

“ВОСТОЧНЫЕ” АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ МОТИВА ПРИРОДЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ГУСТАВА МАЛЕРА

Галина Петрова

В литературе достаточно распространена трактовка “Песни о Земле” Г. Малера (симфонии в песнях, по определению самого композитора) как произведения, связанного с восточной эстетикой. Для постановки проблемы взаимодействия восточной и западной культур музыка “Песни о Земле” действительно содержит богатейший материал. Однако, говоря о значимости этого произведения в русле проблематики “Восток-Запад”, исследователи исходили в первую очередь из внемузыкальной основы произведения — китайской поэзии эпохи Тан. При этом подлинность литературного первоисточника “Песни о Земле” — “Китайской флейты” Х. Бетге — во всяком случае для русской науки — долгое время казалась само собой разумеющейся. На самом деле, “Китайская флейта” Бетге — это перевод переводов, книга, возникшая как лирический отклик на стихи других поэтов, в свою очередь так или иначе интерпретировавших китайские оригиналы.

Восприятию китайской лирики в немецкой культуре во многом способствовала французская литературная традиция, отдельные представители которой счастливо сочетали владение поэтическим словом со знанием китайского языка. Среди них — “Нефритовая флейта” Ж. Готье (1867) и “Поэзия эпохи Тан” маркиза Эрвея-Сан-Дени (1862). На оба эти перевода Бетге ссылается как на образец для “Китайской флейты” (Andraschke 1990: 96). Другой очевидный посредник Бетге — немецкие переводы-переложения Х. Хайльмана, ориентированные на версии французских и английских синологов (*Chinesische Lyrik* 1905).

Отсюда неизбежно возникают вопросы: в какой мере аутентичны стихотворения, положенные в основу “Песни о Земле”, возможно ли соотнести каждое из стихотворений “Китайской флейты” Бетге с предполагаемыми оригиналами? Эта проблема нашла свое отражение в ис-

следованиях Г. Л. де ля Гранжа (de la Grange 1984) и Д. Митчелла (Mitchell 1985). Текстологический анализ (в нем участвовали и китайские специалисты) подтвердил, что прототипами стихотворений, используемых Г. Малером для 1-ой, 4-ой, 5-ой частей и финала “Песни о Земле”, действительно послужили стихотворения Ли Бо (1, 4, 5), Мэн-Хао Жаня и Ван Вэя (финал).

Поэтические версии Х. Бетге “Одинокий осенью” (2-я часть) и “На берегу” (3-я часть) — может быть самые “китайские” по своей тематике, образности и стилистике с точки зрения европейского слуха, — идентифицировать с китайскими оригиналами на сегодняшний день не удалось.

Остаются ли стихотворения “Китайской флейты” китайскими по “духу”, несмотря на долгий путь превращений? — это уже другой вопрос. Разумеется, известные трудности “перевода” китайской поэзии на европейские языки привели к существенным различиям между древнекитайскими оригиналами и европейской китайской поэзией. И в этом смысле “Китайская флейта” Бетге — типичное дитя своего времени, сравнимое с переводами и переложениями других европейских поэтов, среди которых — “Китайская лирика” Х. Хайльмана, “Китайская флейта” Л. Стаффа, “Фарфоровый павильон” Н. Гумилева. И тем не менее, можно согласиться с Д. Митчеллом: в стихотворениях Х. Бетге “сохраняется сердцевина древних источников, активизировавших и высвободивших в Малере восприимчивость к восточному” (Mitchell 1985: 461).

Правомерно ли ограничивать исследование проблемы “Восток” Густава Малера одним произведением — “Песнью о Земле”? Тем более, что композитор был вскормлен духовной традицией, обращение к Востоку в которой видится нам проявлением глубинной закономерности в развитии самой европейской культуры. Творчество Гете, Гердера, Новалиса, Герреса, Шопенгауэра, Ницше, Хайдеггера — тому прямое свидетельство. Задача статьи — дать более широкое представление о “Востоке” Густава Малера, включить м о т и в п р и р о д ы в контекст его “восточных” устремлений.

Интерес к Востоку, как систематическая культурная установка, сформировался в эпоху Романтизма, с поэтикой и эстетикой которого Г. Малер был связан тесными узами. Типологическая близость немецких романтиков философскому и эстетическому опыту Востока осознана культуроведением сравнительно недавно. Сегодня она базируется на придании концептуального значения тому немаловажному

факту, что Романтизм подхватил и акцентировал традицию мистического мышления (гностический или неоплатонический элемент христианства).

В основе устремлений романтиков — натурфилософская идея постижения мира в его целостности. Истоки ее в меньшей степени восходят к философским и эстетическим концепциям Просвещения. Скорее их следует искать в размышлениях Беме, учения которого во многом способствовали развитию магически-мистического элемента в романтических представлениях. Не случайно носителем романтического, “эзотерического знания, включавшего алхимию, магию, астрологию и мифологическую образность”, становится мистика, “прежде оттеснявшаяся на обочину европейского культурного развития” (Михайлов 1987: 35). Характерный пример — роман Арнима “Изабелла Египетская”, в котором фигурируют завораживающие читателя “пучки трав”, “мешки с корнями”, старые рукописи, написанные на странной бумаге и на незнакомом Изабелле языке, мифические образы-персонажи: альраум, голем (Арним 1935).

