

К. Розеншильд

Густав Малер

К. Розеншильд

# Густав Малер

ИЗ ИСТОРИИ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
МУЗЫКИ XX ВЕКА

Издательство  
• Музыка  
Москва 1975

*Светлой памяти жены моей  
Веры Георгиевны Розеншильд  
посвящаю.*

*А в т о р*

Р  $\frac{90204-233}{026(01)-75}$  585—74

© Издательство «Музыка», 1975 г.

## Глава первая

Густав Малер был фигурой огромной, неповторимо оригинальной и в то же время в высшей степени типической для своей страны и эпохи. Присущие этим последним драматизм, противоречия бытия и разорванность сознания, напряженность исканий и борений, остроту антагонизмов, трагизм поражений, душевных изломов и срывов он — композитор и дирижер — отразил в своей деятельности с силой и красотой, перед которыми померкли многие, сравнительно скромные и неприметные факты его подвижнического пути неутомимого апостола и мученика своего призвания. Однако и они заслуживают освещения — не только по причине свойственной им поучительности, но и потому, что сами они составляют своеобразную патетическую симфонию жизни великого артиста.

За сто пятьдесят лет — от первых симфоний Гайдна и до малеровской «Песни о земле» — на почве австрийской культуры и художественной жизни было создано великое множество сокровищ музыкального искусства. Своими истоками они уходили в глубины народной жизни и творчества. Грациозные и темпераментные венские вальсы, жизнерадостные, на клейнбюргерский манер тяжеловесные менуэты, ритмически-пикантные, своевольные лендлеры городских предместий, стремительные штирийские тарантеллы, звонкие и игривые тирольские йодли — все они прочно, красиво и широко вошли в жанровую природу и интонационный строй не только коренных австрийских мастеров — Гайдна и Моцарта, Вольфа и Брукнера, но и тех «великих пришельцев», кто, следуя вековой традиции, создавал венскую классику или венскую романтику в своем национально-самобытном преломлении: Бетховена, Брамса, Малера и других. Этот сплав фольклора и по крайней мере двухвековой высокопрофессиональной традиции образовал в высшей степени прочный пласт художественной культуры.

В середине XIX века австрийская столица была несокрушимым оплотом своего, венского, классицизма, блюстителем заветов Гайдна, Моцарта, Бетховена. На этом фундаменте эпоха романтизма воздвигла новое прекрасное здание: возникли гениальные песни, симфонии, камерные жанры Шуберта, а пятьюдесятью годами позже в кульминационный венский период вступило творчество гамбуржца Иоганнеса Брамса. К концу

столетия завершали свой путь поздние австрийские романтики Гуго Вольф и Антон Брукнер. В то время уже четыре, по крайней мере, австрийских города — Вена, Зальцбург, Линц и Грац — имели не только общенациональное, но и общеевропейское значение, как очаги богатой и высокой музыкальной культуры. Имре Кальман и Франц Легар вернули былой престиж и блеск Венской оперетте. Наконец, в 1900-х годах, с появлением за дирижерским пультом Густава Малера, Венская опера, оттеснив Рим, Париж, Берлин и Дрезден, выдвинулась среди западноевропейских сцен на первое место. На рубеже веков симфонии Малера, широкими и плодоносными узами связанные с Бетховеном и Шубертом, Чайковским и Брамсом, явились первыми могучими, правдивыми, но в большинстве своем печальными и смятенными монументальными воплощениями новой эпохи с ее коллизиями, трагедиями, кричащими противоречиями социальных положений и устремлений, нравственных устоев и идеалов художественно-прекрасного. То было явление еще огромное, волнующее, но уже переломное. Культура буржуазного общества прошла свой зенит, она склонялась к упадку, и это не могло не отозваться в сознании, эстетических принципах художественной интеллигенции.

С начала XX века на авансцене музыкальной жизни пестрою вереницей явились модернистские платформы и ультрановаторские системы, неистовые интуиционисты и бесстрастные схоласты-экспериментаторы, посвятившие себя «музыке для глаз». Однако сенсационнейшие «новации» даже самых талантливых и остро чувствующих декадентов оставались взбаламученным, но скорее поверхностным слоем художественной культуры. Массам простых людей — тружеников австрийской земли — решительно не было дела до изысканностей модернизма. Они, как встарь, непритязательно плясали «Рекрутенвальцер» или на альпийских склонах задорно выводили свои йодли и юхцеры, по-прежнему славившиеся на весь мир.

Оперный и концертный репертуар не только при жизни Малера, но и после его смерти в подавляющей части состоял из произведений классического наследия. Таковы были исторически сложившиеся коренные устои австрийской музыкальной жизни, размыть и сокрушить которые оказалось не по силам ни коммерческому джазу, ни умозрительно-мастерски сконструированным двенадцатитоновым системам Арнольда Шенберга или Матиаса Хауэра. Знаменательно, что сам первосоздатель и пророк серийной музыки Антон фон Веберн, в амплуа дирижера и музыканта-просветителя, высоко ценил песенный фольклор, благоговейно склонялся перед классическим наследием и пропаганду его в широких кругах населения считал одной из важнейших задач своей артистической деятельности!

Многое изменилось с начала XIX века не только на вершинах профессионального творчества, но и в глубинной толще му-

зыкальной жизни. К концу XVIII столетия австрийские немцы едва успели сложиться в самостоятельную нацию. Составляя около девяти десятых населения на собственно австрийских землях — в Нижней и Верхней Австрии, Бургенланде, Штирии, Каринтии, Тироле, Форарльберге, они, с образованием в 60-х годах XIX века Австро-Венгерской империи, являлись на всей территории ее лишь господствующим меньшинством. Гайдн и Моцарт, Шуберт и Иоганн Штраус, Грильпарцер и Швиндт — первые блистательные представители художественной культуры молодой австрийской нации. Всякая подлинно самобытная и прогрессивная культура, развиваясь на основе своих внутренних потенций, закономерно приумножает их, осваивая в той либо иной степени опыт и приобретения других, близких ей национальных культур. В творчестве Гайдна и Глюка, Моцарта и Шуберта, наряду с немецкими и верхнеавстрийскими, штирийскими и тирольскими, зазвучали венгерские и хорватские, чешские и сербские интонационные токи. В ту пору австрийская музыка (сами австрийцы, в том числе такие, как зальцбуржец Моцарт, еще называли ее немецкой) у себя на родине занимала ключевые позиции, и это вполне отвечало ее огромным художественным достоинствам. Однако с развитием капитализма антагонистический характер австро-венгерских, австро-чешских и других национальных связей неизбежно все больше давал знать о себе повсюду, и музыкальная жизнь здесь не составила исключения.

Не может быть свободным народ, угнетающий другие народы. Эта исключительно глубокая и плодотворная мысль Карла Маркса применима и к истории музыкального искусства. По мере того как освободительные движения малых и поработенных народов входили в зенит своего развития, удельный вес вновь творимой национально-австрийской музыки неотвратимо спадал, чешская и венгерская культуры оттесняли ее на второй план, впрочем, отнюдь не затмевая и не замалчивая заслуженной мировой славы и авторитета «австрийского наследства». Раньше Венгрия и Чехия, за исключением Мангеймской школы, представлены были скорее своими темами и жанрами, спорадически являвшимися у Шуберта, а до него — у Гайдна, Моцарта, Глюка. С середины XIX века, когда борьба наций за независимость со всей мощью и глубиной отозвалась в музыкальной жизни и творчестве, это были уже не только жанры или мелодии, обработанные австрийцами или немцами, обосновавшимися в Вене. Нет, теперь это были люди и к тому же какие люди! Лист, Эркель, Барток, Кодаи, Сметана, Дворжак, Яначек, Кальман, Никиш, Сигети, Кубелик, Донани, Орманди — вот далеко не полный перечень этих блистательных имен. Даже такое, казалось бы, олицетворение венской симфонической и оперно-театральной культуры, как Густав Малер, и тот был выходцем из Чехии. Антон Брукнер и Гуго Вольф — последние коренные

австрийцы, поднявшиеся до значимости подлинно выдающихся композиторов конца XIX столетия.

В малеровские времена Австрия и прежде всего ее столица отличались чрезвычайно высоким искусством музыкального исполнения. В 1900-х годах еще живы были некоторые выдающиеся представители Венского оперного театра второй половины XIX века. Завершала свою триумфальную мировую карьеру Паулина Лукка, певшая в расцвете артистической деятельности не менее пятидесяти сопрановых партий оперного репертуара (от Церлины до Селики) и представлявшая как бы звено, связующее австрийскую и итальянскую школы. Еще появлялась на сцене уже переходившая на педагогическое поприще Амалия Матерна, прославленное драматическое сопрано, первая и лучшая в свое время исполнительница партии Брунгильды и Кундри в Байрейтском театре, высоко ценимая самим Рихардом Вагнером и пользовавшаяся его советами.

Были другие, не столь блистательные, однако же весьма приметные и художественно значительные фигуры, группировавшиеся вокруг Придворной оперы. Здесь можно было бы назвать колоратурное сопрано Сельму Курц и драматическое — Берту Ферстер-Лаутерер; баритонов Фридриха Вейдемана, Бенедикта Феликса и Леспольда Демута; великолепного Тристана — тенора Эрика Шмедеса из Дании и не уступавшего ему в этой партии Германа Винкельмана; баса Карла Гренга и других. Роза Папир-Паумгартнер (меццо-сопрано), одна из самых даровитых учениц школы Матильды Маркези, с большим успехом пела в Придворной опере, но с начала 90-х годов вынуждена была по болезни покинуть сцену. Перейдя затем в качестве педагога в Консерваторию любителей музыки, Папир продолжала пользоваться очень большим влиянием в оперно-театральных кругах и, как известно, сыграла активную роль в приглашении Малера в Придворный театр в 1897 году. Из вокальной школы Папир вышла Анна Бар-Мильденбург, уже непосредственно связанная с Малером долголетней дружбой и музыкально-художественными интересами. Дебютировавшая в середине 90-х годов в Гамбурге, а с 1898 приглашенная в Вену, она под руководством Малера стала одним из наиболее выдающихся драматических сопрано после Амалии Матерны, особенно в вагнеровском, штраусовском, моцартовском репертуаре. Брунгильда, Денна-Анна и Клитемнестра<sup>1</sup> были ее коронными ролями. Мощный голос, отличная техника, величаво-строгая сценическая внешность, исполнение, впечатлявшее скорее воплощениями монументально-героического стиля, нежели тонким изяществом манеры, — таковы некоторые черты, характеризующие облик этой артистки, впоследствии прославившей себя также на мюнхенской, парижской сценах и на фестивалях в Байрейте. Имея склонность

<sup>1</sup> В «Электре» Р. Штрауса — Г. Гофманстала.

