

ИНТЕНЦИИ СМЕРТИ В СИМФОНИЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА. ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ

*Теперь мы видим как сквозь тусклое
стекло, гадательно, тогда же лицом к
лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда по-
знаю, подобно как я познан.*

(1 Кор. 13, 12)

«Почему ты жил? Почему ты страдал? Неужели всё это — только огромная страшная шутка? Мы должны каким-либо способом решить эти вопросы, если только нам предстоит жить — и даже если нам предстоит только умереть! В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв — тот должен дать какой-нибудь ответ» [9, с.251]. Эти слова Малера, высказанные им в связи с его Второй симфонией, являются, по сути, программными, знаковыми по отношению к проблематике всего его симфонического творчества. С начала и до конца, во всех своих произведениях — без исключения — он так или иначе, но обязательно затрагивал бытийно-существеннейшую тему смерти.

В малероведении сам по себе этот факт — склонности композитора к «смертельному» ракурсу в художественном освоении и воплощении мировых, вечных проблем в творчестве упоминается обязательно и считается аксиоматичным. Равно как и то, что и в личностном плане Малер всегда, всю свою жизнь думал о смерти. Конечно, за свою, в общем-то, недолгую жизнь он потерял немало близких ему людей, что нередко напрямую сказывалось на его жизненных и творческих переживаниях. Да это, собственно, явление нормативное для людей творящих. Однако именно для Малера, для его творческого метода не это было принципиальным. Это были дополнительные,

эмоционально впечатляющие, но всё же не определяющие факторы. Непре-рекаемо доминирующее значение имели «интенции смерти» его натуры, его психики, его обостренно конфликтное чувство и слышание мира. Холерический темперамент придавал этому чувству особую напряжённость и как бы изощрённость, повышенную, подчас, чрезмерную детализированность в охвате и осмыслении каждого конкретного явления. А философский склад ума обуславливал восприятие каждого такого явления непременно в контексте общего, которое в свою очередь также перманентно уточнялось и расширялось в итоге до космогонических величин.

Это явно проступает в малеровских письмах (иногда, казалось бы, совершенно повседневной, бытовой тематики), но в гораздо большей степени это свойственно его творческому мышлению. Малер сам ясно сознавал это. Он говорил, например: «Симфония... означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» [8, с. 467]. Или же сравнивал себя с инструментом, на котором играет вселенная. И смерть в этом мире, в этой вселенной не только непременно свойство, но атрибут акцентированный, обязательно выявляемый и с разных сторон осмысляемый. Все масштабные, глобальные проблемы, которые Малер ставил в своих симфониях — человек в его отношениях с природой, Богом, социумом, красота и безобразие, героика и обыденность, — суть проблемы сущности бытия, проблемы вечные. Но эта вечность непременно упиралась в факт безусловной человеческой конечности, которая сдвигала все концепционные точки опоры и набрасывала абсолютно на всё покров релятивности. И таким образом космогоничность замысла осмысления жизни не могла не включать в себя проблему смерти. «Нормативный» малеровский симфонический конфликт «личность — действительность», или, учитывая романтическую автобиографичность творчества, «Я — действительность», «Я — мир», всегда, во всех симфониях в подтексте имеет тему смерти. Причём последняя понималась и трактовалась Малером отнюдь не однолинейно, а чрезвычайно разнопланово, и ракурсы её

понимания и освещения претерпели с годами заметную эволюцию с ясно выраженной направленностью.

И здесь уместно — хотя бы кратко — оговорить варианты философского понимания феномена смерти, возможности и перспективность некоторых современных трактовок его для анализа произведений искусства, в частности, музыкального.

В целом само понятие смерти, с одной стороны, ужасающе однозначно, а с другой — невероятно многозначно. Так, Платон в своей «Апологии Сократа» роняет — как парадоксальное — замечание, что в смерти, в буквальном смысле, познавать нечего. Смерть — это прекращение всего, в том числе, и познающей мысли. Если же использовать терминологию Шеллинга, то смерть — это ничто, убийственное, тотальное отрицание, абсолютно разрушающее мысль; а мысль ни о чем — это не-мысль; здесь отрицание отскакивает от объекта к субъекту, убивая его. Действительно, «мысль о ничто — это ничто мысли, небытие объекта, уничтожающее субъект: как невозможно видеть отсутствие, так же нельзя помыслить ничто; таким образом, мыслить вообще ничто — значит не мыслить ни о чём, то есть, не мыслить» [13, с. 41].

Бессодержательность мысли о смерти, однако, мнима, и рассуждения об этом «не-мыслимом объекте» пронизывают всю историю человечества. Смерть в философии — это невероятно сгущённое образование проблем, которые формируются в целом по трём — в свою очередь многосоставным — направлениям. Их можно обозначить как теологическое, философское и научно-исследовательское. В христианской теологии понимание смерти в общих чертах канонизировано и предполагает специфическую двухярусность, обусловленную двойственной (природной и надприродной) сущностью человека. Физическая смерть — это необходимость, следствие греха, разлучение с душой, но и первый шаг во врата вечности, ко спасению. А истинная смерть — это жизнь в неискупаемом грехе, смерть духовная, удаление из души благодати и возможности воскрешения не к спасению, а только

к вечному осуждению¹. «Видимая и называемая нами смерть, в сущности, есть только разлучение души с телом, прежде того уже умерщвлённых отступлением от них истинной жизни, Бога. Мы рождаемся уже убитыми вечною смертью! ... Нужно очищение себя тщательным покаянием, нужно ощутить хотя бы в некоторой степени свободу и высоту состояния духовного, чтобы стяжать понятие о бедственном состоянии нашего тела, о состоянии его мертвости, причинённой отчуждением от Бога [5, с.87].