Заметим, как меняется у романтиков сама структура объектно-субъектно отношений: “Природа говорит только в том случае, с тем условием, если она рассматривается как субъект, который имеет цель своего существования в себе самом. А человек понимает этот язык только при том условии, если он себя понимает как субъектную природу (*Natur-Subjekt* - Г. П.), соответствующую природному субъекту (*Subjekt-Natur*)” (Zimmermann 1978: 244). Понятие *говорящей* природы, пожалуй, впервые обретенное в рамках европейской культуры романтиками, позволяет воспринимать романтическую натурфилософию как своего рода “разновидность” восточного мистицизма.

Романтизм в своем стремлении перевоплотить европейский дух в художественную материю Востока находил предпосылки для своего обновления в мифологизированном и поэтизированном образе Индии: для Артура Шопенгауэра суть и н о г о — в буддистских мировоззренческих принципах. Новое открытие Востока на рубеже XIX-XX столетий вершилось на других географических и культурных территориях, равно удаленных и от “романтической” Индии, и от буддистского опыта нирваны. И тем не менее, интерес к Востоку, вновь вспыхнувший в конце XIX века, сохранил свой исходный импульс, глубокие корни в культурной почве романтизма.

На рубеже веков культура Дальнего Востока становится доступной европейцу в небывалом прежде объеме и качестве, благодаря

международным выставкам изобразительного и прикладного искусства, переводам серии памятников классической литературы, переизданиям Конфуция, Лао-Цзы, Чжуан-Цзы, монографиям по древневосточному искусству.

Широкое распространение антологии китайской лирики вызвало мощную волну подражаний европейских поэтов. Заметим, что среди китайских поэтов, занимавших воображение европейцев, особое место занимал Ли Бо — поэт вина и “пьянства”, который, подобно Ницше, описал “опьянение как идеал сверхчеловека и сверхпоэта” (Алексеев 1978: 106). Знаменитую “Китайскую пьяную песнь” по Ли Бо в 1893 г. опубликовал Р. Демель. По мнению знатоков, это произведение уникально с точки зрения соответствия китайскому оригиналу. То же самое стихотворение Ли Бо озвучил Малер в “Песни о Земле”, сохранив название Бетге “Застольная песнь о горестях земли” (1-я часть).

Другой сюжет возвращает нас к стихотворению Бетге “На берегу”: “Посреди маленького озера стоит павильон из зеленого и белого фарфора”. (Напомним, что это одно из стихотворений, которое не “обре-ло” в лице Ли Бо своего оригинала). Любопытно, что тот же самый мотив использовал польский поэт Л. Стафф в своей “Китайской флейте” (“На середине искусственного озера сооружен и сияет павильон из зелено-белого фарфора”) и Н. Гумилев в китайском цикле “Фарфоровый павильон” (“Среди искусственного озера поднялся павильон фарфоровый”). Если сравнить стихотворения Бетге, Стаффа и Гумилева, становится очевидным, что все они восходят к одному прототипу. Почему же Л. Стафф, также, как и Х. Бетге отметил это стихотворение как перевод Ли Бо? Остается загадкой...

Дальневосточные влияния не замыкались кругом словесности: 1908 годом датирована музыкально-теоретическая работа Гвидо Адлера (близкого друга Малера) “Über Heterophonie”. Ее появление красноречиво свидетельствует о безусловном интересе к восточному многоголосию (Китай, Япония, Ява), доказывает возможность реального изучения и обобщения опыта чужой музыкальной культуры.

В живописи Восток (Китай, особенно Япония) коснулся своими мистическими “крыльями” не только французских импрессионистов, но и не в меньшей мере — венских сецессионистов. Для Густава Малера творческие искания Сецессион имели самое непосредственное значение. Это были идеи, определявшие состояние умов венской элиты, к которой композитор принадлежал, являясь постоянным директором венской королевской оперы в период с 1897 по 1907 годы.

Главная черта, связывающая представителей Сецессион с типичными особенностями романтической эстетики — идея *Gesamtkunstwerk*. Уникальное преломление она нашла в области книжной графики. “Впервые в Вене теперь можно увидеть, как выглядит художественно-иллюстрированная страница текста, — писал Л. Хевези о первом выпуске “*Ver Sacrum*”, — как изображение и текст двигаются к одному... И все имеет право быть картиной, даже три очаровательных цветочных горшочка Коло Мозера, которым он научился у добрых японцев” (Ср. Egger 1988: 84).

Традиционная китайская и японская поэзия — не только словесное, но и изобразительное искусство. Каллиграфические надписи в японских картинах легко переходят, например, в лепестки облетающих цветов весенней сакуры или в тонкие стебли трав — что составляет важный признак дальневосточного искусства. Именно этот выразительный потенциал почерпнули венские художники у японцев.

“Что прежде всего бросается в глаза при рассмотрении бесконечного числа преимущественно старых, отобранных знатоками Японии образцов искусства, так это обилие мотивов природы, — говорил Юстус Бринкман, обращаясь к молодым немецким художникам. Сразу же замечаешь, что речь шла не только о механическом повторении традиционных мотивов, но что в основе такого изобилия должен лежать живой взгляд на природу” (Цит. по: Cho 1988: 84).

“Живой взгляд” на природу, в которой человек всегда был только ее составной частью, определяет характер японского, а также китайского (даосского) мировоззрения. Изображение природы в японском искусстве направлено на то, чтобы художественно охватить естественные (природные) принципы роста. Подобные принципы были открыты в начале XX века европейскими художниками (О. Эккман, Л. Гофман в Германии, Г. Климт, М. Ленц, К. Мозер и др. в Австрии) и положены в основу целого “растительного” направления в изобразительном и прикладном искусстве.