режиссуре и теоретическим обобщениям оперно-драматургического плана, Бар-Мильденбург оставила несколько интересных работ о вагнеровском оперном театре, где она выказывает себя горячим апологетом «синтетического искусства будущего».

Любимицей венской публики в 1900-х годах была Сельма Курц из Галиции, лучшее тогда, пожалуй, колоратурное сопрано во всей Австро-Венгрии, обладательница прекрасного голоса и весьма совершенной техники. Хотя она и не достигала виртуозно-артистических высот Лукки или сценического мастерства Матерны и Мильденбург, — ее тонкая музыкальность, чувство стиля, красота голоса и столь любимое публикой колоратурное *brío*, которым она пользовалась расчетливо-искусно, открыли перед Сельмой Курц двери крупнейших оперных театров мира.

Из низких женских голосов отметим меццо-сопрано Марию Гутхейль-Шодер. Уроженка Веймара, воспитанница тамошней Гроссгерцогской музыкальной школы, а затем артистка Веймарской придворной оперы, Шодер в Венском придворном театре появилась по инициативе его директора Малера, которого она потом пережила почти на 25 лет. Не располагавшая первоклассными вокальными данными, Шодер достигла выдающегося положения благодаря громадному драматическому дарованию и артистизму, усовершенствованному упорным неустанным трудом. Малер считал ее гениальной. Особенно сильная в партиях штраусовского репертуара (Иродиада, Клитемнестра, Аделаида), она по своей артистической натуре имела некоторую склонность к экспрессионизму (Малер иногда критиковал ее за «переигрывание»). Еще в довоенный период Мария Шодер увлеклась направлением Арнольда Шенберга и активно участвовала в концертах его Ферейна частного музицирования. Но и в классической опере Шодер была очень сильна. «Кто смог бы передать словами игру и пение на тех высотах, куда подняла их г-жа Гутхейль в роли Эльвиры?» — восторженно восклицал такой знаток, как Пауль Штефан, вспоминая один из спектаклей «Дон-Жуана».

Но перейдем к мужским голосам. Одна из ярких звезд Венской оперы — приглашенный туда опять-таки Малером Рихард Майр, бас, родом из Зальцбурга, когда-то медик, затем воспитанник Венской консерватории, певец очень многогранного профиля, равно убедительно и тонко певший комические и трагедийные партии самых различных стилей: Окса и Вотана, Лепорелло и Ганса Закса, а также с успехом выступавший в камерно-концертном репертуаре.

Другой выдающийся австрийский бас — венец Феликс Краус — славился как превосходный исполнитель партий Гурнеманца и Хагена. Однако он мало был связан с родным городом, пел почти исключительно на байрейтской сцене, а в качестве исполнителя обширного ораториального репертуара подвизался, главным образом, в Мюнхене.



Широко образованным музыкантом и превосходным оперным артистом был знаменитый героический тенор Лео Слезак из Моравии, певец, создавший незабываемые вагнеровские образы: Лознгриня, Зигмунда, Тангейзера. Дебютировав в Брно, Слезак до Вены пел в Берлине, Вроцлаве, а впоследствии тесно связан был с Пражским, Мюнхенским театрами и Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Сочность и сверкающую красоту тембра Слезак сочетал с выразительнейшей кантабильностью в исполнении мелодии не только песенно-аризного, но, что особенно важно в вагнеровском репертуаре, и речитативного склада. Его искусство было овеяно самой высокой поэзией, артистическое обаяние, по свидетельству современников, неотразимо. Слезак очень силен был также в исполнении камерных жанров — песен Шуберта, Шумана, Брамса. Ему принадлежит, кроме того, несколько небезытересных литературно-музыкальных работ.

Мы обрисовали здесь лишь несколько фигур, чей артистический облик был наиболее характерен для Венского оперного театра малеровской поры. В действительности этот круг был значительно шире; там встречались люди, более или менее связанные с Малером; все они составляли не только артистическую среду, но и определенный ансамбль, не столь феерически блестящий, как в La Scala или Метрополитен-опера, однако обладавший очень большими художественными потенциями и великолепно реализовавший их в кульминационном десятилетии 1897—1908 годов под руководством автора «Песни о земле» и его ближайшего сподвижника, гениально одаренного и близкого ему по всему складу духовного мира — молодого Бруно Вальтера.

В то время Австрия и прежде всего опять-таки Вена были избалованы дирижерами. Вслед за триумфальными выступлениями Рихарда Вагнера в середине 70-х годов, там дирижировали Г. Рихтер, А. Никиш, К. Мук, Э. Шух и другие мастера. Особенно Рихард Штраус оставил глубокий след в венской музыкальной жизни; впрочем, его длительное, почти пятилетнее пребывание у руководства Венской оперой относится к годам, когда Малера давно уже не было в живых.

Из дирижеров, наиболее органично связанных с тогдашней Австро-Венгрией происхождением, образованием либо творчеством, следует назвать прежде всего Никиша, Рихтера, Вейнгартнера и Моттля.

Никиш и Рихтер были венгры и питомцы Венской консерватории. Рихтер мальчиком пел в Венской придворной капелле, затем поступил валторнистом в Кертнертор-театр, а дирижерскую карьеру начинал в Пеште, потом в Вене. Молодой Никиш был скрипачом Венского придворного оркестра, а позже, в первой половине 90-х годов, дирижировал в Пеште и занимал должность директора Пештской оперы.

Моттль — коренной венец по рождению и образованию: он также окончил Венскую консерваторию, где занимался у Брук-

нера и Гельмесбергера, а в 70-х годах возглавил венский Академический Вагнер-Ферейн. Однако дальнейшая его деятельность, как и Никиша, протекала, главным образом, в Германии и гастрольных поездках по Европе и за океаном.

Вейнгартнер, родом из Далмации, учился в Граце, также долгие годы дирижировал в Германии, однако в наиболее продуктивный период своей деятельности был связан с Венской оперой и концертной жизнью очень широкой и прочной связью (1908—1911, 1919—1924, наконец, 1935—1936 годы).

Отношение этих четырех мастеров к Малеру сложилось различно. Никиш (в Лейпциге) был до некоторой степени его антагонистом, Рихтер — его предшественником, а Вейнгартнер — преемником в Венской опере. Моттль, пользовавшийся уважением и даже симпатией Малера, остался, в силу обстоятельств, довольно ему далек. К тому же все это артистические индивидуальности, весьма несходные между собою.

Ганс Рихтер среди австрийских дирижеров был одной из наиболее «вагнеровских» фигур. Вагнер составлял широчайшую основу, или сердцевину, его репертуара. Он чрезвычайно глубоко и детально изучал партитуры своего учителя и долготелым кропотливым трудом добился их действительно рельефно-выразительного и сценически-оправданного, цельного исполнения, хотя ему и не хватало подчас той мощи, остроты экспрессии и красочности звучания, каких достигли некоторые его современники. Он как бы олицетворял живую связь Вагнера с новым поколением австрийских и немецких дирижеров — поколением, поднявшимся к концу XIX века. Он общался с Вагнером в Люцерне в 1866—1867 годах, состоял с ним в переписке, принял из его рук партитуру «Мейстерзингеров» и готовил ее к печати. Эта связь сохранилась и в дальнейшем.

Двадцатичетырехлетним юношей Рихтер по рекомендации Вагнера вступил в управление хором Мюнхенской оперы (главным дирижером ее был тогда Г. Бюлов), а в 1876 году уже дирижировал «Кольцом нибелунга» на байрейтской сцене. После этого Рихтер стал одним из главных и авторитетнейших дирижеров Байрейтских фестивалей. Со свойственной ему восприимчивостью он усвоил огромный и ценнейший опыт бюловской интерпретации, прежде всего традицию детальной, кропотливой «выделки» партитуры и пластически-красивой фразировки, хотя, видимо, не сумел достаточно предохранить себя от некоторых негативных моментов бюловской, иногда слишком субъективной и изощренной манеры. Закономерно, что в Вене 90-х годов слава Рихтера померкла в том потоке покоряющей экспрессии, высокой поэзии и глубокой мысли, какой излучала тогда более могучая и яркая индивидуальность Густава Малера.

Другой выдающийся австрийский дирижер вагнеровской школы — Феликс Моттль — был, как и Рихтер, наиболее широко связан в «малеровские годы» не столько с Веной, сколько с

Германией: Мюнхеном, Карлсруэ и, в особенности, с Байрейтскими фестивалями, где постановка «Тристана и Изольды» в 1886 году принесла ему поистине триумфальный успех. Исполнение Моттля отличалось очень высокими художественными достоинствами, особо настоятельно необходимыми в интерпретации огромных и многосложных вагнеровских партитур: ясностью и точностью, великолепно развитым чувством крупной, протяженной формы, умением тонко и четко расчленять и собирать воедино многоплановую полифоническую ткань, насыщенную лейтмотивными контрапунктами, и заставлять ее играть всем свойственным Вагнеру богатством и блеском тембровых красок. Вагнер неизменно оставался центром его репертуара и в Метрополитен-опера, где он блистательно дирижировал в сезон 1903—1904 года.