К авторам классических западных философских исследований «смертной темы» относят обычно Платона, Августина, С.Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф.Ницше, О.Шпенглера, ближе к нашему времени — З.Фрейда, Й. Хейзингу, М.Хайдеггера, А.Борста, Г.Шерера, но высокий статус уже приобрели и современные научные поиски, в которых проблема смерти (или же Апокалипсиса) анализируется в контексте современной социокультурной ситуации². В числе зарубежных авторов трудов такого рода можно назвать, в частности, Ф.Арьеса, Ж.Бодрийяра, В.Янкелевича, М.Фуко, М.Воввеля, а из отечественных философов П.С.Гуревича, В.А.Подорога, М.К.Мамардашвили и др. В западной традиции стиль философствования о смерти связан, преимущественно, с экзистенциальным типом рефлексии (Ницше, Кьеркегор, Камю, Ясперс, Хайдеггер). Здесь смерть выступает не в качестве текста по поводу смерти, и не в качестве объективированного «чужого» феномена, а является непосредственным предметом глубоко личностного переживания.

Одним из наиболее авторитетны трудов о феномене смерти, где последняя исследуется в ином, историко-ментальном аспекте, является работа Ф.Арьеса «Человек перед лицом смерти»³. В этом фундаментальном исследовании автор по хронологическому принципу намечает пять главных этапов

¹ Добавим, что проблемами спасения в теологии занимается её специальная отрасль — сотериология (от греческого – *soteri-on* – спасение, избавление и *logos* — учение) — учение, имеющее проявление во многих развитых религиях, таких, как христианство, буддизм, ислам и др.

² Весьма разнообразно представлены рефлексии на тему смерти и в русской философской традиции. Имеются в виду философия общего дела Н.Фёдорова, представления о смерти как нравственном беззаконии В.Соловьёва, метафизика пола В.Розанова, софиология смерти о. С.Булгакова, мысли Н.Бердяева, Л.Карсавина, Л.Шестова, о. П.Флоренского, Б.Вышеславцева, И.Ильина и др.

³ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти./ М.: «Прогресс – Академия», 1992. 528 с. Методология работы апеллирует к юнгианскому «коллективному бессознательному».

в медленном изменении установок по отношению к смерти. Первый этап, который, собственно говоря, представляет собой не этап эволюции, а скорее состояние, остающееся стабильным в широких слоях народа, начиная с архаических времен и до наших дней, и которое основывается на тезисе «все умрём», это «*Смерть приручённая*» (la mort apprivoisée). Арьес датирует его Ранним Средневековьем, когда, по его мнению, люди относились к смерти как к обыденному явлению, естественной неизбежности, которая не внушала им особых страхов⁴. Второй этап (XI – XV в.в.) — это «*Смерть своя*» (la mort de soi), который автор связывает с переходом от концепции коллективного суда в «конце времён» к концепции суда индивидуального непосредственно на смертном одре человека. Третий этап (XVI – XVII в.в.) — «*Смерть далёкая и близкая*» (la mort longue et proche) характеризуется тем, что «то, что было в смерти близким, хорошо знакомым, приручённым, понекому отдаляется в сторону, откуда неистовая и пугающая дикая сила природы грозит уничтожить социальное и моральное равновесие общества. Простота смерти сменяется пышными ритуалами. Напротив, то, что было в смерти далёким, выходит на передний план и завораживает, вызывая болезненное любопытство, извращённую игру воображения: эротизм смерти» [1, с. 501].

Четвёртый этап (XIX в.) в многовековой эволюции в переживании смерти — «Смерть твоя» (la mort de toi) связан, как утверждает автор, с укреплением эмоциональных уз внутри нуклеарной семьи и комплексом трагических эмоций, вызываемый уходом из жизни любимого человека, супруга или супруги, ребёнка, родителей, других близких; смерти ждут как возможности нового соединения с ранее ушедшим любимым существом. И, наконец, этап пятый (начиная с XX в.) — «*Смерть перевёрнутая*» (la mort inverse), когда в обществе воцаряется столь дикий страх перед смертью, что оно ведёт себя, будто смерти вообще нет. Говорить о ней «не принято», она «обслуживается» врачами и предпринимателями похоронного бизнеса, предпочти-

⁴ Заметим попутно, что по мнению Ф.Арьеса, эта смерть выражает «нормальное отношение к ней», тогда как нынешнее отношение есть «самое дикое».

тельным становится формальное присутствие на ритуале прощания с подавлением в себе любых мыслей о смерти.

Предложенная Ф.Арьесом систематизация, при всей её несколько «линейной» схематичности, в определённой степени «работает» при анализе явлений искусства, в том числе, музыкального и, в частности, драматургии симфоний Густава Малера, особенно, если учесть корректировку этой линейности, произведенную уже другими философами и соединить это с их собственными концепциями. Среди последних представляется необходимым выделить знаковое для современной науки исследование одного из самых оригинальных мыслителей XX столетия, французского философа, психолога, культуролога и музыковеда Владимира Янкелевича (1903 – 1985) «Смерть» — «фундаментальный свод рефлексии на самую невозможную тему философии». [4, с. 2]

Философ предлагает чётко разграничивать три лица смерти. Смерть в ТРЕТЬЕМ ЛИЦЕ есть смерть вообще, абстрактная и безличная, либо же собственная смерть, рассматриваемая как бы извне, отстранённо и концептуально. Сверхсознание судит о смерти так, как будто оно ею не затронуто, будто это дело его не касается; смерть в третьем лице проблематична, но не мистериологична. Далее: «Если третье лицо — это принцип спокойствия, то, несомненно, ПЕРВОЕ ЛИЦО — источник тревоги. Я загнан в угол. Смерть в первом лице — тайна, которая затрагивает меня глубоко и всецело: я приближаюсь к ней вплотную и не могу сохранять дистанцию по отношению к проблеме. <... > Человек, реально осознавший свою собственную смерть, — в корне отличается от того, кто, рассуждая, применяет универсальный закон к своему частному случаю» [13, с.25, 13]. Причём каждый умирает в одиночку, один встречает личную смерть, в одиночку совершает последний шаг, который никто не может сделать за другого. Можно, конечно, «помочь» умирающему, не оставляя его в смертный час вплоть до предпоследнего мига, но невозможно избавить его от самостоятельного, личного предстояния последнему мгновению. Как невозможно избавить и себя от того же.