Природа (взгляд на которую художниками на рубеже веков был во многом “позаимствован” из Японии) — исходный пункт поэтики творчества Густава Малера. Глубочайшие истоки малеровских представлений о природе коренятся в западно-европейской традиции. В мировоззренческом плане они восходят к Гете (идея *метаморфозы* растений, пересекающаяся с санскритскими теориями *организма*), романтикам, дионисическим воззрениям Ницше.

За романтическим культом природы, растений скрывается миф о далекой Индии. Новизна и свежесть звучания этой темы на рубеже веков во многом обусловлена изучением азиатского искусства. Но вряд ли возможно объяснить малеровскую поэтику природы только исходя из его принадлежности к традиции немецко-австрийской культуры, в своей эволюции отмеченной приметам влияния восточного духа.

Композитору была присуща достаточно уникальная философия природы, сопротивляющаяся любой системе к классификации. Поэтому попытки осмыслить характер природы у Малера как некую содержательную дефиницию приводили к введению таких дополнительных понятий, как природа в “узком”, “широком” и в “самом широком” смыслах (Х. Х. Эггебрехт). Своеобразие малеровских природных звучаний подчеркивает Г. Данузер: “По отношению к *Kunstmusik*, ставшей второй природой, малеровские природные звуки в меньшей степени являются “первой” природой, а скорее, “третьей природой” (Danuser 1988: 607).

Взгляды Малера, аккумулируя самые различные рефлексии, оформлялись, однако, не из рациональных философских построений, но — в сфере “пережитого” (Эггебрехт). Не случайно композитор говорил о себе как о художнике “страдающем от мистики природы”. Не удивительно, что присущее ему представление о взаимозависимости природы и музыки вырастает до потребности обосновать проблематику своего творчества, исходя из существа самой природы.

Моя музыка всегда и везде только природный звук! Мне кажется, что это то, что Ганс Бюлов однажды в разговоре со мной обозначил знаменательным выражением “симфоническая проблема”. Иной программы я не признаю, во всяком случае для своих произведений (Mahler 1982: 171).

“Музыкальное переживание природы (в XVIII-XIX вв. - Г. П.) ограничено несколькими все время повторяющимися сюжетами, — замечает Т. Кнайф. — Так, зовы кукушки составляют излюбленный мотив музыкальной зоологии от летнего канона через клавишинные пьесы Куперена и Дакена до бетховенской Шестой симфонии” (Чередниченко 1988: 119). Такая ограниченность сферы музыкальных символов, с точки зрения исследователя, была отражением своеобразного мировоззрения: “Природа все в большей мере понималась не как сама по себе, не как самодовлеющая целостность, но по частям” (Чередниченко 1988: 171).

Традиционное же понятие природы в Азии — “не означает ничего предметного или определенного, — того, что находится перед чело-

веком или за человеком, а выражает спонтанный, естественный подход” (Okochi 1988: 112). “Спонтанный” подход к природе определяет и малеровский мировоззренческий модус. Композитор, заимствующий, по его собственным словам, “пратемы и праритмы” из природы, под ее категорией понимал “глобальный всеохватывающий опыт” (Данузер).

Дополняя письма — традиционный объект для реконструкции натурфилософских воззрений композитора — анализом многочисленных пометок, которыми он сопровождал свои партитуры, обнаруживаем источник достаточно беспрецедентный в композиторской практике. Ремарками “*Wie eine Vogelstimme*” (как голос птицы) и “*Wie ein Naturlaut*” (как природный звук) композитор подчеркивает момент *подобия* природе. Какую же природу подразумевал композитор под “*Naturlaut*”, если “голоса птиц”, на первый взгляд, осуществляют у него вполне интегрированную со звучанием реальной природы функцию? Вероятно, под “печатью” “природный” звук скрывается не только любой звук природы, но и представление о чем-то не соответствующем реальной природе — исконном и не нуждающемся в опосредовании, а как бы сохраняющемся в чистом виде.

Предваряя аналитический раздел статьи, подчеркнем, что основные особенности “восточной” поэтики природы Малера заложены уже в начальных тактах Первой симфонии. Именно в этом аспекте ее вступление — начальный этап симфонического цикла и внутренне замкнутое музыкальное построение — мы выделяем в специфическую проблему.

О программных намерениях, осуществляемых в Первой симфонии, композитор высказывался неоднократно. Приведем одно из характерных его суждений:

С первым тоном, очень продолжительным флажолетом “а” мы в самом сердце природы: в лесу, где солнечный свет летнего дня мерцает и дрожит сквозь ветви (Mahler 1981: 171).

Подобная детализация музыкального сюжета казалось бы выдержана в манере конкретной описательности программной музыки XIX века и реально противоречит музыке. И тем не менее, рассмотрим в слова, употребляемые композитором, — слова, в которых претворяется и опыт композитора, помнящего о своем замысле и опыт дирижера-“диктатора”, внушающего слушателю свою установку: “первый тон, продолжительный флажолет “а” и мы — в самом сердце природы”.