Художественные интересы и устремления Моттля были разнообразны и широки, он заслуженно слыл дирижером-открывателем, реставратором и эрудитом. Ему принадлежит заслуга первого полного исполнения «Троянцев» Берлиоза, переработка «Нормы» Беллини, «Любовного напитка» Доницетти и «Багдадского цирюльника» Корнелиуса. Он подготовил издание в 1907 году ранних увертюр Вагнера, а семью годами позже опубликовал великолепно выполненные клавираусзуги его опер. Помимо этого перу Моттля принадлежат изданные оркестровки ряда произведений Люлли, Рамо, Генделя, Глюка, Моцарта и других старинных мастеров. Вместе с тем он проявлял интерес и сочувствие к молодым дарованиям. Он был в числе «первооткрывателей» начинающего Макса Регера и впервые публично дирижировал его Симфониеттой. Наконец, Моттль выступал и в качестве композитора. Еще в 1880 году он не без успеха поставил на веймарской сцене свою оперу «Агнес Бернауэр» по Фр. Геббелю. Как известно, этот сюжет спустя шестьдесят пять лет привлек Карла Орфа, создавшего одно из самых драматичных музыкально-сценических произведений нашего времени.

Из четырех выдающихся мастеров дирижерского искусства, которые упоминаются здесь, Артур Никиш являлся наименее «вагнеровской» фигурой. Прежде всего, это был дирижер ярко выраженного концертно-симфонического профиля. Его высочайшими кульминациями остались выступления в лейпцигском Гевандхаузе, Берлинской филармонии и триумфальные концертные турне по всем столицам мира, в том числе и в России.

Венгр по национальности, венец по образованию, он на всю жизнь сохранил неиссякаемый художественный интерес к восточноевропейским и центральноевропейским культурам. Среди всех прославленных дирижеров своего времени, за исключением Малера, он справедливо считался лучшим исполнителем Чайковского, которого боготворил и ставил едва ли не во главу угла своего репертуара. Он был также превосходным интерпретатором Римского-Корсакова, и Бородин в одном из своих пи-

сем оставил нам восторженный и чрезвычайно подробный отзыв об исполнении им «Антара». Именно Никишу принадлежит заслуга раскрытия художественных красот брукнеровских симфоний и их широкой популяризации в Европе и Америке.

Как никто умел он заставить оркестр петь в стройном гармоничном ансамбле. Его искусство, темпераментное и вдохновенное, исполненное благородного романтизма, одновременно виртуозное и проникновенное, роскошно-красочное и общительное, завоевало ему горячие симпатии большой публики, и, вплоть до малеровских триумфов 1900-х годов, его считали «первым дирижером мира». Его манера, неизменно корректная и изящная, скупой и пластический жест, богато и тонко разработанная, полная экспрессии дирижерская мимика, вся его поза «светского человека за пультом» полно и органично выражали его художественную натуру — ярко горящую, эмоционально отзывчивую, однако порою не столько интеллектуально глубокую, сколько захваченную пафосом местной ситуации и красотой того внешнего рисунка, неизменно поэтически тонкого и прекрасного, какой он стремился, исходя из интуитивно найденного субъективного импульса, придать образному строю произведения.

Вагнер оставил своим последователям драгоценный завет — «вживаться» в исполняемую музыку, растворяясь в воссоздаваемой к новой жизни творческой индивидуальности композитора. Никиш — художник огромный и убежденный — шел скорее обратным путем: в горении его интерпретации, сверкающем и жарком, нередко тускнели и отдалялись, уходя на второй план, исторически сложившиеся черты автора, его личности, эстетики, эпохи. В зале оставались лишь публика и дирижер. В этих условиях исполнение музыки, близкой и созвучной устремлениям, вкусам, эмоциональному строю артиста, его пониманию художественно-прекрасного, приводило к результату покоряющей убедительности и красоты. Но чем дальше ему самому были стиль и эстетика композитора, тем менее органичным, эстетически законченным и оправданным оказывалось исполнение. Это не раз бывало в искусстве, об этом в свое время писал еще Рамо. И тут на стороне Малера оказывалось бесспорное преимущество перед великим венгерским музыкантом.

Отношения Малера и Никиша имеют свою историю — недолгую, протекавшую изменчиво и бурно. Ареной их антагонизма, всегда скрытого под оболочкой внешней корректности, был Лейпцигский городской театр второй половины 80-х годов. Малер видел в лице Никиша «могущественного и ревнивого соперника», впрочем проникательно разглядев границы и слабости этой яркой натуры: «И все же самое высокое и самое яркое недоступно для него». Но прошло лишь немногим более года, и вражда их, без того глубоко затаенная, утихла. Это было закономерно: внешние поводы для соперничества отпали (болезнь

Никиша «вывела его из игры»), а конечные и высшие цели искусства скорее сближали, чем разделяли их.

Совершенно другой тип дирижера представлял собою Феликс фон Вейнгартнер.

В знаменитой работе «О дирижировании» (1869) Вагнер исходил из двух основных принципов — творчески активного прочтения партитуры и объективно-истинного воссоздания замысла и стиля ее творца. Обладая чрезвычайно сильной, волевой артистической индивидуальностью, широким образованием, опытом сочинения и ясным интеллектом, Вейнгартнер наиболее широко развил второй элемент, или принцип, вагнеровской концепции. Он стремился прежде всего к реализации авторского идейно-художественного замысла посредством ясного и четкого, логически последовательного исполнения. Всякий произвол, субъективизм, возмущающие влияния надуманной нюансировки, могущие исказить первоначальный образ, заключенный в партитуре произведения, он отменял с поистине бескомпромиссной решительностью. В своей брошюре «О дирижировании», опубликованной в Берлине и Лейпциге в 1895 году и полемически заостренной против Г. Бюлова, Вейнгартнер писал: «Дирижер должен прежде всего понять, что его первейшей обязанностью является исполнение произведений наших великих мастеров в стиле и духе их авторов. Для этого он должен сам страхнуть с себя ложную традицию. Только в произведениях, столь близких нам по времени и столь духовно далекой классической эпохи, горит тот огонь, от которого новый избранник придет зажечь Прометеев факел»<sup>1</sup>.

Особенно сильный в бетховенском, моцартовском, шумановском, берлиозовском репертуаре, Вейнгартнер отличался исключительной художественной ровностью, точностью и планомерностью исполнения, классически уравновешенной манерой, какой-то кристаллически светлой и спокойной ясностью своих глубоких и гармонически-изящных интерпретаций. Даже Бетховен казался ему подчас хаотичным, разумеется, в частностях. Но этим последним он придавал великое значение. «...В искусстве важно и незначительное, если оно служит совершенству целого...»<sup>2</sup>.

Пребывая в непрерывном конфликте то с рутинерами, то с декадентами, то с административными властями, вынужденный постоянно отражать их полемические выпады, он оставался в своем высоком искусстве вечно невозмутимым, глубокомысленным и холодноватым. Бури и трагические коллизии современности, казалось, не коснулись его мирозерцания и «аполлонического» стиля.

<sup>1</sup> Вейнгартнер Феликс. О дирижировании. Л., 1927, с. 46.

<sup>2</sup> Вейнгартнер Феликс. Исполнение классических симфоний, т. 1. М., 1965, с. 14.

Он был слишком умен и самокритичен, чтобы, довольно сдержанно встреченный в Венской опере после Малера, попытаться вступить в открытое и шумное состязание *post festum*<sup>1</sup> со своим предшественником. Однако «под сурдину» антимальеровская линия проводилась с упорством и последовательностью, составлявшими неотъемлемые черты характера этого высокоталантливое, но несколько консервативного артиста. Достаточно сказать, что лучшие, наиболее новаторские и глубокие постановки Малера — «Дон-Жуан» и другие — были сняты с репертуара тотчас по приходе Вейнгартнера в Придворную оперу. Но прошло четыре года — и Вейнгартнер ретировался, сменив, по собственной инициативе, директорский пост на скромное, но эстетически более близкое ему благородное амплуа концертного дирижера-просветителя, странствующего во всех концах мира и несущего людям радость своего искусства, его свет и душевное здоровье. Таким светлым и ясным художником запечатлен Вейнгартнер в многочисленных магнитофонных, граммофонных записях и в лучших своих сочинениях, особенно — в превосходной оркестровке бетховенской фортепианной сонаты ор. 106.

В жизни и искусстве Вейнгартнер и Малер встречались не раз, но, всегда далекие друг другу, мирно и учтиво-холодно шли каждый своею дорогой.

Мы очень кратко охарактеризовали лишь некоторых, а именно самых крупных австрийских дирижеров, так или иначе причастных к «малеровской сфере» 1900-х годов. Здесь остаются в стороне интересные и поучительные линии Малер — Штраус, Малер — Бруно Вальтер, Малер — Бюлов, Малер — Менгельберг, Малер — Мук. Тем более не приходится говорить о дирижерах менее значительных, таких как В. Ян, И. Фукс, А. Зейдль, Р. Кржижановский и другие.

Столь же бегло и лишь отчасти коснемся вопроса об отношении Малера к различным представителям сольного инструментального искусства, наиболее тесно связанным с Австро-Венгрией конца XIX — начала XX столетия. Вполне естественно, что наиболее тесными и интенсивными были связи с музыкантами, игравшими в малеровских оркестрах. Как правило, это, конечно, не были виртуозы с мировым или европейским именем, но скорее весьма квалифицированные артисты местного значения. Отметим, в частности, талантливого будапештского скрипача Виктора Герцфельда; профессора Венской консерватории и превосходного солиста оркестра Придворной оперы кларнетиста Франца Бартоломен; безвременно угасшего близкого друга Малера и питомца Брукнера органиста Ганса Ротта, а в особенности замечательных музыкантов, тонких, вдумчивых и

---

<sup>1</sup> После праздника (лат.).

широко эрудированных исполнителей — братьев скрипача Арнольда и виолончелиста Эдуарда Розе, женатых на сестрах Малера, основателей и участников одного из лучших в то время квартетных ансамблей Европы. Альтистка Натали Бауэр-Лехнер, широко известная в немецко-австрийских музыкальных кругах как в ансамблевом, так и в сольном репертуаре, принадлежала к самым близким друзьям Малера, записала и издала свои разговоры с ним, сыграв, как не раз подчеркивалось в литературе, роль своеобразного «Эккермана» в жизни великого композитора. Малер соприкасался также с такими австрийскими музыкантами, как пианисты Юлиус Эпштейн и Осип Габрилович, скрипачка Камилла Стефанович-Виловская. Известно, что пражский ангажемент Малера предпринят был при благородном и весьма дальновидном содействии знаменитого виолончелиста Давида Поппера.

