reiterlied 1914” («Кавалерийская песня 1914 года»), при его, казалось бы, прозрачных авторских намерениях. Текст написан в 1913 году поэтом, журналистом, адвокатом и видным сионистом Гуго Цукерманом (1881–1914) и оказался привлекательным как минимум для семи композиторов. Свои версии песни опубликовали Фридрих Лессауэр (1914), Клара Файст (1915), Франц Легар (1915), Арнольд Мендельсон (1915), Герман Зильхер (1915), Филипп Гретчер (1916), Луис Греггер (1926) и др. С позиции позднего исторического знания легко наделить стихи пророческим значением: автор предощутил мировую катастрофу и сигнализировал о ней прежде ее наступления, — однако нужно избежать этого соблазна и учитывать эпоху так называемой «защищенности» — почти полувекowego безоблачного царствования Франца Иосифа, а также периодически обострявшийся балканский вопрос, чреватый локальным конфликтом, но никак не мировой войной с участием около 40 государств. Думается, не фактор предвидения важен в «Песне кавалериста», а константы массового восприятия героики разными поколениями. Это важное качество текста — прямой речи кавалериста, любимого веками внешненационального образа, в котором стерты черты одной местной культуры, но закрепились вечная характерность героя в седле, на скаку, способного по первому сигналу трубы лететь навстречу опасности, устрашать врага, быть украшением парада и очаровывать улицы — стариков-ветеранов, женщин, детей. Сусанна Беркель говорит о цикличности такого восприятия, подобный текст легко актуализируется в любой политической ситуации [12].

Что и произошло: песню напечатали в двадцати поэтических антологиях за два первых года войны, ее цитировали газеты. Музыка Легара усилила резонанс. «Кавалерийская песня» стала поистине народной, ее пели в войсках, она пережила Первую мировую войну и пошла в самостоятельную жизнь, вплоть до 1933 года, когда ее пытались возродить активисты Союза еврейских фронтовиков Австрии, но это оказалось невозможным из-за аншлюса.

Сам Легар так формулировал феномен массового признания: «“Песня всадника” Цукермана стала немецкой народной песней мировой войны, потому что она, как никакая другая поэзия того времени, передает настроение, с которым наши солдаты шли на войну тогда. Образный народный язык, искренняя мужская решимость, выражение полной самоотдачи и радостной надежды на победу настолько захватили меня уже при первом чтении нескольких строк стихотворения, что мелодия песни возникла сама собой... Видение безупречного исполнения долга, славной гибели! Сказать это таким простонародным тоном никому после Цукермана не удавалось» [13].

Текст песни действительно мог захватить того, кто сам в общей сложности семнадцать лет прослужил в армии и написал в подобном жанре не один десяток сочинений. Для него это пройденный и прочувствованный материал. Ближайший опус, уже упомянутый нами, — марш «Папаша Радецкий зовет». Кто такой этот «папаша», никому в австрийской армии не надо было объяснять. Имя Йозефа Радецкого (1766–1858) — хладнокровного генерала-карателя, истового служаки, чья карьера длилась более 60 лет, — продолжало безотказно работать в новой эпохе. В немалой степени из-за «Марша Радецкого» Иоганна Штрауса — отца (1848, ор. 228), ставшего неофициальным военным гимном. Будучи полковым капельмейстером, Легар дирижировал его исполнением десятки раз, образ бравого всадника откликнулся у него по меньшей мере двумя ироническими рецепциями: шутливым дуэтом Ганны и Данило о глупом рыцаре в оперетте «Веселая вдова» (№ 8, A-dur), 1905, и дуэтом мальчишек-подмастерьев в детской оперетте-феерии «Петер и Пауль едут в сказочную страну» (№ 8, D-dur), 1906.

Образ рыцаря на коне в «Кавалерийской песне» совершенно другой природы: он не связан с реминисценциями прошлого творчества композитора, а с устоявшейся типологией связан отчасти. Ведущий прием в поэтическом первоисточнике — ирония, но такая, которая в финале смыкается с трагическим гротеском, может быть, черным юмором, предвосхищающим некоторые диалоги ремарковских героев. Они, пережившие Мировую войну, смотрят на нее как в перевернутый бинокль, но с грузом знания, которое другим не дано. Их рассуждения, при всей откровенности, не циничны. Они — продукт пересмотренных слепых патриотических инстинктов, они, по сути, их отрицание, что очень остро почувствовали нацисты в 1930-х и заклеили писателя (не без помощи ветеранов войны) пацифистом.