Так, даже в этой, на первый взгляд, вполне описательной конструкции присутствует улика, фиксирующая “восточное” понимание звука как первофеномена природы. И в самом деле, с “первым тоном” симфонии возникает ощущение чистого звука, возникшего словно из пустоты. Это достигается его особым тесситурно-регистровым положением, способом извлечения (флажолеты струнной группы), тихой звучностью и продленностью, заставляющей вслушиваться в звук как таковой. Обеспечивая эффект “звук — первофеномен Природы”, Малер создает иллюзию его внеструктурности. Лишь постепенно, по мере наложения других звукотембров, звук как таковой вживляется в структуры, обладающие образно-ассоциативным потенциалом: возникает эффект “звнящей тишины” (Барсова 1975). Поначалу же мы имеем лишь облеченный в крайне утонченную инструментовку звук “а” — воплощение “музыкальной простоты” (Данузер 1988), за которым — некая атмосфера присутствия — и д е и Природы.

“Китайцы, — подчеркивает Дж. Роули, — избегали чрезвычайной увлеченности живописания природы”. Чэн Хэн Ло: “Западная живопись — это живопись взгляда; восточная живопись — это живопись идеи” (Роули 1989: 41). Вступительные звуки Первой симфонии Малера в сущности передают музыкальный опыт, в котором объект — природа — переживается как идея. Идея природы (птицы, ее зова) — не только присутствие “знака” (Природы) как такового, но и изображение “беззнаковости”, некоего неприсутствующего начала — в определенной мере ключ к малеровским музыкальным представлениям. “Распредмеченная”, “развеществленная” природа в процессе присоединения линейно независимых тембров-мотивов-ритмов приобретает предметные очертания: ниспадающие в пространство четырех октав кварты деревянных духовых оборачиваются мотивом кукушки “Der Ruf eines Kukkuch nachzuahmen” (т. 30).

Подражая зову кукушки, Малер в достаточной степени переиначивает энциклопедию птичьих голосов: кукушка в рассматриваемом нами эпизоде кукует не в терцию (как, например, у Бетховена), а в кварту! Может показаться, что кварта или терция здесь — не более, чем случайность, однако в соответствии с другими элементами темы вступления отчетливо проясняется намеренность малеровского выбора. Именно кварта — исходный пункт и закономерный результат развития тематического комплекса не только вступления, но и 1-й части в целом. Именно интервал кварты задан композитором как первый звук: *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut*, — обозначил Малер вступление к Первой симфонии.

Непосредственное акустическое воздействие двух падающих кварт (лейтмотив “Naturlaut”) наряду с выдержанным звуком “а” воплощает статичный, вневременной характер природы. Другие “звуки природы” — партии кларнетов, труб, а также мотив кукушки — ассоциируются с ее пробуждением. Эффект “пробуждения” в немалой степени определяется пространственно — акустическими параметрами. Так, первая и вторая трубы установлены на очень далеком расстоянии друг от друга (In sehr weiter Entfernung aufgestellt), третья звучит “издалека” (in der Ferne).

Логика развития вступления Первой симфонии построена на принципе подключения к постоянно звучащему “а” различных “атрибутов” природы. Каждый из элементов совокупности музыкальных средств, будь то Naturlaut, либо “разновидность” Kunstlaut, в целом проявляет себя как природный звук — включается в ткань партитуры в достаточной мере quasi произвольно и — хаотично, как это и подобает звуку — первофеномену Природы. В этой связи укажем на феноменальную смену способов артикуляции и динамики, внезапные колебания темпа между Langsam. Schleppend (Tempo I) — квартетные мотивы и пение валторн и — Più mosso фанфар и сигналов. Темп Più mosso, в свою очередь, имеет многочисленные оттенки: accel.; molto rit.; schnell. Подражая зову кукушки, Малер дважды подчеркивает: “Кларинет не взирая на темп I” (Clar. ohne Rücksicht auf das Tempo I), тем самым создается полиметрический эффект “перебивания” птичьим голосом метрически регулярного пения валторн.

И если согласно Д. Холлу, китайскому даосизму (в отличие от христианской традиции) присущ идеал констаза: “стоящие наравне с природой”, “созерцание всего под образом вечности” (Hall 1978: 280), то именно в этой плоскости зарождается и утверждается и малеровский идеал природовости. От “неоформившегося” бытия к “голосам живых существ” (Т. Адорно) — это стояние наравне с природой, семантическая основа которой подразумевает и “конкретную” природу, и ее изначальный “прасмысл”.

“Одно изменение и начинается жизнь, еще одно изменение и появляется смерть... (ведь умереть означает лишь) расстегнуть (данный) нам природой чехол, разорвать (данный) нам природой мешок...” (Чжуан Цзы 1972: I, 281-282). Малеру могла быть и не известна эта древнекитайская формула, отражающая недualьность бытия, в равной мере охватывающего и небытие. Однако можно предположить, что композитор обладал этим “принципиально неизъяснимым” знанием на уровне художественной интуиции.

Некоторые черты иной культурной логики позволяет обнаружить и один из важнейших эпизодов финала Второй симфонии (ц. 29), первоначально обозначенный Малером как “Grosse Appell” (“Большой призыв”).

Вторая симфония Малера (как и другие, связанные с “Волшебным рогом мальчика” — Третья, Четвертая) проповедует веру в любовь и жизнь на небесах. Программные культурно-философско-религиозные нити ведут от гимна-хорала Клопштока к “языческому” стихотворению Гете “Умри и будь” и, как предполагают, к откровению Иоанна. С последним принято связывать программу финала, особенно, рассматриваемого нами эпизода “Grosse Appell”, по поводу которого Малер говорил:

в зловещей тишине нам кажется, что мы слышим далекого-далекого соловья как последний отзвук земной жизни! Тихо звучит хор святых и небесного воинства: “Воскреснешь, да воскреснешь ты” (Mahler-Werfel 1960: 246).