Что касается наиболее прославленных виртуозов-солистов, так или иначе связанных с Веной, ее культурой и жизнью, то они по времени, обстоятельствам и характерам своим не принадлежали к ближайшему окружению Малера и не могли к нему принадлежать.

Эмиль Зауэр, один из одареннейших и превосходно технически вооруженных учеников Николая Рубинштейна в Москве и Листа в Веймаре, возглавлял в 1901—1908 годах фортепианную *Meisterschule* при Венской консерватории. Его благородно-просветительские устремления, многогранность репертуара, предпринятые им превосходные издания-редакции Скарлатти и Шопена, Брамса и Шумана, а в особенности Листа, — все свидетельствовало о широте художественного мирозерцания и в какой-то степени тяготело в сторону малеровских артистических идеалов. Однако фигура Листа, составлявшего сердцевину зауэровского репертуара и предмет его горячего поклонения, была в большой степени антипатична Малеру, впадавшему здесь в крайнюю односторонность.

Что касается стиля игры Зауэра, то он обладал чертами, несомненно органически близкими венской культуре: чрезвычайно элегантно, порою выложенной отделкой фактуры, фразировки и ритмического рисунка произведения, темпераментно-яркой, однако всегда тщательно «отрегулированной» эмоциональностью, расчетливо-красиво распланированными и подготовленными кульминациями и, наконец, великолепной кантиленой рубинштейновски-певучей манеры, впрочем без потрясающей выразительной мощи и глубины гениального московского музыканта. Недаром своего рода эмблемой Зауэра стала листовская «*Ricordanza*». Он полнозвучно пел этот этюд, интерпретируя мелодию в характере несколько экзальтированной, а в кадансах — чуть усталой декламации, как бы набрасывая на нее временами некое старомодное кружево с виртуозной легкостью вычерченных пассажей. Педализация «*Ricordanza*», тонкая

и очень трудная в сочетаниях «фигурационных облачков» с мелодией *non legato*, зафиксирована в известной зауэровской редакции Листа. Характерно, что такой пламенный почитатель «Этюдов трансцендентного исполнения», как Ф. Бузони, скептически относился к этой пьесе, называя ее «пачкой давно пожелтевших любовных писем — не более». Нужно ли говорить о том, что отсюда до малеровского «дионисийства» было безмерно далеко?

В Вене 1907—1908 годов находился и работал преемник Зауэра по руководству консерваторской *Meisterschule* Ферруччо Бузони. Однако этот венский период у итало-немецкого пианиста был кратковременным и эпизодичным. К тому же романско-германская художественная натура Бузони не заключала в себе решительно ничего венского, если не считать восторженно-го преклонения перед Моцартом. Правда, могучий интеллект Бузони, его философичность, ненависть к рутине и филистерству, свойственное ему стремление доискиваться самых глубоких исторических и эстетических корней и истоков музыкальных явлений — все это создавало в его артистической натуре черты, отчасти родственные Малеру. Но материал, каким мы пока располагаем, не дает оснований для вывода, что Бузони в той или иной мере оказался активно вовлеченным в те страстные дискуссии, какие вызваны были в немецкой и австрийской музыкальной общественности произведениями Малера, его дирижированием или оперно-театральной режиссурой. Правда, некоторые современники, в частности Стефан Цвейг, называют Бузони в числе ценителей малеровского искусства<sup>1</sup>. Однако сохранились высказывания Бузони о Малере-композиторе поразительно холодные, брошенные как бы мимоходом. Так, в самом начале 1908, в год Восьмой симфонии и самых блистательных кульминаций Малера-композитора и концертанта, Бузони писал из Вены в «*Allgemeine Musikzeitung*», парируя критические упреки в том, будто в своем берлинском симфоническом цикле он недостаточно пропагандирует новую современную музыку: «Право же, вновь и вновь повторять так широко распространившиеся теперь сочинения какого-нибудь Штрауса, Малера, Шиллингса — это совсем не в моем плане. И все же в моих программах нашли место Пфицнер, Гуго Каун, Эдуард Бем, Пауль Эртель...»<sup>2</sup>.

Контекст, в котором фигурирует здесь Малер, тон этого открытого письма, наконец, самое окружение, созданное ему из Пфицнера, Эртеля и Кауна, — все достаточно красноречиво говорит за себя.

---

<sup>1</sup> Бузони был на одном пароходе с Малером, когда тот, смертельно больной, возвращался в Европу из США.

<sup>2</sup> Busoni-Ferruccio. *Von der Einheit der Musik*. Berlin, 1922, S. 88.



Полнейшим антиподом Малера был самый, пожалуй, блестящий и прославленный австрийский виртуоз-инструменталист Фриц Крейслер. Мы пишем о нем здесь не столько потому, что ему довелось, как солисту, выступить с Малером-дирижером, сколько в связи с его артистической индивидуальностью, настолько полно и ярко отразившей характер австрийской культуры конца XIX — первой половины XX века, что обойти ее невозможно.

Это был человек удивительно многогранный, непоседливой, увлекающейся и в то же время тонкой натуры; в этом смысле он несколько напоминал другого знаменитого венца — своего современника Гуго Гофманшталя.

Уроженец Вены, воспитанник Парижской консерватории, где он обучался не только на скрипке у Массара, но и композиции у Делиба, Крейслер, уже будучи виртуозом, завоевавшим широкие симпатии в Европе и Америке, не поколебался отойти от концертной деятельности, когда его в 90-х годах вдруг захватила медицина, или вслед за тем еще более неожиданно явиться перед столичной публикой в форме уланского офицера. Однако призвание музыканта вскоре отеснило другие симпатии и стремления: он вернулся на эстраду. Виртуоз, триумфально объездивший едва ли не всю нашу планету, прежде чем окончательно обосноваться в США, он был и остался самым одаренным и обаятельным представителем демократической австрийской культуры, завоевавшим огромную популярность и любовь в аудиториях мира.

Кипучий темперамент, легко воспламеняющаяся поэтическая фантазия, необъятный диапазон творческих интересов, устремленных к самым различным жанрам, национальным культурам и временам; редкая красота тембра, певучесть и глубина тона, колоссальная техника, безграничные возможности которой, «как бы резвяся и играя», реализовались с какою-то, казалось, беззаботною легкостью; сочетание задушевной общительности высказывания с необыкновенно психологически-тонкой, нервной, даже своенравной эмоциональной настройкой и чисто венской элегантною нарядностью стиля — таковы некоторые качества этой покоряюще-властной и самобытной артистической индивидуальности.

Слияние воедино демократической отзывчивости с изысканнейшим *caché*; пытливого, высокоинтеллектуального интереса к старине с динамической устремленностью и напряженнейшим жизненным тонусом современного горожанина — не было случайным у знаменитого артиста.

Дитя прежней Вены 70—80-х годов, сохранившей еще традиции и бытовые черты, восходившие ко временам Ланнера и Штраусов, Крейслер, со свойственной ему чуткой восприимчивостью, отразил и умонастроения, эмоциональные токи, идущие от уклада, техники, этики XX века. Он намного пережил Мале-

ра и Цвейга, Шницлера и Гофманшталя, но образный строй их искусства запечатлелся в его манере, его интерпретациях, проникновенных и пикантных, полных грации, скользившей порою где-то на грани капризного излома, но никогда не терявшей очарования музыкально-прекрасного. И это давало знать о себе не только в исполнении. Если его особенно популярные сочинения «Прекрасный Розмарин», «Венский каприс», «Радость любви», «Муки любви»<sup>1</sup> неразрывны с венской демократически-бытовой вальсовой традицией, то более изысканные и утонченно-элегантные пьесы, вроде знаменитого «Китайского тамбурина», звучат отголосками эстетических запросов изысканной публики или столичного большого света, изящного, эгоистически-жизнелюбивого, блестящего, поверхностного — такого, каким он запечатлен в «Зеленом попугае» или «Кавалере роз», каким сохранился и поныне в виде некоего анахронизма, рафинированного и скептически-печального, со стороны взирающего на свое время, когда безвозвратно утрачиваются его старомодные иллюзии:

Я знаю: век мой новый носит имя,  
Звучащее совсем иначе, чем мое...<sup>2</sup>

(Р. М. Рильке)

Крейслер, его искусство и жизнь уже создали целую тематическую линию в литературе о музыке XX столетия, до некоторой степени подобную литературе о Паганини, хотя менее обширную и романтическую. Но и в ней встречаются преувеличения, неточности, а то и вымыслы.

В биографических очерках, мемуарах, критических статьях, путеводителях по концертам однобоко, порою в сенсационно-многозначительном тоне освещается история одного опуса — серии «Классические манускрипты», опубликованной знаменитым скрипачом. В начале 1900-х годов эти пьесы в трех вариантах — для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано, наконец, для фортепиано соло — были изданы Шоттом в Майнце как транскрипции из Луи Куперена<sup>3</sup> («Песенка времен Людовика XIII» и «Павана», «Провансальская серенада», «Моя драгоценная»), падре Мартини («Andantino», «Молитва»), Боккерини («Allegretto») и других старинных мастеров. Издательство снабдило публикацию следующим «Предупреждением»:

«Подлинные рукописи, публикуемые здесь впервые и послужившие г-ну Фрицу Крейслеру материалом для настоящих транскрипций, составляют его частную собственность. Г-н Фриц Крейслер обработал их в столь свободной манере, что они превратились тем самым в его оригинальные создания. Постольку всякая иная транскрипция этих сочинений строго воспрещается и подлежит преследованию по судебному закону».

Формулировка эта не лишена двусмысленности и наводит на подозрения, что и в недрах фирмы Шотт кое-кто сомневался в подлинности купере-

<sup>1</sup> Два последних переложены для фортепиано С. В. Рахманиновым.

<sup>2</sup> Перевод автора.

<sup>3</sup> В статье «Крейслер», вошедшей в 13-й том третьего издания БСЭ (с. 371), ошибочно назван Франсуа Куперен.