«Кавалерийская песня» написана Цукерманом от лица рыцаря (Rittersmann), рассуждающего о долге и доблести на краю смерти, почти у земли: на лугу, на пашне, где уже сидят или кружат две галки (в первом куплете), два ворона (во втором) и две вороны (в третьем) — единственные живые свидетели, поджидающие скорую смерть, случится ли она на берегу Дуная, в Польше (опять — Польша) или на фоне пафосного красного заката. Какая разница? Черная романтика всех трех куплетов перебивается в каждом из них рефреном: «Ну и что?!» Или: «Какая разница!» В оригинале звучат три варианта одной и той же устойчивой фигуры речи: “Was liegt daran?!”, “Was ist dabei?!” и “Es ist nicht schad’!”. Конечный же смысл один, особенно в контексте первого номера цикла, где бойцы прибегают к образу игровой кости — что выпадет, тому и быть. Как карта ляжет. Станный поворот мысли, едва ли не идущий в перпендикуляр к официальной идеологической схеме.

Перейдем к третьему смысловому звену «Кавалерийской песни». После каждой похоронной картинке с вороньем, троекратного «Ну и что?!» следуют последние, закрывающие каждый куплет строки. В них и торжествует, пусть и номинально, надобный времени и обстоятельствам ортодоксальный

смысл австро-немецкого патриотизма. Первый и исчерпывающий его смысл — без трактовок, подголосков и призвуков, не приемлющий никакого релятивизма. А именно:

Я буду сражаться как всадник, пока они не заберут мою душу.  
Много сотен тысяч конных полков несутся рысью в Восточном рейхе.  
Я вижу только наши развевающиеся флаги — на Белград!

Патриотизм должен быть слепым, иррациональным, иначе не объяснить фанатичный подъем миллионов, эйфорию от предстоящего истребления друг друга, «когда Жнец смерти придет косить нас» и «я буду первым, кого они похоронят». Весь цикл пронизан возникающими двойными значениями громких слов — их надо сказать. Но и помимо них у настоящих художников возникает надстройка иных, более широких значений.

Судьба Гуго Цукермана будто предсказана им самим. Он, лейтенант запаса, был ранен на перевале Дукла (польско-словацкая граница) в декабре и умер от ран и начавшегося брюшного тифа; был перевезен в его родной город Эгер (Чехия) и там похоронен в именной могиле, в отличие от «безымянного холма в Польше». Через полгода на могилу приехала его вдова Ида и, украсив ее цветами, застрелилась там же из револьвера. Успел ли он услышать музыку Легара к своим стихам, мы не знаем.

Как Легар распорядился текстом? В первую очередь — небанально. Простота формы лишь обостряет желание показать ее гибкость, динамику, но главное — смыслообразование. Три куплета на неизменную подвижную мелодику, ритмику, метр ( $\frac{3}{4}$ ) и тональность (F-dur) → интерлюдия (остинатная фигура трубного клича на  $\frac{4}{4}$ ) → и четвертый, закрывающий куплет как реминисценция первого, но с короткой, на четыре такта, модуляцией в минор (a-moll) и → после временной, как бы накатившей мечтательной грусти (*träumerische*) — возврат к основной тональности на громком, восторженном, почти экзальтированном возгласе “Kämpf ich als Rittersmann” («Я буду сражаться как рыцарь»). Схема (ААВА) не статична, внутри нее — постоянное движение, создаваемое триолями и остинатными фигурами в басах, но более всего мелодикой, построенной на восходящих/нисходящих интонациях. Постоянное противодвижение работает как теза и антитеза — рыцарь в постоянном внутреннем раздумье, взвешивании рисков, последствий. Это релятивное состояние прерывает только скандированная фраза, снимающая сомнения: «Ну и что? Ну и пусть. . .» Рефрен буквально врезается в рассуждения и ставит все по местам: я — рыцарь, я на коне, на Белград!