Между анонимностью третьего лица и трагической субъективностью первого находится промежуточный и в некотором роду «привилегированный» случай ВТОРОГО ЛИЦА. Имеется в виду, что между смертью другого — далёкой и, по большому счёту безразличной, и смертью собственной прямо тождественной нашему бытию, есть факт смерти близкого, когда она почти что наша, почти столь же мучительна. Философ пишет: «Смерть отца или матери — почти наша и, в известном смысле, это действительно собственная смерть: здесь неутешный оплакивает незаменимого»⁵. Взаимозаменяемость третьих лиц противостоит однократность собственного бытия, отзывающаяся мукой сожаления о потерянной жизни (ибо живут лишь единожды), но ещё и бесценна этость второго лица. <...> Нет ничего более схожего с отчаянием умирающего, чем горе страдающей матери» [13. с. 31]. Жестоко скорбя и оплакивая ушедшего, мы переживаем смерть близкого как нашу собственную, но и наоборот: это соприкосновение, но не совпадение, эта близость, но не идентичность позволяют нам осмыслить смерть другого как чужую смерть.

В целом же можно сделать вывод, что существует *особый* опыт, когда универсальный закон смертности переживается как частное горе и личная трагедия; и наоборот: личное, ощущаемое как проклятие собственной смерти, для человека, реально осознающего её действительность и неминуемую близость, не перестаёт быть необходимостью общего порядка. С точки зрения первого лица — это событие из ряда вон выходящее и некий абсолют, с точки зрения третьего лица, это явление относительное. Иными словами, смерть — это своего рода субъективная объективность.

Предложенный В.Янкелевичем аппарат исследования — при должной специфической корректировке — достаточно эффективно и на разных уровнях проявляет себя при анализе феноменов художественного творчества, что

⁵ Философ так поясняет это ная «почти наша»: «Что касается смерти наших родителей, она разрушает последний барьер между смертью в третьем лице от нашей личной смерти; биологически-видовая заинтересованность в нас явно утрачена, мы лишились опеки, ограждавшей нас от бездны, и остались со смертью наедине» [13, с. 31].

может быть продемонстрировано при обращении к наследию Густава Малера и выяснении характера и особенностей его симфонического мышления.

Грандиозная симфоническая эпопея Малера — одиннадцать «построенных миров», в которых, повторяем, непременно присутствует смерть — в качестве эпизодического, второпланового, изначального или подключающегося, просто важного или главного «действующего лица». Правда, последнее — метафора весьма сомнительная, ибо смерть собственного лица не имеет в принципе, она, как уже упоминалось, есть «ничто», «чистое отсутствие»: смерть не такой объект (и, соответственно, образ) как другие. Само собой разумеется, что для выстраивания системы доказательств этого вопроса «из музыки», необходимо обратиться ко всем малеровским симфониям в совокупности. Но поскольку в конкретном случае это по объективным причинам невозможно, доведётся действовать по избирательному принципу и остановиться на одном-двух его произведениях с «пунктирной» апелляцией к остальным. В качестве таких базовых опусов логичным представляется остановиться на хронологически полюсных произведениях — начальных, когда философские, бытийные и психологические осознания великой тайны выплеснулись с невероятной творческой энергией в мир симфонического действия (Первая (D-dur) и Вторая (cis-moll) симфонии), и последнем, когда эта тайна вот-вот перестанет быть таковой и поглотит всё мыслимое и немислимое содержание жизни (неоконченная Десятая (Fis-dur) симфония). В конкретном случае — на Десятой.

Последним произведением, которое Малер услышал при жизни, была его Восьмая симфония, премьера которой состоялась 12 сентября в Мюнхене. Премьера эта, равно как и предшествующий ей организационный и репетиционный процесс, потребовали от композитора огромной затраты витальных сил, которые были уже совсем на исходе. Все последующие поздние, законченные малеровские творения прозвучали впервые под управлением Бруно Вальтера уже после смерти их автора: «Песнь о земле» — 20 ноября 1911 года в Мюнхене, Девятая — 26 июня 1912 года в Вене. Венчающая же творче-

ский путь Малера — Десятая — осталась во фрагментах и эскизах, правда, при чётко намеченном общем тематическом и драматургическом плане цикла. Премьера наиболее оформленной, практически, завершённой первой (и относительно завершённой третьей) части Десятой состоялась 12 октября 1924 года в Вене под управлением Франца Шалька и произвела ошеломляющее впечатление на весь музыкальный мир.

И буквально сразу же начались попытки каким-то образом извлечь, восстановить по оставшимся наброскам хотя бы в основных параметрах общей драматургический замысел цикла. В данном случае нет нужды пересказывать многолетний, сложный и извилистый путь реконструкции малеровской Десятой — от в достаточной степени освещён в зарубежной и отечественной «малериане». Достаточно упомянуть, что наиболее полный вариант реконструкции, предложенный в 1960–1963 (вторая редакция) годах английским музыковедом Дэвидом Куком, полярно расколол музыкальный мир: мнения концентрировались, в основном, вокруг полюсных точек диапазона — от приветствий и восторгов до полного неприятия и даже осуждения. Президент Международного Малеровского общества Эрвин Ратц, например, писал: «Поскольку <...> Малеру не удалось завершить это, бесспорно, наиболее значительное своё творение, завещание крупнейшего симфониста нашего столетия, даже мысль об его окончании чужой рукой абсолютно недопустима для нас» [15, с. 329]. Российский же исследователь (по поводу издания факсимильной рукописи партитуры) с горечью констатирует: «Публикация этой рукописи невольно оказалась равноценной опубликованию дневников или писем. Подобная публикация, на которую сам он (Малер – Л.Н.) никогда не дал бы санкции, освещает сокровенный внутренний мир композитора. Но люди привыкли считать, что все формы духовной и душевной жизни великого художника должны стать их достоянием» [2, с. 358]. Однако многие авторитетные дирижёры (Бертольд Гольдшмидт, Юджин Орманди, Риккардо Чейли) считали и считают возможным включать такой *post mortem* восстановленный пятичастный цикл Десятой в свой репертуар. Он записан на диски

и как факт вошёл в контекст современной музыкальной жизни. Конечно, никто, естественно, не называет это действительно авторской версией⁶, но знаменательно само стремление, причём, неиссякающее до сих пор, домыслить, угадать то последнее, прощальное, ту предвечную тайну, которую хотел, но не успел поведать миру Гений. Ведь это действительно тайна для всех — нечто до поры до времени неведомое в принципе, тайна перед Вечностью, смысл которой открывается человеку только собственной смертью.