новских или мартиниевских оригиналов. И, как вскоре выяснилось, подзрения эти были весьма обоснованны. Крейслер, хотя и придерживался в «Манускриптах» изложения, несравненно более скромного и близкого к музыкальному языку XVII—XVIII веков, нежели то, какое вскоре избрал для себя Леопольд Годовский, тем не менее оказался куда дальше от подлинников, которые были обнародованы им, чем автор «Ренессанса». И это произошло потому, что некоторых «подлинников» в действительности не было вовсе: венский мастер, со свойственной ему склонностью к оригинально-своевольным трактовкам «музыкантов прошлых дней», не устоял перед искушением и совершил эскападу, повергнувшую в смущение многих поклонников его таланта. Не Куперен или Франкёр, но сам он сочинял подчас эту музыку. Однако для сенсации, какая возникла вокруг этого инцидента, оснований не было. Во-первых, подобный прием никак не нов: задолго до Крейсlera им воспользовались, правда, в другой области искусства, Чаттертон и Анатоль Франс. Во-вторых (и это главное), наиболее примечательное качество «Манускриптов» заключалось не в мистификации, учиненной автором, но в безупречно тонком вкусе, с каким он выполнил свою задачу, и в превосходном знании стиля той эпохи. Тем не менее трудно отрицать или оспаривать и оборотную сторону всего «эпизода из жизни артиста»: на нем лежит печать, мы сказали бы, просвещенно-изысканного субъективизма, стремления услышать и воссоздать историю музыки не реально-бывшей, но как импульс собственной творческой фантазии — не более. И это чрезвычайно характерно для венской культуры нашего века, не говоря уже о «демонической» и капризной натуре автора «Прекрасного Розмарина».

Дальше всего от наиболее активных эстетических интересов Малера находилось, вероятно, австрийское изобразительное искусство той поры. Мы не сторонники довольно распространенной версии о некоем равнодушии композитора к живописи вообще. Против этого свидетельствуют и его очевидный пиетет перед итальянским Возрождением (Рафаэль, Джорджоне), и восхищение музыкальнейшим Арнольдом Бёклином, чей престиж в странах немецкого языка достиг тогда кульминации, и, наконец, глубокое постижение театрально-декоративного творчества в его связях с музыкой и сценическим действием. В самом мирозерцании и музыке Малера были черты, располагавшие к этому. Нельзя обойти в этой связи ярко выраженную картинность первых частей Первой, Второй, Третьей симфоний, финалов Второй, Четвертой, Траурного марша Первой, скерцо Второй, «Цветов» и «Зверей» в Третьей, а особенно — трех средних частей Седьмой, финала Восьмой и почти всей «Песни о земле». Картинность эта — не декоративно-колористического плана, какой была она у Р. Штрауса, а скорее в характере поэтически-символистичной звукописи, свидетельствующей о гармоничнейшем восприятии красот зримой природы и их музыкальных образов. Но австрийская живопись конца XIX и начала XX столетия была, за редкими исключениями, далека этому эстетическому принципу. На авансцене ее действовал венский Сецессион, к которому принадлежали тогда очень талантливые и изощренные художники, так или иначе тяготевшие к Малеру, — Густав Климт, Карл Мокль и другие. В известной степени компози-

тор соприкасался с «сецессионными» кругами через Альму Малер и ее семью (хотя творчеству самого Эмиля Шиндлера не свойственны были ни бунтарская бравада по отношению к наследию, ни модернистские черты). Но самое направление Сецессиона было далеко Малеру, тем более что ничего, равноценного немецкой живописи — Клингеру, Коринту, Слефогту, — Вена тогда не дала. Экспрессионистские веяния, местные либо занесенные из Мюнхена и Берлина, оставались Малеру чужды. Ближе всего ему было, естественно, театрално-декоративное искусство, где подвизались и в самом деле крупные и очень различные художники — Генрих Леффлер и Альфред Роллер. Первый (Малер еще застал его в Придворной опере) как бы олицетворял собою вчерашний день декоративной живописи. Он писал и оформлял свои оперные постановки в пышном, роскошно-экстенсивном стиле, которым владел великолепно. Ему свойственны были размах, впечатляющий, яркий колорит, чувство сцены. Однако это было искусство, по природе своей статичное и, что особенно ограничивало Малера, вне музыки или почти вне ее.

Роллер являлся полной противоположностью своему предшественнику. Он представлял собою, причем необыкновенно самобытно, ярко и убежденно, новый — сегодняшний и даже завтрашний — день театрално-декоративного творчества. В его лице соединялись пытливый исследователь и поэт кисти, одаренный чудесной фантазией и самым тонким художественным тактом. Партитуры опер, которые ему предстояло оформлять, он подвергал доскональному, кропотливому изучению, широко обращаясь к их сценической истории, привлекая литературные и другие источники, чему способствовала также его огромная разносторонняя эрудиция. Ни одна авторская ремарка или режиссерская ретушь не ускользали от его внимания и, что чрезвычайно важно, во всеобъемлющей связи с образным строем и замыслом целого. Малер не только уважал и любил Роллера, как близкого друга и единомышленника; он глубоко доверял его художественной интуиции и никогда не предпринимал сколько-нибудь серьезных шагов в области режиссуры, не прибегнув предварительно к его консультации. Так возникли изумительные по красоте и эстетической правде решения в постановках «Дон-Жуана», «Фиделио», «Ифигении». Можно назвать также «Свадьбу Фигаро» и «Волшебную флейту», «Валькирию» и «Тристана», как великолепные триумфы сотрудничества этих двух конгениальных друг другу индивидуальностей.

В истории оперного театра бывали, есть и, вероятно, еще будут декоративные оформления, стилистически и драматургически вступающие в неоправданный конфликт с музыкой, вносящие дисгармонию в строй оперного спектакля. Другой тип оформления — это декорации, костюмы, освещение, реквизит, не дисгармоничные музыке, но образующие в постановке некий другой

слой, красивый, однако существующий «в себе и для себя» и совсем не требующий ни пения, ни оркестра для реализации заключенных в нем красот и смыслового содержания. Встречаются живописные решения, которые составляют красочный, эффектно впечатляющий фон для музыки, фон, куда «удобно» и даже органично ложится партитура (таковы были, например, кубистские оформления Пикассо к либретто Кокто с музыкой Эрика Сати или композиторов «Шестерки»).

Оформление Роллера не относилось к какому-либо из трех этих типов. Основное художественное качество его работ заключалось в том, что сами они были насыщены музыкою; контуры его декораций и костюмов как бы излучали мелодию, в его красках звучали тембры, цветовые гаммы образовывали «тональности»; освещение, эффекты светотени ассоциировались с ладами, различные планы и участки сцены уподоблялись регистрам; в очертаниях то связно-текучих, то прерывистых возникали отзвуки штрихов, а игра влажных или сухих оттенков колорита напоминала о педали. Все звучало и сливалось в великолепную симфонию зримых образов со своими динамическими линиями и композиционной структурой, своими цветами-лейтмотивами (так, в «Тристане и Изольде» фиолетовый был лейтцветом любви героев драмы) и создавало удивительный контрапункт с музыкой оркестра и певческих голосов. Контрапункт этот мог быть контрастным или имитационным и сам нес в себе контрастирующие образы и целые «пласты» декоративного оформления либо, наоборот, гармоничнейшим образом сливался с партитурой.

Одним из совершеннейших достижений Роллера стало высокопоэтическое живописно-световое истолкование «Тристана и Изольды», возникшее из глубокого проникновения в образный строй либретто и музыки Вагнера. Как известно, авторские ремарки очень скупко обрисовывают ландшафт драмы и все сосредоточено на человеческих фигурах, их группировке, позах, жестах, движении. Однако Вагнер точно и ясно определил своеобразную «симметрию часа» для трех актов оперы: день — ночь — день. В первом акте это день долгий, ясный, разгорающийся с рождающимися и расцветающим любовным томлением. Напряженно-резкие линии и пылающие в солнечных лучах поверхности золотисто-алого корабля выглядели у Роллера динамически устремленными в сапфирово-синие дали моря, полускрытые шатровым куполом и расшитыми коврами вокруг ложа Изольды. Пестротканей, гладь воды, горящие красно-желтые контуры и блики на плывущем корабле создавали ансамбль, великолепно гармонизировавший со сценической ситуацией и тем нагнетанием эмоционального тонуca, которое все более неотвратимо-мощно заполняет музыку вплоть до завершающей кульминации.

В третьем акте действие начинается в жаркий полдень, а смерть Изольды наступает в час заката, когда в небе загораются первые звезды («Все светлее он сияет, ввысь летит в мерцанье звезд»). Здесь художник-декоратор создавал много рода контраст: ослепительно солнечный колорит морского ландшафта (своеобразная «реприза моря» по отношению к первому акту оперы) кричаще-ярко оттенял печальную и угрюмую картину заброшенного замка Каргола, где медленно, среди мечтаний о несбывшемся счастье, умирает герой. По свидетельству очевидцев, осязаемо возникало впечатление, будто эта являвшаяся перед ними бесконечно скорбная элегия

линий и красок недвижно распростертою рождалась из музыки вступления f-moll... По мере приближения развязки драмы, когда смерть все шире воцарялась на сцене, день угасал, и художник с великим искусством воссоздавал посреди людского смутения и пароксизма страстей гамму спокойной и тихо затухающих нюансов. Потом экстатический мелос и серебристые си-мажорные гармонии последнего монолога-апофеоза Изольды как бы «высвечивали» поблекший колорит, краски вновь на мгновение разгорались, и сценический образ финала словно растворялся в чудесной симфонии жемчужно-серого сумрака, отливавшего сиреневыми тонами.

Музыка и сцена дышали приближением ночи (ремарка Вагнера «Leise Abenddämmerung»); постепенно и все более широко протягивались лейтмотивные нити и арки, ведущие к тематическому комплексу лирической кульминации второго акта оперы. И тогда на прежнюю «симметрию часов»: день — ночь — день — начинала (только начинала!) наслаиваться новая — в своеобразном обращении и растущая на этот раз из центра композиционной структуры: ночь — день — ночь.