Не нам выносить моральные оценки содержанию «Кавалерийской песни» и лежащим в ее основе мотивациям. Цукерман в рамках текущих глобальных событий имел и внутреннюю цель — отомстить за кишиневский погром своих соплеменников (1903). Легар, как мы уже сказали, относился к армии профессионально, знал о ней больше остальных, и потому рядом с мажорными интонациями непогрешимой патриотической установки всегда вставала ее тень,

обратная, минорная сторона. «Кавалерийская песня» в художественном отношении абсолютно непогрешима и, наверное, превосходит по своей прозорливости и композиционному мастерству любые параллельные акции казачьего характера. Она интонационно близка выходной арии лейтенанта Октавио (№ 4), героя «Джудитты» (1934), последней, закатной, уже не оперетты, а музыкальной драмы Франца Легара. В ней поется о беспричинных чувствах братства и дружбы, просто потому, что они есть и не требуют объяснений; о том, как прекрасна жизнь, потому что в ней есть экспедиционный корпус, знакомые и незнакомые сеньориты, океан, по которому они отправятся в Африку навстречу новым приключениям. Интонации у иных композиторов, как и тембр голоса у вокалистов, с годами не исчезают, а закрепляются как универсальный код художника.

Цикл завершает “Fieber” («Лихорадка») на текст Эрвина Вайля (1885–1942) — самая неожиданная и радикальная песня в контексте заявленного национального патриотизма, как и в контексте творчества Франца Легара, прошлого и будущего. Ни до этой вещи, ни после (он напишет много музыки в разных жанрах) его авторское «я» не будет так перевоплощаться в предлагаемых обстоятельствах поэтической драмы и так освобождаться от внешних обязательств и ожиданий публики, жанровых стереотипов и собственного выработанного композиторского инструментария. Пожалуй, только оркестровое мышление и техника, с молодости очень убедительные, останутся с ним пожизненно, во многом спасая от банальности предлагаемого литературного материала, поднимая его на иные высоты и договаривая авторские намерения. Его не зря назвали «пленником мастерства».

Память жанра Lied как трансляции кризисных душевных переживаний, в отличие от предыдущих песен цикла, оживляется в «Лихорадке» при экстренных обстоятельствах. Венские реалии окончательно притушили патриотические манифестации и овации; теперь если они где и возникали, то на фоне дефицита и роста цен на продовольствие, введения продуктовых и хлебных карточек, очередей в супораздаточные, забастовок на предприятиях, девальвации и черного рынка; в обиход вошли слова: противогаз, траншея, госпиталь, ампутация.

В 20-х числах августа на Восточном фронте, в Карпатах и в Галиции, результативное наступление русских сметает хваленую австрийскую армию: 250 тысяч убитых и раненых, 100 тысяч пленных, 18-дневное отступление и потеря больших территорий восточных провинций империи. Офицер генерального штаба Антон Легар, брат композитора, с первых дней на Восточном фронте (места действия предыдущих песен), 17 сентября приходит известие о его тяжелом ранении, критическом состоянии и угрозе ампутации левой ноги. Легар-старший выдвигается в полевой госпиталь, и оттуда безнадежного раненого перевозят в Вену, в клинику хофрата Антона Айзельсберга (один из величайших хирургов своего времени). «Со всем присущим ему жизненным очарованием он занялся моим спасением, — рассказывал впоследствии Антон о старшем брате. — Дни и ночи он был у моей больничной койки — мерил мне

температуру, готовил мне еду каждый час, был постоянно рядом со мной, и все вокруг меня обрели волю к жизни. Я выжил и должен был жить» [14, р. 171].