Исследование феномена Десятой в заявленном в заглавии аспекте осложняется тем, что композитор ни единым словом не упомянул ни в разговорах, ни в письмах о процессе создания своего творения⁷. Единственное, что точно установлено, это место и временной отрезок написания: «домик для сочинения» в Тоблахе, с середины июля до 3 сентября 1910 года⁸. Так что руководствоваться без всякого сомнения можно только факсимильной партитурой, которая представляет собой как бы внезапно прерванный промежуточный, рабочий вариант с ясно намеченной общей драматургической канвой пятичастного цикла (Adagio /Fis-dur/ – Scherzo-Finale /fis-moll – Fis-dur/ – Purgatorio /b-moll/ – Scherzo /e-moll – d-moll/ – Finale /d-moll – Fis-dur/), но с очень разной степенью проработанности и завершённости. Точнее, какие бы то ни было исследовательские концепционные умозаключения возможны здесь на основе анализа хотя бы раздела цикла, но достаточно законченного, цельного и, безусловно, авторски малеровского. А это — первая часть, Adagio Десятой. Конечно, в процессе исследования правомочными будут апелляции в определённом ракурсе и к другим, лишь фрагментарно намеченным композитором частям, поскольку в каждой из них зафиксировано самим

⁶ Кстати и сам Дэвид Кук категорически отрицал, что результат его реконструкции может именоваться Десятой симфонией Малера, и называл содеянное либо «концертной обработкой набросков Десятой симфонии» либо «вариантом обработки набросков для исполнения Десятой».

⁷ Правда, известно, что именно на этот период приходится сильнейший кризис в семейной жизни Малера. Он был глубоко потрясён внезапно открывшимися для него адюльтерными отношениями между его женой и архитектором Вальтером Гропиусом. Однако даже в этой ситуации он продолжал всем сердцем её любить, о чём свидетельствуют, кстати, даже обращённые к ней страстные возгласы, запечатлённые на страницах рукописи Десятой симфонии.

⁸ См. об этом: Rothkamm Jörg. Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie? // Musik-Konzepte. Heft 106. Gustav Mahler durchgesetzt? München 1999.

автором концепционно чрезвычайно важное — их основной тематизм. А качество последнего позволяет в известной мере судить и о перспективах развития образно-тематических элементов, формирующих драматургическое целое исходной заглавной части цикла.

Симфония безусловно непрограммна. Однако между строк партитуры имеются весьма и весьма симптоматичные, крайне эмоциональные вербальные пометки⁹. Смысл последних вращается вокруг понятных всем символов горя, страдания, смертной муки. Так, на титульном листе третьей части Малер начертал ремарку «Purgatorio» («Чистилище») или «Inferno» («Ад»)¹⁰. В рукописи «Purgatorio» вписана также фраза из Евангелия от Матфея, последние слова распятого Христа: «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты меня оставил?» (гл. 27, пс. 46). В нескольких местах партитуры имеются пометки, типа: «Erbarmen!» («Милосердия!») — возглас раненого Амфортаса из «Парсифаля», или «Tod! Verk!» («Смерть! Приди!»). Есть здесь и слова любви, обращённые к Альме¹¹. Содержание этих, глубоко личностных ремарок свидетельствует об апелляции к Смерти, причём, как в *третьем*, так и в *первом* лице. Евангелие, «Парсифаль» — это конкретные религиозно - художественные, объективированные ассоциации говорят об известной отстранённости, свойственной смерти в *третьем* лице. Однако предельная эмоциональная острота вспыхивающих реплик и постоянные прямые обращения к смерти явно прорисовывают *первое* лицо таковой. Это в общем-то нормативно: творящее сознание даже в смертных предчувствиях инерционно ощущает себя в жизни, по отношению к смерти отстранённо, в *третьем* лице. Но всё равно, как уже упоминалось, и в этом лице подспудно, а в данном случае — кричаще-судорожно бьётся мысль о неизбежной смерти единственной, уникальной,

⁹ И.И.Соллертинский писал по поводу этих пометок: «...Страшные конвульсии, почти эпилептическая напряженность нервов, демонические пароксизмы. ...Надписи почти бредового свойства». И далее: «Симфония говорит о мучительной агонии и оставляет странное и жуткое впечатление» [11, с. 299].

¹⁰ Слово «Inferno» в рукописи зачёркнуто — или самим Малером, или впоследствии Альмой.

¹¹ «Ты одна знаешь, что это значит! ... Ах! Ах! Ах! Прощай, песнь моей струны ("mein Saitenspiel")... Жить для тебя! Умереть для тебя, Альмши!». Исследователи отмечают совпадения лексики писем Малера к жене и надписей в рукописи симфонии. Отметим, что в этих репликах *смерти* ни в каком лице нет: это вполне романтические возгласы любви, прощания, разлуки, свойственные жизненным процессам; они обращены назад, в уходящую жизнь, а не в грядущее вперёд, в пугающую вечность смерти.

смерти собственной. В целом же, несмотря на то, что вербальная линия в симфонии лишь штриховая и, безусловно, не предназначавшаяся для огласки, она совершенно конкретно и недвусмысленно очерчивает центральный пункт, нерв проблематики собственно музыки, как циклического целого симфонии, так и её наиболее завершённой части,— это Смерть.