Это гармонировало с метафизикой поэтической концепции Вагнера, как она запечатлена в последних словах монолога Изольды:

В нарастании волн,  
в этой песне стихий,  
в беспредельном дыханье миров —  
растаять,  
исчезнуть,  
все забыть...  
О восторг!..<sup>1</sup>

Нельзя не согласиться с Эдуардом Шюре, услышавшим здесь мироощущение, родственное горькому мотиву Джакомо Леопарди: «Рожденные одновременно, Любовь и Смерть — родные братья». Но могучая и страстная музыка Вагнера перерастает эту концепцию, утверждая непреходящую красоту и высокий этос человечности, царящий на идеальных вершинах земной любви. Из этого исходила интерпретация Малера — Роллера. Не тристановские проклятия палящему зною, но его неожиданно-радостное «Я слышу свет?», гениально запечатленное в партитуре финала, стало для них путеводной нитью. В сценическом времени реприза ночи не наступала, и «вторая триада» оставалась незавершенной.

Выразительно и звучно-красиво было решение декоративного фона, созданного Роллером для сцен в речных глубинах «Золота Рейна». И здесь созвучие малеровской режиссуры было в высокой степени гармоничным. Водная среда пересекалась глыбами скальных пород, нагроможденных наискось против течения. По мере того как разгоралось утро, слоистые и морские серо-зеленые поверхности розовели, согреваясь все более теплыми и трепетно-нежными красками, контрастируя холодному и зыбкому сине-зеленому колориту ночного пейзажа. Наконец, торжествующе-неотвратимо рождалось утро; казалось, будто вся огромная водная масса, вдруг пронзенная огненными лучами восходящего солнца, становилась ожившим и струящимся «золотом Рейна». Наконец, утренней зарей разгорались и слоистые массивы подводных скал, отдававших золото своего одевания речным струям, в то время как в оркестре совершалось другое чудо искусства: стреттные переливы и наслоения пустых квинт и кварт рождали дивную симфонию полифонически насыщенного, плавного, но все более широко и мощно колыхающегося серо-голубого Es-dur, излучающего свет и созвучного рождению новой световой картины. Потом это движение замедлялось и застывало, превращаясь в живописный фон, на котором непринужденно, в пластически красивом хореографическом рисунке реяли и резвились дочери Рейна, и в спор с ними вступал сумрачный Альберих. Его приземистая, но

<sup>1</sup> Перевод В. Коломийцева.

проворная в движениях фигура, и призрачная и статичная, то отслаивавшаяся от мшистых камней, то уползавшая в их расселины или таявшая в темных пятнах, как бы отбрасывала сине-серую ночную тень на розово-волшебную речную панораму, словно сошедшую с язычески-поэтической картины Арнольда Бёклина («Im Spiel der Wellen»<sup>1</sup>), дивно развернутую и купающуюся в вагнеровской оркестровой стихии на оперно-театральной сцене.

В заключительной сцене «Валькирии» зачарованно мерцающая и разливающаяся динамика «заклинания огня» и будто окаменевшая в глубоком раздумии фигура Вотана зримо создавали совершеннейшую гармонию двум контрастным элементам, синтезированным в музыке финала.

Оформление «Дон-Жуана» рождало новый резкий контраст музыке и действию: драма с ее трагическими «взрывами», комедийными эпизодами, лирическими излияниями, красочными декорациями, блеском и неумолимо надвигающимся роком неизменно разыгрывалась между четырех серых замковых башен, зловеще сдавливавших сцену. Их важная и тяжеловесная статика, как лейтмотив судьбы и обреченности, с огромной силой оттеняла воплощенные в музыке кипение, суету и коллизии жизни.

В эту зловещую раму — как бы зримый аналог моцартовскому d-moll — вписывались то сад в летнюю ночь, то балльный зал, то интерьер со столом, богато сервированным для вечерней трапезы, столом, у которого разыгрывается развязка драмы.

Роллер был подлинным живописцем-музыкантом, своего рода оперным Максом Клингером Вены начала XX века, — и недаром Малер в одном из писем восторженно благодарил его за «все то великое и прекрасное», чем обязаны были высокоталантливому художнику и Венская опера и он сам.

В свою очередь Роллер, сотрудничавший не только с Малером, но и с другими замечательными мастерами оперного театра (назовем хотя бы Рихарда Штрауса и Гуго Гофманстала — горячих поклонников его таланта), испытывал какое-то особенно глубокое и эстетически гармоничное влечение к великому венскому симфонисту. Оно, вероятно, усиливалось благодаря тем поэтически-живописным мотивам, которыми щедро расцвечена музыка Второй, Третьей, Седьмой симфоний и «Песни о земле». На иных страницах этих партитур нельзя не уловить близости роллеровскому декоративному письму, его образному строю, колориту и рисунку; они перекликаются также с некоторыми работами Арнольда Бёклина 70-х годов («Frühlingseinklang»<sup>2</sup>).

Роллер любил Малера — композитора, дирижера, режиссера — восторженно и страстно. Иногда между ними возникали разногласия, споры, почти всегда эстетически обогащавшие обе стороны. Во всяком случае созвучие их взглядов на оперное искусство явно доминировало над свойственным обоим критicismом. Эти гармонии, диссонансы и разрешения запечатлены Роллером в превосходной работе «Die Bildnisse von Gustav Mahler», опубликованной в Лейпциге и Вене в 1922 году.

В свое время Фридрих Энгельс отметил свойственный венской культуре, умственной и общественно-политической жизни

<sup>1</sup> «В игре волн».

<sup>2</sup> «Весна идет».

«своеобразный интернациональный характер». В XIX веке это качество составляло большое преимущество австрийской столицы. В наш век — по мере социальной и моральной деградации буржуазии, обострения конкуренции, разжигания правящими классами национальной розни между народами Габсбургской империи; по мере роста паразитизма, антагонизмов имущественных состояний и классовых интересов; по мере активизации католической церкви и австрийских партий, находившихся под ее влиянием; наконец по мере размывания и разрушения стародавних полупатриархальных бюргерских, сословно-дворянских устоев — в духовной жизни страны, ее столицы и провинции постепенно сложилась иная обстановка и общественная психология. Недаром меланхолически писал в своей «Книге образов» болезненно чуткий к новому Райнер Мария Рильке:

Ах, видно, я с недавних пор  
У жизни впал в немилость,  
Что всё — куда ни бросишь взор —  
Так страшно изменилось!<sup>1</sup>.

Процесс общественной жизни, эволюции быта как бы расщепился, отражая отношения и борьбу классов. Чем больше в низах, особенно с ростом и развитием австрийского пролетариата, его солидарности, его сознания и движения<sup>2</sup>, укреплялся дух демократической общительности, интернационализма, тем более в социальных верхах буржуазного общества назревал и формировался индивидуализм, высокомерно-скептическая или меланхоличная замкнутость патрицианской «аристократии духа», а то и последних, хоть все еще довольно многочисленных, могикан «аристократии крови» (таков был, например, талантливейший Гуго фон Гофмансталь). Эта наиболее консервативная и антиквированная прослойка или группа венского населения особенно интимно связана была с императорским двором, его нравами и традициями. Престарелый Франц-Иосиф был для нее олицетворением, символом «доброго старого времени». Смерть последнего Габсбурга, этого патриарха австро-венгерской монархии, в 1916 году, уже в разгаре первой мировой войны, была воспринята австрийской аристократией как начало крушения старого мира, его идиллий, его иллюзий и романтики — романтики элегантного веселья, меланхолии и размышлений *dolce far niente*<sup>3</sup>. Но то была романтика, возросшая на почве бесконечно более скудной и зыбкой, чем романтика Грильпарцера, Шуберта и даже Гуго Вольфа. Недаром критически пи-

<sup>1</sup> Rilke Rainer Maria. *Gesammelte Gedichte*. 1962, S. 155. — *Перевод автора*.

<sup>2</sup> Пролетариат австрийской столицы впервые вышел на улицы, чтобы отпраздновать свое Первое мая, в 1890 году.

<sup>3</sup> Состояние сладостного безделья (*итал.*).



сал великолепный знаток, ценитель и поэт венского быта Стефан Цвейг:

«...ни один город в мире так не располагает к неге и праздности, как Вена, где искусство гулять без цели, созерцать в бездействии, быть образцом изящества — доведено до поистине художественного совершенства и для многих составляет весь смысл существования»<sup>1</sup>.

Издавняя утонченность и нарядность венской жизни, эпизодичность мимолетных встреч и симбиозов между людьми различных наций, стран, социальных положений и характеров; культ роскоши и развлечений; обилие уединенных и живописных мест, где можно было невозбранно отдаваться размышлениям и мечтам наедине с собою (такие прибежища вспоили лирическую поэзию Рильке, к ним не раз обращался и Малер), — все это способствовало бурному разрастанию субъективизма тотчас после того, как первые семена буржуазно-идеалистической философии — от Маха и до Фрейда — дали всходы на австрийской земле. Такова была объединяющая основа или принцип так называемых «новых австрийских школ», возникших в литературе и искусстве XX века.

Идейный кризис интеллигенции уже обозначился, его разрастание совершалось до и после первой мировой войны постепенно, но неотвратимо. В философии и естествознании реакция упорно наступала. Еще в 1850 году профессор Венского университета Эрнст Мах опубликовал свою книгу «Познание и заблуждение», возрождавшую в чуть занавешенной форме старое берклеанство XVIII века (вещи — комплексы моих ощущений) и вскоре превратившуюся в некое евангелие современного солипсизма<sup>2</sup>. Концепцию свою Мах пытался применить также к музыкальной акустике и психологии музыкального восприятия — областям знания, интерес к которым среди физиков после знаменитых исследований Г. Гельмгольца стал очень велик. Естествоиспытатели прогрессивной философской ориентации все чаще становились жертвами интриг и диффамации, вокруг них создавалась атмосфера нетерпимости и морального отчуждения. В 1906 году глава материалистической школы австрийских физиков Людвиг Больцман, затравленный обскурантами, окончил жизнь самоубийством. В кругах художественной интеллигенции пробудился еще небывалый ранее интерес к психологическим, психопатологическим и сексуальным проблемам в их применении к искусству. Такие книги, как «Вырождение» Макса Нордау, «Пол и характер» Отто Вейнингера или «Диетика души» Эрнста Фейхтерслебена, пользовались огромным спросом, вокруг них возник некий ажиотаж.