Пережитое Легар экспонирует через минус-прием, то есть не через историческое нагнетание эмоций или разработку иллюстративного ряда, а, напротив, через хладнокровное, декламационное изложение почти минималистического тематизма. В горячее сознание раненого кадета вставляются звуковые цитаты мирной жизни. Они обозначают круг его эмоций: вальс, воспоминание о светловолосой девушке на балу, призывы трубы, обрывки «Марша Радецкого» и Ракоци-марша (видно, умирающий — венгр, как и Антон). Все это мешается в угасающем сознании хаотичным коллажем, ни одно воспоминание не имеет развития, это кратковременные просветления мысли перед концом. При этом достигается предельная интонационная выразительность. Как всегда, сложное вырастает у Легара из простоты и стремится к метафизическим измерениям («Дуэт о снах» из «Веселой вдовы», «Вольга-лид» из «Царевича», серенада Армана из «Фраскиты» и др.).

Органичное рождение формы диктует ее сложную структуру. В отличие от форматов предыдущих номеров (каждый из них длится около двух — двух с половиной минут), «Лихорадка» вырастает в почти 13-минутный монолог тенора, построенный по принципу сквозного развития, имеющий 8 метрических и 20 тональных перемен; а введение атональности, насыщенный хроматизм, диссонансы уплотняют фактуру. Вокальная линия никогда не совпадает с аккомпанементом, намеренно идет в отрыв, то есть совершенно противоположно тому, что было в предыдущих четырех номерах, где голос постоянно привязан к инструменту и им управляется. Хаотическое, бредовое состояние лирического героя здесь подчеркнуто комплексом этих и иных, впервые появляющихся у Легара приемов. Интересно, что с ними он справляется, как если бы их давно освоил или принадлежал к современной ему нововенской школе. Более того, новые детали композиторского языка преломлены настолько органично смыслу и тексту Вайля, что воспринимаешь их не формальным модернистским приемом, а естественной музыкальной речью. «Лихорадка» — в первую очередь вокальное произведение, речитатив удобно сопряжен с голосом, прекрасно поется. Голос равноправен с фортепианной фактурой; они наделены определенной автономностью, как мы сказали, но между ними постоянное взаимодействие: автор — единственный свидетель последних минут жизни героя. Их общая образная сфера — воссоздаваемая и проживаемая гнетущая тишина госпиталя. Ее нарушают шепот, спорадические вскрики, вздохи, а также воображаемые звуки, продуцируемые подсознанием: остигатный комплекс (нисходящие интервалы терции и тритона) попеременно в верхней и в нижней строках партитуры открывают и закольцовывают сочинение. Лейтмотив многозначен и раскрывается разными смыслами: еще теплящийся, но угасающий вместе с сознанием сердечный ритм или же тихие неумолимые шаги смерти по палате — от одной кровати к другой.

Картины гибели и умирания в контексте европейского модерна начала XX века были одной из доминант, хорошо освоенной литературой,

драматическим и музыкальным театром, изобразительным искусством: хореографическая миниатюра «Лебедь» Михаила Фокина, опера «Саломея» Рихарда Штрауса, европейская и русская поэзия («Самоубийство» Николая Гумилева) и др. Сцены смерти становились специализацией экзотических гастролеров. Е. Шахматова подробно описывает японскую гейшу, впоследствии танцовщицу и исполнительницу пантомим Оота Хизу — Ганако; она позировала Огюсту Родену для «Головы смерти» (1906): «Во время сеансов он просил ее вновь и вновь изображать предсмертную агонию... Эту работу скульптора принимали долгое время за посмертную маску Бетховена» [15, с. 135]. Она гастролировала в Вене, Флоренции, Санкт-Петербурге и Москве, где ее видели Мейерхольд, Айседора Дункан, Станиславский. Всех поражала ее способность воспроизводить процесс угасания живой жизни будто в замедленной съемке. Николай Евреинов: «О! Как ты умирала, ты тихо щebetала, будто раненая птица... Ты так вздохнула, так взглянула детскими глазами на этот мир, с которым расстаешься...» [16, с. 876].

В. Юрьев: «Удар ножа... Кровь заливает шею, обрызгивает подбородок... Несколько мгновений борьбы со смертью, предсмертные содрогания и смерть, переданная с невероятным, непревзойденным реализмом и так просто, без крика, без лишних движений. Вы видите, как уходит из тела жизнь, и как падает уже мертвое тело... Какой потрясающий, жуткий финал! Какая огромная драматическая артистка!» [17, с. 11].