В структурном отношении *Adagio* Десятой симфонии имеет массу исследовательских интерпретаций — одна другой сложнее и запутаннее. В советском музыковедении принят как наиболее правомочный сведённый, обобщающий существующие мнения, и от этого ставший чрезвычайно громоздким вариант трактовки схемы. В её определении указывается на совмещение черт сложной трёхчастной формы с двойной вариантной экспозицией, с двумя попытками начать среднюю часть, содержащей в себе две кульминации, и — строфической песенной формы, в которой строфа содержит группу тем с усечёнными и расширенными вариантами [см. 2, с. 368]. В данном случае, думается, гораздо уместнее использовать мазелевский термин «подлинно свободной формы», которая может содержать в себе какие-то спонтанные элементы «узаконены» структур, но не отталкивается от них¹². Такая «независимость», как известно, вполне нормативна для романтических психологизированных форм. И *Adagio* Десятой в этом плане вполне вписывается в данное «свободное» русло. Тем более, что формообразование здесь отталкивается полностью, исключительно не от структурных, а драматургических закономерностей. И в этом ракурсе картина прорисовывается вполне отчётливая и в известной мере логичная.

Драматургия *Adagio* зиждется на взаимодействии двух чётко обозначенных образно-тематических началах, которые могут быть определены как медитативное и действенное, а конструктивно — как тезис и антитезис. Первое изначально представлено в виде мелодического монолога (альты, *h-moll*),

¹² Наиболее безоговорочно с точки зрения функциональности здесь можно признать наличие экспозиции, разработки и репризы, но в самом общем плане: эти функции проявляют себя лишь отдельными признаками при доминировании сквозной разработанности.

второе — обширной и разветвлённой группой тематических образований, базовый вариант которых представлен так называемой «темой славословия» (Fis-dur). Однако и «славословие», и все последующие темы-звенья зоны антитезиса открыто, всемерно, подчёркнуто производны от исходной темы монолога. Монотематический принцип здесь представлен в своём абсолютном проявлении. Почти без всякого преувеличения можно утверждать, что в оппозиционной драматургической сфере излагаются и разрабатываются только интонационные составляющие *исключительно* исходного образа-тезиса. Реализуются, модифицируются, переинтонируются, прорастают все, даже самые мелкие мотивы, попевки, контуры, жанровые намётки, заложенные в монологе: подлинно *нового* материала в развитии не появляется.

Медитативно - личностной характер исходного мелодического соло тем сомнений не вызывает (синтез интонаций вопроса, плача, даже рыдания, глубокого вздоха, Lied, покачивания колыбельной, никнущей нисходящей (депрессивной) декламации, матового альтового монотембра и т.п.). При классификации романтического конфликта как «личность – действительность», или, учитывая романтическую автобиографичность, «я – действительность», это — безусловное «я». В таком случае чисто интонационно и оппозиционная «действительность» не содержит в себе ничего, кроме расширенного, чуть конкретизированного, слегка объективированного того же «я». И конфликт приобретает своеобразный вид «я – мир во мне». Это свойственно всем поздним симфониям Малера, и, естественно, его Десятой.

Не вызывает сомнения, особенно, в контексте проблематики позднего творчества композитора, и смысловая наполненность монолог — мучительное состояние души, предчувствующей крах, скорую катастрофу, самое страшное, провал в ничто. Это, безусловно, говорит о смерти в *первом* лице, смерти уникальной, своей. Все вышеперечисленные жанровые истоки темы (плач, вздох, стенание, вопрос и пр.) имеют глубоко личностной характер, создают звучание обострённо – печальное. Но любопытно, что при этом не задействован — даже элементами — самый привычный, типичный атрибут

выражения скорбного — траурный марш. Во всех «проповеднических» симфониях Малер не только не чуждался, но, напротив, нередко открыто апеллировал к нему (Первая, Вторая, Третья, Пятая, Шестая симфонии). В них, вводя смерть в проблемный стержень концепции, он, полный ещё витальных сил, исходил из понимания её всеобщей непереносимости и универсальности, то есть, из смерти в **третьем** лице, от которой, правда, в процессе развития неизбежно протягивались нити и к ощущению собственно, **перволичностной** смертности. Во времена же Десятой, понимая и всем своим существом ощущая себя в состоянии завершения даже не репризы, а коды жизни, Малер уже не в силах был сохранять какую бы то ни было отстранённую дистанцию в смертной проблематике; это стало для него теперь единственно важным, самым главным вопросом и только, только его: «Что есть я? Что есть моя жизнь?»

Такая ненормативно острая постановка вопроса обусловила и общий облик намеченного, но незавершённого цикла Десятой, и путь становления интонационной драматургии его *Adagio*. Вторая составляющая его конфликта — «мир во мне» — это своего рода цепь интонационных «расшифровок» из уходящей жизни. Чрезвычайно впечатляющий, пространственно объёмный, наполненный гимн «славословия» (в подтексте — моей неповторимой жизни, самому имевшему быть счастьем дышать, любить, творить на земле), с его неровной мотивной пульсацией и огромным диапазоном, звучит поначалу величаво, «славильно», но в целом совсем нерадостно. Ведь в основе осталась всё та же вопросность, обостряющая тон высказывания и порождающая лёгкие блики неврастеничности¹³. Кроме того где-то подспудно продолжает ощущаться колыбельная, вносящая особо щемящую нотку инфантильной чистоты и жалобности. Она же определяет и временной вектор повествуемого — из детства — как синонима прошлого, невозвратного бывше-

¹³ Этому способствует, кроме всего прочего, «вопросная» структура продвижения ритмо - мелодических фраз, где каждая последующая выше предыдущей. Причём, в каждой первой половине такта последовательно происходит подъём к локальной тактовой кульминации, а во второй — резкий

го, оставшегося лишь в рефлексии. Эта нотка воспоминания прослушивается почти на всём пространстве формы первой части Десятой симфонии.