Апокалиптическая символика, скрытая в первоначальных рамках Малера “Глас в пустыне” (финал, ц. 3), “Великий призыв”, в словах “трубы апокалипсиса зовут”, “хор святых и небесного воинства”, входит в музыкальный образ в виде “трубных гласов”, общей трансцендентной атмосферы эпизода — “мига великого безмолвия” (И. Барсова). Поэтому со времен Р. Шпехта, впервые опубликовавшего программу финала (Specht 1922), все толкования эпизода “Большой призыв” опираются на выше приведенные слова Малера.

Однако вряд ли малеровская программа настолько тесно связана с Откровением Иоанна (особенно с видением конца света, которое собственно и было записано Иоанном Богословом). Скорее Малер был затронут собственно идеей воскресения.

“Grosse Appell” — призыв в идеальном, духовном смысле — символическая и (как в Первой симфонии) чисто музыкальная идея, ассоциируемая с пробуждением Природы. Из исходного импульса — скачок квинты — произрастает триольный мотив, ритмический и мелодический контур которого — основа тематизма эпизода.

Основная функция эпизода “grosse Appell” в литературе, как правило, связывается с функцией перехода и подготовки: “эпизод... взрывает поток музыкального процесса формы и подготавливает почву для вступления хора как в целом чего-то иного...” (Danuser 1988: 607). Однако механизм “иного” начинает действовать гораздо раньше.

Решающее значение в оркестровой вертикали эпизода принадлежит флейте. Так, несмотря на то, что звучание флейты (т. 12) подготовлено предыдущим развитием ритмически (триольная фигура), оно вводится в оркестровое пространство не только “неожиданно”, но и как нечто принципиально иное: по типу движения, фактуре, способу артикуляции, тембровой окраске и, наконец, как нечто *бессвязное и расбалансированное* в синтаксическом отношении. Предельно тихое звучание “голоса птицы” (ремарка “*wie eine Vogelstimme*”) в сочетании с высоким регистром и “фиоритурной”, олицетворяющей неограниченную свободу мелодикой направлено на воссоздание амбивалентного музыкального образа.

Для прояснения статуса этого образа, однако, явно недостаточно применения такого семантико-символического обозначения, как “птица смерти” (К. Флорос), даже если эта интерпретация основана на высказывании самого композитора (Floros 1977: 207). Тем не менее Малеру принадлежит и другое (противоположное) толкование: пение “далекого соловья” композитор воспринимал и как “последний отголосок *земной жизни*” (Mahler–Werfel 1960: 246).

Звуки флейты, предельно нарушающие стилистику финала, есть прецедент иного качества малеровской музыки, опосредующего Природу. Это и имитация живой (реальной) природы — свирельный тембр флейты и флейты пикколо, ритмическая свобода, в которой деление на такты становится совершенно условным, своего рода “данью” языку *Kunstmusik*, обилие мелизмов (в виде постоянных перечеркнутых форшлагов и тремолирования). И в то же время подобная гипертрофированность подражательных моментов — почти графическая орнаментальность рисунка “пения птицы”, вызывающего зримые ассоциации с “растительными” орнаментами сецессионистов — переносит акцент с “чувственно воспринимаемых” свойств птицы на передачу отвлеченного понятия — и де и птицы. Самодовлеющий эффект тишины, опрокинутой в звуковое пространство пауз, бесконечно продленных фермой, — отвергают любое понимание “языка” птицы. Знак оказывается лишь средством приобщения к сокрытому. На полюсе “сокрытого” мира Природы: импровизационность, свободный синтаксис, нерегулярная ритмика соло флейты — континуальность и... недосказанность. На другом, “отграниченном” паузой: регулярность, строгая вертикаль хора — дисконтинуальность и... “явленная” семантическая однозначность Слова “*Auferstehn...*” (“Воскреснешь, да воскреснешь ты, мой прах, после сна недолгого”). Тональная сопряженность этих двух миров — “темное” *cis* птичьих голосов посредством энгар-

монической модуляции становится началом “светлого” des "Aufersteh'n" — позволяет осознать не только самоценность каждого, но и воспринять их как разность Единого, ощутить Природу в перспективе *даосского обновления и христианского воскресения*.

Основной источник симфонической концепции Третьей симфонии Малера исследователи находят, как правило, в “пантеистическом мировоззрении” Гете, символом которого является Бог или Природа (Барсова 1975: 106). Другой очевидный источник философской концепции Третьей симфонии — “натурфилософские” воззрения Ф. Ницше.

Страстные попытки Малера вербализовать мыслимый им идеал симфонии сказались в многочисленных вариантах заглавий. Среди исходных программных заголовков: “Счастливая жизнь”, “Веселая наука”, “Пан — симфонические стихотворения”. Содержательно сопоставимыми с Ницше являются малеровские наброски: “Sommer” и “Traum”, впоследствии составившие единые понятия “Sommernachtstraum”, “Sommermorgentraum”, и наконец “Sommermittagtraum”. (Напомним, ницшевские аллюзии: “Великий полдень”, “Перед восходом солнца”, “Послеполуденное время моей жизни”). Если “лето” — исходное, исходящее от совокупного представления Природы, то “полдень”, по определению Эггебрехта, тождественен “ясности” и “свету”. Traum — сводит воедино романтические константы — уход в воображение, в мир искусства и “другой мир” — мир молчания “Ночной песни Заратустры” (IV часть Третьей симфонии), а в конечном итоге — Сна.