Музыкальная поэма Легара — Вайля, будучи формально близкой модному и в Вене тренду распада и умирания, ничего общего не имеет с эстетизацией смерти в модернистско-декадентском духе. Смерть для Легара, сочинителя веселых оперетт, — не предмет любования, но предмет глубокого переживания в музыкально-поэтической форме. Даже в форме душевного потрясения, чуждого трагической позе и вычурной театральности. Взгляд авторов объективен как врачебный диагноз.

«Свет! Сестра, света! Лампа светит так тускло, мне тяжело, будто на мне тысяча центнеров. Я так устал, и воздух в зале горячий и спертый...» — первые реплики (нерифмованная проза) будто очнувшегося от забытья пациента после продолжительного (24 такта) вступления из блуждающих гармоний и заявляющего лейтмотив неясного ночного передвижения. Перемены реальности и галлюцинаций — основной конструктивный прием «Лихорадки». Они следуют внезапно, без цезур и в музыкальном отношении разделены на строго тональную музыку (сфера романтических воспоминаний из мирной жизни) и «новую тональность» (выражение Ю. Н. Холопова), под которой мы в данном случае подразумеваем распад логических связей и погружение в беспмятство горячки. Трагизм сопоставления в тонкой грани, разделяющей почти мгновенно радость и боль, моменты счастья и утраты его, энергию борьбы и бессилие прикованного к кровати. Словом, жизнь и смерть, и нельзя сказать, какая из двух сторон бытия выписана Легаром острее и ярче. Вспыхивают темы военных маршей — и, кажется, раздвигают стены больничной палаты. Ворвался вальс, неслыханный момент счастья встречи с юной особой,



ожидания танца — и перекрыл физическую боль, смерти как бы не существует в эти несколько коротких тактов (четыре проведения вальсовых тем). И наоборот: стертая, атональная, сухая графика речитатива постепенно отключает от дорогих воспоминаний: «Ты тоже здесь, мама <...>, какой подарок». И последнее видение: «На заклеенных инеем окнах горит утренний свет», фраза, как в затухающей кардиограмме, вытягивается в линейку на одной ноте ( $g^1$ ). Герой, рвавшийся в восторженной экзальтации на бал и на плац, звавший сестру, просивший воды, света, этот герой тихо замирает и «белым», гармонически и тембрально не окрашенным звуком констатирует собственную смерть: «Господин доктор, кадет на восьмой кровати мертв». Еще четыре такта постлюдии в *c-moll*, и остигатные шаги — мы понимаем чьи — затухают. Пошли к другой постели.

Авторы сочинения и прототип их героя близки к некоему краю, их трагический опыт решил все — эстетику, документальную и художественную правду. Антон выжил и через несколько месяцев был признан годным только к работе в канцелярии военного министерства, где вскоре стал полковником. В 1916 году ему удалось вернуться в действующую армию, сначала в Тироль, затем на итальянский фронт. Он был амбициозен и «не мог смириться с тем, что каждый, кто встречался с ним, сразу спрашивал его: “Ах, вы, наверное, брат того самого...?”» [18, s. 166]. В конце войны стал кавалером Рыцарского креста военного ордена Марии Терезии, в связи с чем ему был пожалован титул венгерского барона (привилегия немецкого аристократа). С войны пришел генерал-майором (в 38 лет). Уже после войны его энергии хватило на безрассудный поступок — попытку реставрации королевского трона в интересах низложенной четы Карла I и его супруги Циты. Специальная военная операция была спланирована в Шопроне в октябре 1921 года, но провалилась благодаря оперативно поднятым военным подразделениям регента Николауса фон Хорти; зачинщик барон Антон Легар располагал несколькими сторонниками, ретировался, бежал в Чехию, откуда при поддержке Макса Палленберга был переброшен в Вену и водворился в доме у старшего брата на Теобальдгассе [14, p. 182].

В характере Антона воплотились почти фольклорные представления о народном герое — смельчаке, решительном, отважном. С другой стороны — и это совершенно по-австрийски! — лиричном и мечтательном идеалисте: «...я <...> всегда был солдатом и офицером душой и телом, с большим энтузиазмом участвовал в этой злополучной войне» [19].