<sup>1</sup> Цвейг Стефан. Собр. соч. в 7-и т., т. 1. М., 1963, с. 291.

<sup>2</sup> В. И. Ленин подверг философию Маха сокрушительной критике в книге «Материализм и эмпириокритицизм».

Рядом с махизмом почва австрийской буржуазной культуры взрастила другую концепцию, которой суждено было оказать несравненно большее влияние на музыку и музыкантов. Мы имеем в виду психоаналитическую теорию Зигмунда Фрейда. Этот ярко и своеобразно одаренный, широко образованный психоневролог еще в середине 90-х годов дебютировал скромной публикацией клинического опыта по излечению истерии методом гипнотического выявления скрытых психических травм сексуального происхождения. За этим опытом последовали другие, интересно и остро-дискуссионно поставленные. Клиника Фрейда становилась объектом все более пристального и чем дальше, тем более нездорового внимания со стороны буржуазно-философских, психологических, наконец, художественных кругов. И немудрено. Уже в узкоспециальной, психиатрической сфере новая теория страдала неправомерной переоценкой подсознательных импульсов, и особенно — полового инстинкта («пансексуализм»). В последующих работах, опубликованных в течение первых трех десятилетий нашего века: «Психопатология обывденной жизни», «О психоанализе», «Психология масс и анализ человеческого «я», а также в целом ряде других, — Фрейд, под заметным влиянием реакционной философии Шопенгауэра, Гартмана и Ницше, постепенно и все более произвольно распространял методы и результаты своих наблюдений на все более широкий круг явлений человеческой жизни, деятельности и исторического развития. Сон, страх, дружба, войны, стачечное движение, религия, семья, всемирная история — все объявлено было сублимацией вытесненного в подсознание сексуального комплекса.

Эта концепция, иногда остроумная, хотя и крайне односторонняя даже в частностях, но совершенно ложная, более того — чудовищная в целом, естественно распространена была и на искусство, извечная, якобы эротическая природа которого стала краеугольным камнем фрейдистской эстетики. В особенности музыка провозглашалась областью, наиболее свободной от самоконтроля, сферой «бесцензурной» игры подсознательных сексуальных сил. Сам Фрейд не имел большой склонности к психоаналитическому исследованию музыкальных явлений. Но чего не делал сам он, скоро привлекло внимание многочисленных адептов его теории. На страницах «Ежегодника психоаналитических и психопатологических исследований» и даже «Международного журнала врачебного психоанализа» стали появляться статьи, несколько напоминавшие знаменитые этюды Мёбиуса о Фр. Гельдерлине, но куда менее обоснованные, а то и просто псевдонаучные по содержанию. Жадно потянулись к Вагнеру: «Тристан и Изольда», сцена Зигмунда и Зиглинды в первом акте «Валькирии», финал «Зигфрида» прокламировались как неотразимые аргументы в пользу психоаналитического объяснения музыкальных явлений. В истории западноевропейского

искусства фрейдизм сыграл поистине зловещую роль. Это была попытка «научно-экспериментального» ниспровержения разумного начала в художественном творчестве во имя бесконтрольной игры подсознательных психических сил. На этом поприще Фрейд не выступал абсолютным пионером. Еще Шопенгауэр провозглашал музыку «разрешительницей уз земного бытия, без всякой действительности и ее мучений». Ницше ратовал за восстановление стихийно-дионисийского начала, а в интеллектуализме художника усматривал симптом «сократического» вырождения. Теперь, в век бурного развития науки, на помощь антиинтеллектуализму в эстетике призвана была... медицина! Фрейд для Австрии стал тем же, чем был для Германии Освальд Шпенглер, а для Франции — Анри Бергсон. Психоанализ в специфической обстановке кануна первой мировой войны становился одним из теоретических истоков экспрессионизма, нововенской ультрамодернистской живописи и музыки.

Эти связи и отношения возникали и складывались вполне закономерно: наука и искусство не только воздействуют друг на друга, они растут и развиваются на общей почве. Фрейдизм и экспрессионизм — родные братья, они рождены кризисом буржуазной культуры, буржуазной идеологии. Венский Сецессион был основан почти одновременно с появлением первой работы Фрейда «Об истерии», и в этом — симптоматичнейшее знамение времени. Властителем дум художественных кругов, постепенно оттесняя Бёклина и Клингера, становился талантливый и остроумный, но явно зараженный духом нигилизма Оскар Кокошка. Возникали и куда более органичные, глубокие и сильные явления. На театральной сцене венского предместья, где когда-то непритязательно-свежо, в терпком и патриархальном народном стиле выступали Фердинанд Раймунд и Иоганн Нестрой, в 20-е годы нашего века явился глубокомысленный и психологически утонченный, неустанно экспериментирующий, весь устремленный в будущее немецкий мастер Макс Рейнхардт. В театральном искусстве — игре, режиссуре, художественном оформлении — заметно сказывалось теперь влияние мейнингенской труппы, Отто Брами. Центром сценарной драматургии становился ансамбль, возникла целая сложная и тонкая эстетика мизансцены. Романтически-яркие эффекты сменились полутонами. Кульминации были передвинуты далеко в сферу психологически углубленного подтекста. Реализм, натурализм, символизм смешались в удивительных, порою талантливых и сильных, однако всегда так или иначе непоследовательных сочетаниях. Столпами театрального репертуара стали Ибсен, Стриндберг, Гауптман. «Призраки», «Бранд», «Ганнеле», «Пепелище» — вот спектакли, делавшие в те годы наибольшие сборы, ставшие своего рода театральными эталонами современности. Эти новые веяния на драматической сцене не могли не достигнуть и Венской оперы. Теперь и она жаждала более современно-жиз-

ненного, психологически тонкого и нравственно-философски глубокого искусства. Его-то и принес ей Густав Малер.

А как многое изменилось в художественной литературе! Да, Райнер Мария Рильке по-своему был прав. В Вене зрели новые «литературные мечтания». Там начинали зачитываться «Искуплением» Рихарда Демеля и «Гимнами» Стефана Георге. Гофмансталь и другие австрийские поэты сотрудничали в «Листках» Георге, ибо находили там мотивы, созвучные собственным умонастроениям. В начале 1900-х годов горячие споры развернулись вокруг «Ткачей» и «Потонувшего колокола», «Флориана Гейера» и «Бобровой шубы» Герхарта Гауптмана, драматурга большой силы, кстати сказать, личного друга Малера, возможно оказавшего воздействие и на творчество последнего человека колюбивыми и реалистическими тенденциями своего театра. Широкие симпатии демократической интеллигенции, в частности музыкантов, привлекал Август Стриндберг. Входила над венским горизонтом звезда Достоевского. Наиболее утонченно образованная часть читающей публики наслаждалась французскими символистами Верленом, Рембо, Малларме.

Новые явления обозначались и в самой австрийской литературе. В 90-х годах вышла в свет первая книга Петера Альтенберга (Рихард Энглендер) «Как видится мне» («Wie ich es sehe»). За нею последовали сборники утонченнейших миниатюр: «Что день мне приносит», «Сказки жизни», «Мой вечерний закат» и другие. Это были первенцы своего, венского импрессионизма. Социальные мотивы Верлена и Рембо остались чужды ему. Тончайший ювелир малой формы, первый «поэт среди венских прозаиков и прозаик среди поэтов», Альтенберг создал целую своеобразную «эстетику мимолетного»; незавершенность картины, недосказанность мысли, недорисованность образа он возвел в высший художественный принцип, принцип совершенно неосуществимый в идейно-большом искусстве и технически вряд ли доступный самой фонетике, морфологии, синтаксису немецкого языка. Это был настоящий большой талант, парадоксальнейшим образом затонувший в мелководе собственного эгоцентрически-рафинированного мироощущения.

Несколько позже промелькнули первые ласточки экспрессионизма. В 1912—1913 годах кричаще ярко прозвучали стихотворные сборники молодого Франца Верфеля<sup>1</sup>. Несколько раньше, в 1909, неприметно и робко дебютировал в периодической прессе Франц Кафка. Гуманистические мотивы Верфеля, иступленный пафос его ранних стихов, быть может, могли бы показаться созвучными Малеру и его искусству. Соблазнительно было бы, пожалуй, протянуть нити связи и от Малера к Кафке, обнажа-

<sup>1</sup> Впоследствии женатого на Альме Малер.

ющему ужас неотвратимой катастрофы маленького человека в буржуазном мире; Кафке, постоянно скользящему на грани банальной «прозы жизни» и саркастически-сумрачной фантастики. Но подобные умозаключения были бы произвольными и натянутыми. Верфель начал печататься тогда, когда Малера не было в живых; первые рассказы Кафки уже не застали Малера в Вене — он уехал в Америку. Да и миросозерцание его и образный строй его музыки были совсем, мы сказали бы, слишком иными. Экспрессионистские литературные влияния отозвались в музыке не в малеровские времена, но позже. Если же говорить о направлении австрийской поэзии, драмы, прозы, которое в начале XX века всего ближе стояло к музыке, то оно было куда психологически тоньше, изысканнее и музыкальнее немецкого поэтического искусства той же поры.