В разделе «славословия» из подголосков собственно темы в последовательности оформляется ещё один (в смысловом отношении контрастный) звукокомплекс, обретающий тематическое значение. Его обычно обозначают как Lied (fis-moll), как «мурлыканье про себя» (Барсова). Это представляется сомнительным, учитывая большие скачки и задействованный явно невокальный диапазон мелодии (так, на протяжении одного такта мелодия взлетает и опускается на две октавы), Более открыто здесь прослушивается танцевальное происхождение и, скорее всего, вальсовое, а «серенадное» *pizzicato* виолончелей не помеха этому. Однако вальсовые попевки затискиваются в четырёхдольный размер, что вызывает соответствующее «странное» завершение темы — акцентированные на сильных долях ниспадающие трели струнных, размывающие мелодический контур, холодноватое, разреженное *pizzicato* — это явные приёмы малеровского гротеска, притом болезненного, с «плачущими» мелодическими всплесками.

В данном случае намётки-аллюзии вальсовости, думается, принципиальны. В контексте малеровского интонационно-смыслового словаря вальс — лиризированный образ действительности, быта, мира, наконец, но и почти всегда, в подтексте, это «знаковая» апелляция к Вене, которую, как известно, он любил как мать, а она относилась к нему как мачеха. Быть может, именно этим объясняется болезненно-странноватое, ироничное завершение «знака неразделённой любви». Но, во всяком случае, это в образе славословия жизни органично вписывается в мир именно малеровской души.

Экспозиция симфонического конфликта «я — мир во мне» завершена, возвращение монолога в исходном h-moll'е знаменует переход в этап его развития. Всё дальнейшее становление драматургии Adagio в крупном плане формируется как постоянный диалог-взаимодействие только обозначенных оппозиционных начал, действительно нового, привнесённого тематического

материала здесь не появляется. Всё сосредоточено на единственно важной у последней черты и мучительной мысли: «Что есть я в этом мире?»

Крайняя внутренняя напряжённость авторского состояния сказывается и на характере развития — в нём много спонтанности, внезапных смен, перебивок, некоторые фрагменты у исследователей нередко ассоциируются с «потокосознанием». Однако при этом общая направленность образно-тематического взаимодействия вполне ясна: процесс интенсивнейшего переинтонирования всех без исключения элементов экспозиционного тематизма идёт при постоянной, хотя и неустойчивой тенденции к сближению образных сфер. Точнее, поначалу это более сказывается на монологической теме, которая при неустанном вариантном обновлении ассимилирует в себе на какое-то время некоторые светлые моменты сферы славословия, однако и последняя в свою очередь всё острее впитывает болезненные токи от своего «оппонента». Но, повторяем, процесс этот не прямолинеен, внутренне подчас несколько хаотичен, непредсказуем и, самое главное, фактически безрезультатен. Вспышки желанной витальной энергетики крайне быстро гаснут, сменяются чуть отстранённым гротеском, просветления кратковременны и скорее экзальтированы, нежели утвердительно, сближение оказывается иллюзорным.

Эта ситуация воспринимается как закономерная, коль скоро речь идёт о восприятии и ощущении смерти в **первом** лице. Психологически торжественность прощания с собственной жизнью всегда содержит немалую долю внешнего лицедейства, нормативны же неуверенность, растерянность, особый, чуть отстранённый от окружающего страх. Малер в данном случае по-человечески предельно искренен. То же самое можно сказать и о заключительном, выводном драматургическом разделе *Adagio*.

По наиболее распространённым, во всяком случае, теоретически привычным нормам этап разрешения конфликта открывается репризой и венчается кодой. Есть это и здесь, но с одним существенным отличием: начало и

конец фазы вывода полярны по смыслу. Открывается реприза весьма утвердительным (при всём сохранённом высоком уровне контрапунктической работочности) проведением темы «славословия» одновременно в исходном варианте (первые скрипки) и обращении (валторны, вторые скрипки и альты) и в основной тональности Fis. Второй её раздел (с бликами гротеска) также содержит тенденцию, хотя и несколько неустойчивую, к экстатическому просветлению. Это выливается в ещё более утвердительное проведение на *ff* темы славословия с акцентировано выделенным торжественным, гимничным мотивом у валторн, как бы вещающим Осанну жизни. Однако тут же внезапно звучность оркестра срывается до *p* (а затем с *diminuendo* до *pp*) и у первых скрипок в почти неизменном (по сравнению с экспозицией) виде горько, потерянно, одиноко интонируется тема монолога¹⁴. Круг замкнулся, все прорывы и осознания оказались неубедительными, всё вернулось к исходной точке, никаких решений не предлагается.

Таким образом получается, что результат собственно действия, развития антитезисного раздела («мир во мне») полностью, безоговорочно совпадает с исходным «вопросным» тезисом («я»). Проблема смерти в **первом** лице при всей авторской интенсивности её осмысления, при всём жгучем стремлении найти хоть какую-то опорную точку, оказалась совершенно нерешаемой. Собственно, это при глубинном и действительно честном подходе к смерти такого рода — ситуация закономерная. И как осознание, реакция на эту абсолютную неразрешимость (и, одновременно, окончательный вывод) взрывается поражающая, неповторимая, быть может — уникальная кульминация¹⁵.

¹⁴ Добавим, что при сохранённой звуковысотной структуре тема монолога проводится не у альтов (что ранее было её атрибутивным признаком), а у первых скрипок и на фоне контрапунктического голоса (вторые скрипки), основанного на ритмически укрупнённом мотиве того же монолога. Это обостряет тонус звучания, а авторская пометка *Etwas zögernd* (Несколько робко, неуверенно) при общей ниспадающей направленности мелодии совсем перечёркивает предшествующую торжественность.

¹⁵ По своему буквально ошеломляющему воздействию на слушателя этот достаточно краткий интонационный фрагмент не знает аналогов не только в творчестве самого Густава Малера, но и, быть может, во всей истории европейской симфонической музыки.