В камерном вокальном наследии Легара есть песня на слова Антона «Милая возлюбленная» (1899, ор. 52). Ему 24 года, уже закончил школу кадетов, тем не менее он пишет: «...я впервые увидел этот цветок, мою милую возлюбленную, когда она была еще ребенком; <...> розочка цвела, *Liebchen traut* становилась прекраснее, чем я когда-либо мог себе представить...» (вольный перевод). Стихи в альбом. Но музыка Легара облагородит все. Важно другое: понять и принять эти, казалось бы, разительные культурные колебания австрийца от воинственной удали до салонных нежностей: *süßen, küssen*,

Liebchen, Rosen... Они проявились, как мы говорили, и в характере австрийских маршей, соединивших воинственность с легкой расслабленностью.

Беспрецедентный напор трагических событий «железного времени» продолжал испытывать австрийскую идентичность: смерть старого императора Франца Иосифа I (1916), капитуляция Австро-Венгрии и Германии в войне (1918), бегство из страны железного кайзера Вильгельма II и изгнание воцарившегося на короткое время Карла I; провозглашение Австрии Республикой (1918); потери в ближнем кругу Легара — погибли на войне сыновья директора «Театра ан дер Вин» Вильгельма Карчага и издателя Йозефа Вайнбергера. Трагическое же разрешение судьбы Эрвина Вайля было отложено. Родившийся в Вене в 1885 году, учившийся в университетах Цюриха и Мюнхена, к 1920-м годам получивший известность как автор исторических романов, он в ноябре 1941 года был депортирован в концлагерь Терезиенштадт, в январе 1942 года перевезен в лагерь под Ригой (Латвия), где вскоре погиб.

История с Антоном в госпитале принадлежала «к самым печальным воспоминаниям жизни» Легара: «...он терпел такие невыносимые боли, что нужно было постоянно быть у его постели с водой» [19]. Это еще живое душевное состояние он передал и укрупнил, оркестровав «Лихорадку» и продирижировав ею в Венской академии художеств 10 марта 1917 года. Второе рождение сочинения получило авторское обозначение «Музыкальная поэма для тенора и оркестра». Масштаб замысла прочувствован заново: в музыке зазвучали более объемно продолжительные инструментальные фрагменты, особенно тугийная тема Ракоци-марша, буквально сотрясающая последние силы умирающего своим трагическим контрапунктом — блеском и парадностью; возникло скрипичное соло; диапазон сольной партии (cis<sup>1</sup> — a<sup>2</sup>) будто вырос на кульминации (a<sup>2</sup>), подчеркнув эмоциональный градус («сражаться за славу и за право»). Незаурядное сочинение обрело новое звучание в свете симфонического мастерства Легара<sup>2</sup>.

«Травматическое военное переживание вызвало самый необычайный эксперимент Легара, словно собственное документальное кинематографическое повествование о времени», — писал исследователь его творчества Стефан Фрей [20, s. 181].

Первый биограф композитора Эрнст Дэчей также указывает на серьезность сочинения, его точное воздействие при минимальном пафосе: «Радикальные гармонии преобразуют патологические процессы в мелодию» [21, s. 119].

Песенный раздел творчества Франца Легара, как и камерно-инструментальный, сравнительно недавно был открыт для подробного изучения и звукозаписи. Издательство Glocken Verlag, основанное в Вене самим композитором для публикации собственных сочинений (1935), ныне находящееся в Лондоне, выпустило четыре тетради “Lehár, Franz. The Complete Art Songs of Franz Lehár” (Edited by Andrew Lamb. 4 vols. London: Glocken Verlag, 2002–2011);

<sup>2</sup> Об этом позволяют судить две студийные записи: Franz Lehár: *Symphonic Works*. Robert Gambill (tenor) and the Radio-Philharmonie Hannover des NDR conducted by Klaus-peter Seibel. СРО 999 423–2. 1997; Franz Lehar: *Fieber für Tenor & großes Orchester*. Christine Rice, Stuart Skelton, BBC Symphony Orchestra, Edward Gardner / Chandos, DDD, 2020 / Bestellnummer: 10378638 / 2021.