Вступление в своем окончательном варианте получило название “Пан просыпается”, I-я часть “Лето шествует вперед”, заглавия отдельных частей, составляющих “ступени сущего”: “Что рассказывают мне цветы”, “Что рассказывают мне звери в лесу”. “Что рассказывает мне человек” и, наконец, “Что рассказывает мне любовь” — как высочайшая ступень Сущего. Свой способ выражения “Что мне... рассказывают” Малер описывает следующим образом:

Подчеркивание моего личного ощущения чувственной жизни (то что мне рассказали вещи) соответствует своеобразному содержанию мысли: *“Возвышает вещи (сущности иерархии ступеней) — рассказывающие объекты до уровня повествующих субъектов*. Тогда как в слове “мне” — “Я” композитора, его субъективное переживание жизни объективируется в медиум повествования (Цит. по: Eggebrecht 1982: 171-172).

Подобный принцип: “возвышение” объектов до уровня “повествующих” субъектов содержится, как можно наблюдать, в ницшевском

“Так говорил Заратустра”. Выздоровление Заратустры (глава “Выздоровливающий”) основано на преодолении “отклонения с бытием зверей” (см.: Pestalozzi K. *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin 1970). Если в малеровской симфонии звери осуществляют “посредничество” между цветами и человеком, то ницшевские звери представляют самого Заратустру. Поющий, он принял их язык, а следовательно, нашел созвучие с самим собой. Восточное (чаньско-даосское) представление об изначальной тождественности всех живых существ (сущностей), таким образом, объединяет философа и композитора.

В основу V части “Песни о Земле” положено стихотворение Х. Бетге “Пьяница весной”. Очевидно малеровская замена названия “Опьяненный весной” (*Der trunkene im Frühling*) вместо оригинального “Пьяница весной” (*Der Trunker im Frühling*) является отражением “Песни Опьянения” (*Das trunkene Lied*) из ницшевского “Заратустры”. В китайской поэзии употребление слов “пьяница” и “опьяненный” синонимично: “Он (поэт - Г. П.) ждет как бы пьяного транса для своего вдохновения, и тогда, в этом трансе суверенной беспричинности, роняет он на бумагу иероглифы” (Алексеев 1978: 222). Ницшевское “опьянение”, близко к такому пониманию. И следуя Ницше, композитор меняет в своем названии китайское “пьяница” на ницшевское “опьяненный”, тем самым демонстрируя готовность к познанию опьяненности как духовно-эмоциональной экстатической сущности.

Стихотворение, положенное в основу V части “Песни о Земле”, у Эрвея-Сан-Дени называлось “Весенний день” с подзаголовком “Поэт выражает свои чувства, выходя из состояния опьянения”, у Хайльмана — “Один день весны”. Образ весны, как главенствующий, сохраняется и у Малера, находит свое воплощение в диалоге “Опьяненного с птицей”.

V-ю часть “Песни о Земле” исследователи обычно трактуют как перелом в цикле:

Весна и вечное возрождение земли, символом которых у Малера раньше было пение птицы... уступают место опьянению, сну... Пятая часть становится тем центром цикла, где кульминирует скепсис, переоцениваются все ценности (Барсова 1975: 325).

С позиций конфликтности рассматривает драматургию “Опьяненного весной” и Д. Митчелл: “конфликт возникает от проникновения весны в сознание пьяного как энергичное вторжение жизни” (Mitchell 1985: 317). Однако является ли “экспансия” образа весны в “Пьянице” действием, подобным вторжению конфликта? Конфликт предполагает столкновение противоборствующих интонационных сфер. Взаимо-

действие двух контрастных начал в пределах первой строфы Песни реализуется как внезапный сдвиг от скерцозно-танцевального начала к экспрессивно-лирическому. Скерцозно-танцевальное (жанровое) начало с первых тактов оркестрового ритуурнеля, включая громкостную динамику, артикуляцию, фанфарные обороты валторн и труб, птичьей трели деревянных духовых, опирается на комплекс выразительных средств, присущих “природным звукам”.

В своих замечаниях об экзотике в “Песне о Земле” Адорно подчеркивает, что данный феномен не ограничивается пентатоникой; наряду с “основным конструктивным принципом темообразования” (трихордовая последовательность: a–g–e), к признакам, раздражающим европейское ухо в первой части принадлежит “неестественно высокая тесситура тенора” (Adorno 1960: 194). Вероятно, Адорно в своих слуховых ассоциациях исходит из таких неперемненных атрибутов китайской исполнительской техники, как горловая постановка голоса (фальцет), известное напряжение в процессе звукообразования, гипертрофированно артикулированная дикция певца. Невозможно настаивать на том, что Малер действительно был ориентирован на эти специфические, типичные для китайской оперы черты. Тем более, что непривычно высокая тесситура голоса, широкие напряженные скачки в мелодии, а также сам характер выражаемой эмоции — свидетельствуют и о предвещании нарождающегося экспрессионизма.

Однако, здесь, в V части “Песни о Земле” возникает еще одна параллель с характерной особенностью китайской музыки, а именно — с техникой орнаментального обыгрывания. Декоративность фактуры, орнаментированной форшлагами и приукрашенной трелями, стаккато деревянных духовых (воспринимающихся как элемент интонирования “Опьяненного”) вносят другой вполне очевидный момент стилизации под “экзотику”. Характерная ремарка Малера “*Alle Vorschläge vor dem Takteil und so schnell als möglich*” (Все форшлагги *перед* тактовой долей и так быстро, насколько возможно) — любопытная деталь в пользу того, что эта стилизация могла быть вполне сознательной, основанной на слуховом опыте общения с традиционной китайской музыкой.