Кульминационная зона включает в себя два последовательно сцепленных раздела. Первый (своего рода последние мгновения «предсмертия») — это обрушивающийся на *fff* хорал (всё дерево и медь на фоне стремительных «кричащих» фигураций у струнных с арфой). Действительно, здесь «эффект подобен тому, как будто среди полной тишины вдруг раздаются погребальные аккорды полного органа [2, с. 369]. Правда, упомянутый орган звучит совершенно не по-церковному и не бытийно-ритуально. Ассоциации с отпеванием бесспорны, но с отпеванием не религиозно чинным, благостным, отпускающим грехи, скорбно-возвышенным, а грозным, неумолимым, как первый ужасающий глас открывающегося только для собственной души времени Страшного суда¹⁶. Ответные мелодические реплики (из тем зоны антитезиса) разорваны, растеряны, молящи и крайне недолги. Они обрываются в одиноком, пронзительном, зависающем ля второй октавы, на которое у тутти накладывается, точнее, дважды обрушивается мощный, жуткий, всеразрушающий девятизвучный аккорд. Это обвал, уничтожающий всё, что было до него, это полный, тотальный крах. И он подводит итог собственно симфоническому действию, оказывается единственным, безальтернативным выводом из всех **перволичностных** смертных интенций драматургического конфликта Adagio.

Кульминационное звучание практически у всех слушателей, исследователей, исполнителей ассоциируется с полным уничтожением, концом времён. Причём, как это ни непривычно, в данном случае последнее — это даже почти не метафора: к этому довольно ощутимо подталкивают чисто музыкально-теоретические аргументы. В аккорд включены все без исключения звуки мелодии темы монолога, то есть, то, что ранее протекало во времени, в процессе, теперь втискивается в одновременность: «время прекращает бег свой...». Эта своеобразная вертикализация горизонтали сворачивает не толь-

¹⁶ В этом плане сомнительно определение в том же исследовании функции этого хора как «своеобразного Memento mori». «Помни о смерти» — это обращение к другому лицу или лицам, то есть отделённая, концептуальная смерть **второго** или **третьего** лица, затрагивающая личность косвенно. Здесь же всё сконцентрировано именно на личном.

ко время, но и пространство: контрапунктически разветвлённый, объёмный, многомерный мир партитуры выстраивается, сжимается, опрокидывается в линию, отрезающую перспективу. «Аккорд смерти» (тек его иногда называют в литературе) — это знак последней точки и последнего мгновения, которые могут быть восприняты «я» в жизни, по эту сторону бытия. Дальше — неясный гул, тайна, которую здесь, в жизненном времени и пространстве не разгадать. Возможно, это единственный вывод, могущий быть названным абсолютно честным и для человека вообще, и для творящего сознания Малера из неразрешимой проблемы смерти **первого** лица.

То немногое, что звучит в Adagio после этого «смертного» аккорда, уже, по сути, лишено всякого внутреннего тематического развития, точнее, всё движется в «минусовую» сторону: полнозвучие славословия разрезается в миражную, обессиленную просветлённость, вальсовые интонации становятся как бы бесплотными; как некий внеличностной символ времени проводится «капающая» остигатная ритмомелодическая фигура у арфы. И завершается всё плавно, медленно продвигающимся ввысь через все регистры оркестра семизвучным аккордом, как бы истаивающим, растворяющимся в недостижимой пространственной необозримости, с замыкающим едва слышимым *pizzicato* на *fis*. В контексте драматургической композиции этот завершающий раздел может быть назван послесловием, а с точки зрения образности — психологически, по-человечески очень понятным самоотпеванием, пока ещё доступным для художественного выражения, либо уходом, погружением в виртуальный мир.

Если же обратиться к тем тематическим наброскам, которые Малер оставил для всего пятичастного цикла, то выясняется, что общая картина, общий план развития концепции намечает такую же, как и в Adagio, неразрешимость ситуации. Средние части развивают перипетии, основанные на

мотивных трансформациях из «мира бытия во мне»¹⁷, а финал возвращает к тому, чем завершилась первая часть. Но здесь от гудящего, всеостанавливающего «аккорда смерти» остаётся его безжизненная тень — сухой безвысотный стук, открыто напоминающий стук молотка по деревянной доске и производящий жуткое впечатление. А виртуальное самоотпевание продолжилось в печальной, жалобной и щемяще - одинокой, как бы отстранённой кантилене у флейты, которая обычно ассоциируется с Элизиумом. Безжизненный стук и Элизиум — это последнее, что зафиксировал Малер в симфонии, последний неутешительный ответ на мучительные вопрошания начального мотетта Adagio. Смерть **первого** лица ни утешительных, ни вообще никаких ответов не даёт.

В целом на протяжении всего своего творческого пути, во всех без исключения своих симфониях Малер обязательно обращался к проблеме жизни и смерти, но смерть рассматривалась и воплощалась в них с разных позиций. В самом начале, в Первой симфонии это была смерть в **третьем** лице, даже с отблесками народного карнавального мышления (гротескный «Траурный марш в манере Калло», 3-я часть), но с естественной модуляцией в осмысление смерти в первом лице (финал, «просто крик раненого в самую глубину сердца» [9, с. 248]). Во Второй симфонии предстают все три лика смерти¹⁸, но в фазе ответа они сливаются в единство в провозглашении христианской идеи спасения, которая в этот период богоискательства увлекала Малера более всего. Она сняла покров тайны и экзистенциальной неразрешимости проблемы смерти для себя, и для тебя, и для всех. Слова финального хора «Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолго» и призыв «Готовься жить!» (мужской хор а capella перед кодой) с заключительным экста- тическим утверждением «Умру, чтобы жить» дают недвусмысленный «все-

¹⁷ Можно предположить, что в случае завершения средние части вылились бы в последовательности, соответственно, в драматическое скерцо-панораму, краткое и загадочное Purgatorio и ещё одно скерцо, но уже мрачное и несколько динамичное.

¹⁸ Смерть второго лица («смерть твою») Малер оговаривает и в комментариях. Так, в уже цитированном письме он пишет: «С Вами это, наверное случилось: Вы похоронили дорого Вам человека, а потом, может быть на обратном пути, возникает внезапно картина давно прошедшей минуты счастья» [9, с. 251].