85 сочинений в песенном жанре позволили судить об этой стороне творчества композитора более определенно, как и о нем самом. В Lieder, созданных большей частью по случаю или по заказу (в Вене заказ, мы говорили, — позитивный и конструктивный фактор), Легар оказался и мастером простой формы, и психологом в той мере, чтобы не нагружать излишним смыслом то, что не требует нагрузок. С другой стороны, запечатлел моменты реальности в широком диапазоне ее проявлений — от радостного мгновения, влюбленности, лирического настроения до тоски, потерянности и отчаяния. Словом, его песни вобрали в себя все свойственное живому человеку — именно поэтому некоторые из них можно назвать моментами запечатленного бытия.

При этом композитор оставался суверенным творцом, не принимая всецело диктата политической конъюнктуры, проявляя патриотичность прежде всего по отношению к человеческому индивидууму, — цикл «Из железного времени» это прекрасно иллюстрирует. Трое из пяти героев гибнут или готовы погибнуть по первому зову трубы; место действия, точнее, пространство, освоенное музыкой и голосом, — кладбище, безымянная могила и госпитальная палата для безнадежных пациентов; метапространство же — душевный космос человека в роковые для него мгновения; общее настроение и интонация — ирония, скепсис и отпевание покойных.

За пределами статьи остались тематически примыкающие к циклу сочинения: несколько маршей, «Военная песнь» на слова Игнаца Шницера; а также специально отмечаемые нами лирические пьесы для голоса, связанные с рецепцией военных событий не в пропагандистском, а в лирико-трагическом их восприятии: «Сибирская ночь» (*Sibirische Nacht*) и «Возьми меня с собой, осень» (*Nimm mich mit, o Herbst*). Обе написаны на одну музыку, но на тексты двух разных авторов. Они открывают особую тему австрийских военнопленных в России, требующую специального рассмотрения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Колесников А. Г. Детский альбом Франца Легара // Музыкальная жизнь. 2014. №7–8. С. 92–95.
2. Salten F. Der Entscheidungstag in Wien // Berliner Tageblatt. 1914. 27 Juli.
3. Sprengel P., Streim G. Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998. — 718 s.
4. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с фр. О. К. Слэзкиной. М.: Музыка, 1967. — 895 с.
5. Hilberg R. The Destruction of the European Jews. Chicago: Quadrangle Books, 1961. — 788 p.
6. Колесников А. Г. Оперетты Франца Легара и он сам. М.: Театралис, 2013. — 424 с.
7. Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга. 1991. — 542 с.
8. Women Munition Workers (1914) // British Pathé. URL: <https://www.britishpathe.com/asset/74019/> (дата обращения: 19.11.2022).
9. [K.] Die Blaue Mazur. Lehar-Premiere in Metropol-Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1921. 29 März.
10. Кузмин М. «Фраскита» // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 20 окт. №239 (629). С. 4.
11. Гофмансталь Г. Избранное: М.: Искусство, 1995. — 846 с.
12. Korbel S. His name will survive the war: Hugo Zuckermann's Austrian Riding Song. URL: <https://deutscheslieder.wordpress.com/2015/07/27/sein-name-wird-den-krieg-ueberleben-hugozuckermanns-oesterreichischer-reiterlied-als-paradigmatischer-zyklus-populaerer-kriegslyrik/> (дата обращения: 19.11.2022).

13. In Memoriam Dr. Hugo Zuckermann // *Jüdische Front*. 1933. 27 Februar.
14. Grun B. *Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár*. London: W. H. Allen, 1970. — 300 p.
15. Шахматова Е. В. Транскультурный диалог европейского модерна и японского традиционного театра в начале XX в. // *Обсерватория культуры*. 2010. № 4. С. 133–137.
16. Евреинов Н. [Гастроли Ганак] // *Театр и искусство*. 1909. № 49. С. 876.
17. Юрьев В. Гастроли Ганак // *Рампа и жизнь*. 1913. № 4. С. 11.
18. Schneiderei O. *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1984. — 378 s.
19. Marilaun K. *Franz Lehár über Oberst Lehár. Aus einem Gespräch mit dem Komponisten* // *Neues Wiener Journal*. 1919. 12 November.
20. Frey S. «Was sagt ihr zu diesem Erfolg». *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999. — 459 s.
21. Decsey E. *Franz Lehár*. Berlin: Drei Masken Verlag, 1924. — 154 s.