Начальную фразу солиста, своего рода ключ к пониманию части: “Если жизнь только сон” Малер выделяет ремарками “*Pesante, zurückhaltend*”. Однако, несмотря на более сдержанный темп, словесная формула, отражающая дух философии Ли Бо и Кальдерона, брошена здесь у Малера с “простотой” и “небрежностью”, которая отличает бетховенскую тему из разработки “Пасторальной” симфонии. (Движение по звукам В dur-го трезбучия особенно подчеркивает схожесть

бетховенской и малеровской тем). Патетика, заложенная в исполнении первоначальной ключевой фразы солиста, доведена до экспрессии в следующем вступлении голоса: “К чему тогда эти труды и усилия?” Короткое возвращение в основную тональность (т. 7) в момент разрешения мелодии в звук “а” тоники однако не достигает: она отодвинута прерванным кадансом новой тональности F dur. Подобный момент тонального блуждания, имеющий в данной ситуации оттенок изобразительности, характерен для каждой строфы Песни.

Третья строфа, (в композиционной структуре V части шести строфам поэтического текста соответствуют пять музыкальных) не воспроизводит процессов первых двух, организованных по принципу контраста: жанровое — лирическое. Преодолена здесь и тональная двойственность предыдущих разделов — полным господством A dur. Прелюдийные сигналы вступительного ригорелла мгновенно преобразуются в “голоса природы”, персонифицированные свободным использованием продолжительных, трелей, форшлагов, стаккато деревянных духовых, квартами медных. Музыка птиц заполняет весь объем звукового пространства, прежде чем, композитор прокомментирует ситуацию наступления весны словами: “Что я слышу по пробуждении? Чу! Птица поет на дереве”. Птичью сферу деревянных духовых инструментов дополняет “нежно выступающий” (*zart hervortretend*) лирический тембр солирующей скрипки, — тембр, который отныне символизирует волшебный колорит весны (цифра 5).

Один из самых эффективных драматургических приемов, используемых Малером — темповая динамика. Благодаря значительному замедлению темпа, фактически его полной “остановке” (ремарки Малера на протяжении шестнадцати тактов: *a tempo, ruhiger, noch ruhiger, zurückhaltend, rit., langsam*) таинственное превращение реальности пробуждения (*Erwachen*) в свою мнимую (по китайской философии) противоположность — Сон (*Traum*) обретает почти зримые черты. Хрустальный голос флейты на фоне уже отзвучавшей солирующей скрипки, предвзятое погружение в сон “*Mir ist, mir ist als wie im Traum*” (“Мне все кажется как во сне”), уже является сновидением.

Смысловая кульминация “Опьяненного весной” достигается в четвертой строфе Песни. “Мотив весны”, отмеченный восходящей октавой, впервые звучит в партии солиста: весна вторгается в сознание Опьяненного. Однако музыкальная интерпретация словесного текста показывает, что эта ситуация *вторжения* вряд ли является конфликтной на драматургическом уровне: музыкальные приметы весны — те же, что и приметы характеризующие сознание Опьяненного. Трели

деревянных духовых, ранее изображающие состояние опьянения, в начале третьей строфы модифицируются в “голоса природы”.

Начальный музыкальный “мотив сна” (“Если жизнь только сон”) в диалоге с птицей “обращается” голосом птицы (“Птица поет на дереве” — третья строфа, два такта до ц. 6 партитуры, вокальная партия: “Птица щебечет: Да! Да” — начало четвертой строфы в партии тенора, 3 такта после ц. 7 в контрапункте гобоя). Первоначально зародившийся у струнных во второй части 1-ой строфы “мотив весны” звучит у бедной обертонами флейты (5 тактов после ц. 6 в третьей строфе) и у малой флейты (4 такта после ц. 9 в четвертой строфе) как “чистое” завораживающее пение птицы.

Контрастирование интонационных сфер (экспозиционные строфы) в диалоге с птицей вытесняется со сгласованием по вертикали. Лирическая кантилена солиста, усиленная солирующей скрипкой, *divisi* струнных и арпеджированными аккордами арфы, сливается с жанровым талантизмом, навеянном “атрибутами” весны.

Анализируя V часть “Песни о Земле” Е. Завадская указывает на характерные черты ее языка, сопоставимые с особенностями китайской музыки: “непривычные для европейской музыки интервалы... быстрые переходы от низких регистров к верхним, преобладание верхних регистров, звукоподражание...” (Завадская 1977: 141). Добавим, что все перечисленные свойства малеровской европейской музыки приобретают специфический китайский колорит благодаря звуковому “альянсу” лирической кантилены с “природными звуками”. В результате возникает характерный эффект *растворения эмоционального начала в декоративном*. Можно предположить, что это — одно из главных “китайских” свойств “Песни о Земле”, особенно отчетливо проявившееся в средних (скерцозных) частях цикла, — плод слухового общения композитора с китайской музыки.