разъясняющий» ответ на все трагические перипетии симфонии. Смерть всех видов в итоге трактуется как новый этап жизни. Но такое разрешение конфликта для композитора осталось, в общем-то, уникальным.

В дальнейшем Малер будет предлагать всё новые ответы на «смертную проблему», которые он будет находить в Любви (Третья, Пятая симфонии), «обвинительном спасении» (Четвёртая симфония), принятии неодолимости смерти, но смерти вообще, в третьем лице (Шестая симфония), чисто классицистской идее, гласящей, что главное — это «знание о трагизме человеческого бытия, приятия человеческого удела, мужество, ясность», стремлении к «покоящейся гармонии» (Восьмая симфония). В поздних же своих творениях композитор, который тогда, по его словам, «сразу потерял всю ясность и безмятежность, которых достиг раньше, и ... стоял *vis-à-vis de rein*» [8, 264-265], находит хоть какой-то позитив из уже перволичностной смерти в идее «вечного возвращения» и прощания с воспеванием Красоты бесконечно милой земли («Песнь о земле», Девятая симфония). В Десятой же симфонии воспевание деформируется, сламывается, и если есть прощание, то уже без надежды на новую встречу, и уже не с вечной землёй, а с богатейшим «миром в себе», собственной душой.

Малеровская «смертная» исповедь до предела откровенна, жестока, в ней нет, казалось бы, никакой перспективы для жизни и ещё живущих. Однако это не так. Современная медицина утверждает: «Смерть от того, что о ней не думают, не исчезнет и страх смерти тоже не исчезнет, а уйдёт глубже в подсознание. Там он будет опаснее и вреднее ... его скрытый яд будет всё время отравлять радость жизни, а к концу её прорвётся наружу тяжкими страданиями. ... Помнить и думать о смерти не значит бояться её. Мысль о смерти необходима и благодетельна для полноценного и достойного человеческого существования» [6, с. 210-211]. Это же утверждается и в христианстве. Святой Иоанн Дамаскин учил: «Помышление о смерти важнее всех других деланий. Оно рождает чистоту неистлеваемую» [12, с. 28]. И здесь уместно напомнить также слова современного философа, что «смерть — это

призрак аморфности, которая угрожает нашему существованию. Но самое парадоксальное состоит в том, что угроза возвращения в бесформенность поддерживает жизненное напряжение!» [13, с. 93]. Наше напряжение, наш жизненный тонус. Действительно, «ни один человек, обладающий чувствами, не может уйти после Девятой (равно как и Десятой – Л.Н.) симфонии не измученным и неочищенным. И в этом состоит триумфальный исход всего этого чистилища, оправдывающий все крайности» [3, с. 115].

И это подтверждается уже вековым постоянным, частым звучанием в мире нашей жизни жестокой, хотя и оборванной на полуслове исповеди Десятой. С этим согласуются и слова современного исследователя Германа Данаузера: «Сегодня для нас невозможно ни отделить «исторического» Малера от нашей современности, ни понять нынешнее значение этого мастера, не зная его творческих истоков и его роли в истории музыки. Его собственное изречение — «Моё время придёт», ... имеет более глубокий подтекст, чем полагал сам Малер. Потому что тот, воздвигнутый историей восприятия музыки памятник, который витал перед его провидческим взором, неизбежно диалектичен: в нём соединились содержание творчества Малера и взгляд на него с позиций современности, ... с тем, что нам впервые удалось обнаружить в его наследии» [14, с. 301]. И обнаружению этому, думается, не будет конца.

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / М.: Прогресс-Академия, 1992. — 528 с.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера / М.: Сов. композитор, 1975 – 494 с.
3. Бернштейн Л. Малер – его время пришло / «Советская музыка», 1968, № 3.– С. 113 – 115
4. Варавва В. Грани евразийской идеи / Электронный ресурс/.— Режим доступа: www.pereplet.ru//varava_new2.html
5. Иеромонах Серафим (Роуз) Душа после смерти /М.: Паломник, 2006. — 384 с.

6. Калиновский П. Переход. Последняя болезнь, смерть и после / Донецк: Сталкер, 1998. — 317 с.
7. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины / Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.— 448 с.— (Серия «Исторические силуэты»)
8. Малер Г. Письма. Воспоминания /сост. И.А.Барсова; пер. с нем. С.А. Ошерова.— М.: Музыка, 1968.— 607 с.9. Малер Г. Письма: 1875–1911 гг. /Густав Малер; [под ред. И.А.Барсовой; сост., коммент. И.А.Барсовой, Д.Р.Петрова; пер. с нем. С.А.Ошерова, Д.Р.Петрова, С.Е.Шлапобергской].— Санкт-Петербург, изд-во Н.И.Новикова, 2006. — 892 с.
10. Семёнова С. О бессмертии /Опыты. Литературно-философский ежегодник.— М.: Сов. Писатель, 1990.— С. 92–137
11. Соллертинский И. Симфонии Малера /Музыкально-исторические этюды.— Л., Госмузиздат, 1956.— С. 284–301
12. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания./ [пер. с греч. И коммент. Д.Е.Афиногенова, А.А.Бронзова, А.И.Сагарды, Н.И. Сагарды].— М.: Индрик, 2002.— 416 с.— (Серия «Святоотеческое наследие, т. 5)
13. Янкелевич В. Смерть /пер. с франц. — М.: Изд-во Литературного института, 1999.— 309 с.
14. Danauser H. Gustav Mahler und seine Zeit. – Regensburg: Laaber-Verlag, 1991. S. 286–317.
15. Ratz E. Gustav Mahlers X Symphonie. „Österreichische Musikzeitschrift“, Heft 7, 1964. — 483 s.
16. Rothkamm Jörg. Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie? // Musik-Konzepte. Heft 106. Gustav Mahler durchgesetzt? München 1999.— 391 s.