## REFERENCES

1. Kolesnikov A. G. *Detskiy al'bom Frantsa Legara* [Franz Lehár's Children's Album]. *Muzikalnaia jhizn*. 2014, no. 7–8, p. 92–95.
2. Salten F. *Der Entscheidungstag in Wien*. *Berliner Tageblatt*. 1914, 27 Juli.
3. Sprengel P., Streim G. *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998, 718 p.
4. Berlioz G. *Memuary/per. s fr. O. K. Slyozkinoj* [Memoirs. Trans. by O. K. Slezkina]. Moscow: Muzyka, 1967. 895 p.
5. Hilberg R. *The Destruction of the European Jews*. Chicago: Quadrangle Books, 1961, 788 p.
6. Kolesnikov A. G. *Operetty Frantsa Legara i on sam* [Operettas by Franz Lehár and himself]. Moscow: Teatralis, 2013, 424 p.
7. Zweig S. *Vchershniy mir* [Yesterday's world.]. Moscow: Raduga, 1991, 542 p.
8. *Women Munition Workers (1914)*. British Pathé. Available from: <https://www.britishpathe.com/asset/74019/> [Accessed 19<sup>th</sup> November 2022].
9. [K.] *Die Blaue Mazur. Lehár-Premiere in Metropol-Theater*. *Berliner Zeitung am Mittag*. 1921, 29 März.
10. Kuzmin M. "Fraskita" ["Frasquita"]. *Krasnaya gazeta*. Vecherniy vypusk. 1924, 20th October, no. 239 (629), p. 4.
11. Hofmansthal G. *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo. 1995, 846 p.
12. Korbel S. *His name will survive the war: Hugo Zuckermann's Austrian Riding Song*. Available from: <https://deutschelieder.wordpress.com/2015/07/27/sein-name-wird-den-krieg-ueberleben-hugozuckermans-oesterreichisches-reiterlied-als-paradigmatischer-zyklus-populaerer-kriegslyrik/> [Accessed 19<sup>th</sup> November 2022].
13. In Memoriam Dr. Hugo Zuckermann. *Jüdische Front*. 1933, 27 Februar.
14. Grun B. *Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár*. London: W. H. Allen, 1970, 300 p.
15. Shakhmatova E. V. *Transkul'turnyj dialog yevropeyskogo moderna i yaponskogo traditsionnogo teatra v nachale XX v.* [Transcultural dialogue between European modern and Japanese traditional theatre at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. *Observatoriya kul'tury*. 2010, no. 4, p. 133–137.
16. Evreinov N. *Gastrol'i Ganako* [Ganaco's tour]. *Teatr i iskusstvo*. 1909, no. 49, p. 876.
17. Juriev V. *Gastrol'i Ganako* [Ganaco's tour]. *Rampa i zhizn*. 1913, no. 4, p. 11.
18. Schneiderei O. *Franz Lehár. Eiene Biographie in Zitaten*. Berlin (Ost): Lied der Zeit Musikverlag, 1984, 378 p.
19. Marilaun K. *Franz Lehár über Oberst Lehár. Aus einem Gespräch mit dem Komponisten*. *Neues Wiener Journal*. 1919, 12 November.
20. Frey S. "Was sagt ihr zu diesem Erfolg". *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999, 459 p.
21. Decsey E. *Franz Lehár*. Berlin: Drei Masken Verlag, 1924, 154 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

#### ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov — Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 19.01.2023

Отредактирована: 03.05.2023

Принята к публикации: 12.05.2023

Received: 19.01.2023

Revised: 03.05.2023

Accepted: 12.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» и грани австрийского патриотизма 1914–1918 годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 83–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103

EDN LPVRMR

#### FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Franz Lehár's vocal cycle "Aus eiserner Zeit" and the Facets of Austrian Patriotism 1914–1918. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2, pp. 83–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103

EDN LPVRMR