Другая параллель с китайским искусством в “Опьяненном весной” относится к сфере поэтики. Подтверждая гротескное, конфликтное начало музыки Малера, И. Барсова отмечает несоответствие “концептуального смысла текста инфантильному характеру музыки”, подчеркивает “нарушение традиционной музыкальной символики, устоявшейся поэтико-музыкальной семантики” (Барсова 1975: 316). Такая ситуация характеризует завершение каждой из строф Песни. Озвучивая ключевые слова “Schlaf”, “Traum”, “betrunken”, Малер не следует традиционной европейской музыкальной символике. Так, вместо поступенного, нисходящего движения, устойчиво связанного с семантикой

слова “schlafen”, Малер использует восходящий скачок на малую сексту. Слова “Traum” (конец третьей строфы) и “betrunken” (конец песни) сопровождаются использованием еще более широких интервальных скачков на большую септиму и малую нону. Повышенная экзальтированность, гротеск? Однако здесь нет традиционных примет гротескного, обнаруживающегося у Малера через трансформацию исходного жанра. В данном случае приметы жанра вряд ли возможно назвать искаженными — это *Trinklied* в чистом виде, в которой сон столь же реален, как и действительность; само опьянение — акт, в котором происходит превращение “поэта в сверхпоэта”.

Поэзия вина в Китае “граничит с поэзией безумия” (Алексеев 1978: 106). В какой-то мере граница с “безумием” — пограничность, балансирование между сном и пробуждением — ключ к музыкальной поэтике “Опьяненного весной”. В строфическом строении песни движение осуществляется по кругу: *trinken-schlafen-Erwachen-Traum-singen-schlafen-betrunken*; одно состояние сменяется другим, но все они равны друг другу, а каждое из них — сну.

Многочисленность писем и высказываний Малера на тему природы может привести читателя к мысли, что все это — плод продуманных, логически выверенных умозаключений. Однако, природа для Малера — не объект рефлексии, не повод для метафизических построений. Это — “чувство”, “страдание от мистики” — ничто иное как поэтизация природы, возведенная в новый для европейской души ранг — ее *переживания*. Заметим, что для Малера любовь к природе с ее ритмами, временами года, циклом, ведущим от света к сумеркам, от сумерки к ночи, от ночи к исчезновению — было во многом отражением переживания собственной жизни и ее внутреннего времени. Таково происхождение его желания заглянуть в бессознательное, его огромного интереса к мотиву Прощания, окрашивающему духовную атмосферу европейского декаданса и столь благодатно “поданному” в “Китайской флейте” Х. Бетге. Отсюда — стремление потеснить христианскую религию способами мысли, близкими традиционному восточному синкретизму, — *“послушное следование Природе”* (В. М. Алексеев).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев В. М.
1978 Китайская литература. Избранные труды. Москва 1978.
- Арним
1935 Изабелла Египетская — В кн.: Немецкая романтическая повесть. Ленинград, Academia, 1935.
- Барсова И.
1975 Симфонии Густава Малера. Москва 1975.
- Чжуан Цзы
1972 Древнекитайская философия. Т. I. Москва 1972.
- Завадская Е.
1977 Культура Востока в современном западном мире. Москва 1977.
- Михайлов А. В.
1987 Эстетика немецких романтиков. Сост., пер., вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова. Москва 1987.
- Роули Дж.
1989 Принципы китайской живописи. Москва 1989.
- Чередниченко Т.
1988 Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва 1988.
- Adorno Th.
1960 Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt am Main 1960.
- Andraschke P.
1990 Hans Bethe und Gustav Mahler. Dokumente zur Gewandhaus-Geschichte. 5. Kongress-. Bericht zum IV Internationalen Gewandhaus-Symposium Gustav Mahler. Leben. Werk. Interpretation. Rezeption Anlässlich der Gewandhaus — Festtage 1985. Leipzig, 11–13 Oktober 1985. Leipzig, Edition Peters, 1990.
- Chinesische Lyrik*
1905 Chinesische Lyrik vom 12 Jahrhundert v. Chr. zur Gegenwart 1905.
- Cho N. S.
1988 Otto Eckman (1865–1902): Sein Beitrag zum Jugendstil durch Rezeption des Japonismus. Dis. zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie. Hamburg 1988.

Danuser H.

1988 Funktionen von Natur in der Musik Gustav Mahlers. — Österreichische Musikzeitschrift 1988, N° 11.

de la Grange H.–L.

1984 Gustav Mahler. Chronique d'une vie. Paris 1984.

Eggebrecht H.–H.

1982 Die Musik Gustav Mahlers. München, Zürich 1982.

Egger G.

1973 Wiener Secession. — In: Japanischer Farbholzschnitt und Wiener Secession. Hrsg. von Gerhart Egger. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1973.

Floros C.

1977 Mahler und Symphonie des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Wiesbaden 1977.

Hall D.

1978 Process and anarchy. A Taoist vision of creativity. — Philosophy East and West. Vol. 28. N° 3, July 1978.

Mahler Gustav

1981 Briefe. Leipzig 1981.

Mahler–Werfel A.

1960 Erinnerung an Gustav Mahler. Briefe an Alma Mahler. Hrsg. von D. Mitchell. Frankfurt am Main 1960.

Mitchell D.

1985 Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and annotations. Berkeley-Los Angeles 1985.

Okochi R.

1988 Nietzsches Naturbegriff aus östlicher Sicht. — In: Nietzsche Studien. Band 17/1988. Berlin-New York 1988.

Specht R.

1922 Gustav Mahler. Berlin 1922.

Zimmerman J.

1978 Ästhetische Erfahrung und die “Sprache der Natur”. — In: Sprache und Welterfahrung. München, Wilhelm Fink Verlag, 1978.