Творчество Артура Шницлера — типическое явление нововенской культуры. Этот новеллист и драматург изысканно-камерного плана — истый Оскар Уайльд австрийского театра, блиставший остроумием, глубокомысленными парадоксами и непринужденно-светской легкостью, с какой он, литератор, психолог и врач, вел свой всегда интересный, пикантный разговор с театральной публикой или читателем на любую — большую или малую — тему. Казалось, это литературное общение доставляло Шницлеру искреннюю, хотя и рафинированную, радость творчества. Однако под ее покровом таился горький скептицизм. «Люди, эти вечно гнусные люди», как сам он выражался, властно притягивали его к себе и в то же время слишком часто вызывали в нем ужас и отвращение, приводившие его на грань мизантропии. Таков Шницлер и в своей знаменитой трилогии «Зеленый попугай». Музыканты тянулись к Шницлеру, как к самому обаятельному из мастеров тогдашней литературной элиты. В свою очередь, он любил музыку и принадлежал, между прочим, к числу самых восторженных почитателей Малера, его песен и симфоний. Однако творчество Шницлера не дало непосредственных импульсов для создания сколь-нибудь значительных музыкальных произведений. Можно воплотить в образ музыки сочинение несовершенное, неглубокое, иногда даже банальное — и достигнуть, хотя бы относительно, художественно-прекрасного результата. Но есть литература, которая, даже при высоких эстетических достоинствах, лишь редко и трудно поддается полноценной музыкальной интерпретации. И чаще всего это литература скептически-холодная или равнодушная к людям. Музыка по природе своей слишком лична, чтобы такому внутренне-холодному искусству отвечать взаимностью. Конечно, гетевский Мефистофель и холоден и скептичен. Но человеколюбивый поэт-мыслитель, писавший его, создал в этом персонаже грандиозное «доказательство от про-

тивного». Именно потому Лист с изумительным мастерством и убеждающей силой в своем Мефистофеле воспроизвел симфонического alter ego<sup>1</sup> своего же Фауста. Но в Артуре Шницлере не было ничего гетеанского, что могло бы привлечь к нему музыкантов листовского дарования и масштаба. Его импрессионистски-утонченное и разочарованное искусство осталось несравненной школой остроумия, психологической проницательности и изысканного письма. И к Малеру его, всего вероятнее, влекло как к антиподу.

Другой литературный поклонник малеровского таланта, хорошо знакомый советскому читателю Стефан Цвейг, не достигал шницлеровского блеска и элегантности, но обладал зато гораздо более широким кругозором и познаниями. Это был убежденный гуманист, великолепный знаток и ценитель сокровенных глубин душевного мира человека. В лучших своих вещах он поднимался к психологическому реализму, но сфера эта оставалась у него, в сущности, довольно узко ограниченной. Острая и напряженно развивающаяся, но маленькая драма буржуазного и мелкобуржуазного мира была для него, как художника, родной стихией. Тут он чутко, порою до болезненности, воспринимал трагические конфликты и контрасты своего времени и общества, поскольку они проникали в этот тесный, интимный мирок; иногда звучали у него искренне и страстно нравственно-обличительные мотивы, хотя он, видимо, смутно представлял себе действительные источники бедствий и страданий своих героев. Тогда интимная драма вырастала до масштабов общечеловеческого. Прирожденный миниатюрист, он достиг высшей художественности в жанре новеллы, хотя обращался и к стихам («Серебряные струны»), к роману («Мария Стюарт», «Нетерпение сердца») и к историко-биографическому очерку. Тут его диапазон был очень широк — от Клейста до Толстого, от Достоевского до Магеллана, от Фуше до Эразма Роттердамского. И повсюду он искренне и страстно взывал к правде, красоте, человечности. К сожалению, творчество Цвейга, вопреки его скорее скептическому отношению к социологическим гипотезам Фрейда, все же испытало на себе в некоторой мере типичное для тогдашней Вены воздействие фрейдовского психоанализа и предвзятой идеи, будто «все исключительное и сверхчуждственное в нашем существовании порождается... лишь возвышенной, близкой к безумию мономанией»<sup>2</sup>. И Малер, в представлении Цвейга, несется по арене жизни, неистовый, словно подхваченный вихрем или одержимый амоком, стихийно попирая и опрокидывая препятствия, встающие ему на пути...

Демократические устремления Цвейга, глубокое знание человеческой, особенно женской, психологии (он стал своего рода

<sup>1</sup> Другое «я» (лат.).

<sup>2</sup> Цвейг Стефан. Новеллы. М., 1936, с. 219.

австрийским Мопассаном XX столетия), огромная наблюдательность, искренняя, остро впечатляющая манера повествования завоевали ему признание в самых широких общественных кругах. Неудивительно, что музыкальное искусство Австрии и Германии испытало на себе воздействие Цвейга — гуманиста и психолога. В отличие от Шницлера, он творчески связан был с немецкой музыкой, ее выдающимися мастерами, — и самые непосредственным образом. На его стихи из раннего сборника «Серебряные струны» писал Макс Рeger. Цвейгу принадлежит либретто «Молчаливой женщины» Рихарда Штрауса (по Бену Джонсону)<sup>1</sup>. Это было в начале 30-х годов, когда минуло второе десятилетие со смерти Густава Малера, а буржуазная Германия и полуфеодальная Австрия — ее младший партнер — уже вползали в трагически-кровавую полосу фашистского господства. Возникшая дружба знаменитого писателя и еще более знаменитого музыканта стала столь же неожиданно тесной и гармоничной, сколь неожиданно и быстро оборвалась с назначением Штрауса президентом «Reichsmusikkammer». Бывая друг у друга в Вене и Гармише, они вели долгие разговоры о музыке и театре. Сохранившаяся переписка 30-х годов свидетельствует о том, что Цвейг, считавший в то время Штрауса величайшим из живущих композиторов западного мира, взывал к его гражданской совести, убеждая возвысить голос против разрушения культуры фашистскими варварами. Он видел в создателе «Кавалера роз» не только блистательного мастера, чья музыка источает свет солнца. Он почитал в нем истинно земного, посюстороннего художника «с вечно бодрствующими глазами» и ясно осознанными стремлениями.

Совсем иным представлялся Цвейгу Малер.

Свой пиетет перед последним и по-своему глубокое проникновение в образный строй малеровского искусства он запечатлел в красивой, эмоционально-взволнованной поэме «Дирижер», опубликованной Паулем Штефаном в 1910 году на страницах сборника «Густав Малер. Его личность в посвящениях». Малер-интерпретатор предстает там как шекспировский Просперо в музыке наших дней. Подобно птице или дельфину, играет он посреди могучей и бурной стихии звуков и образов. Певец «судьбы, случайности, влечений тайных», он уводит свои аудитории в безбрежность мира, в безмерность людских радостей и страданий и, наконец, в упоительную ночь бессознательного, ибо «от века сёстры музыки и тьма». И потому под эгидой этого смутного гения «на тихих лодках сна скользим мы по невиданным протокам все дальше в мрак»... Такое восприятие сферы Малера, как «дионисийски» разбушевавшейся симфонической

---

<sup>1</sup> Премьера состоялась в Дрездене в 1935 году, после чего нацисты сняли ее с репертуара. На немецкой сцене «Молчаливая женщина» появилась вновь лишь после падения гитлеровского рейха.

стихий, характерно не только для Цвейга, но и для всей почти венской литературы его времени. Оно эмоционально-искренне, непосредственно, красиво, но, в сущности, несколько поверхностно и односторонне.

Более объективен, пожалуй, и психологически правдив образ знаменитого музыканта в другом произведении Цвейга на ту же тему — «Возвращение Густава Малера». Подобно В. Ф. Одоевскому, Стендалю, а отчасти, может быть, Ромену Роллану, Цвейг в совершенстве владел этим «рубежным» жанром, где этюд-портрет и биографический очерк синтезированы настолько органично, что трудно бывает подчас разграничить, где кончается одно и начинается другое. Бытовой фон или ландшафт обрисован там, за исключением эпизода в Шербурге, чрезвычайно скупыми штрихами. Цвейг обладал поразительной способностью в немногих словах осязаемо воссоздать атмосферу, окружающую его персонажи. Но все сосредоточено на психологии творчества и музыкального восприятия. Так написаны у него «Тосканини», «Бузони», «Бруно Вальтер», «Моцарт». «Возвращение Густава Малера» свидетельствует о глубоком проникновении писателя в духовный мир своего героя. Однако и эта работа, мастерски выполненная в своем жанре, не лишена односторонности и красивых преувеличений. Исходя из концепции музыкальной сублимации клокотавших в этой вулканической личности подспудных стихийных сил, Цвейг снова видит в Малере гениального демона, вечно одержимого «страхом не достичь совершенства», вечно пребывающего в роковом единоборстве с окружающим. «Борьба с земным составляла его божественное наслаждение». В этой интерпретации мощная и прекрасная интеллектуальная сторона малеровской индивидуальности оказывается неправомерно суженной и преуменьшенной.

Иные импульсы и эстетические мотивы влекли к Малеру Гуго Гофмансталя. Мы, музыканты, знаем этого поэта почти исключительно как либреттиста Рихарда Штрауса. Однако в действительности он повлиял на музыку более разносторонне. В начале нашего века его популярность у себя на родине и в Германии была очень велика. Первая опера Р. Штрауса на либретто Гофмансталя — «Электра» — закончена была в 1908 году, но пятью годами раньше, в 1903, Штраус смотрел «Электру» Гофмансталя в берлинском драматическом спектакле у Макса Рейнхардта, и она уже тогда произвела на него неотразимое впечатление.

Спектакли Гофмансталя шли почти всегда с аншлагом, хотя и рассчитаны были на избранную публику. Мнения об этом драматурге резко расходились. Томас Манн писал о нем как о вдохновенном неоромантике, «вечно прекрасном юноше» современного театра. Ромен Роллан считал его «рабом своей виртуозности» и даже декадентским злым гением Р. Штрауса, признавая его, однако, «одним из самых совершенных артистов,



когда-либо писавших на немецком языке». Сам Штраус провозгласил Гофмансталь гениальным поэтом. Все это явные преувеличения. Но в самом деле, какая противоречивая индивидуальность! Полуавстриец, полуйтальянец, аристократ по происхождению, деятель театра по призванию, юрист и ученый-филолог, поэт и военный, либреттист и дипломат, он импонировал современникам широтой умственного горизонта, интересом, познаний в самых разнообразных областях и яркой одаренностью. Темперамент художника сочетался у него с завидной работоспособностью. Он писал стихи — мелкие стихотворения и поэмы, главным образом символистского плана, прозу, мистерии («Каждый» и «Мир» для театра Макса Рейнхардта в Берлине), драмы («Смерть Тициана», «Глупец и смерть», «Певница и искатель приключений»), трагедии («Башня», «Император и ведьма»). Его перу принадлежат новые, современные интерпретации «Эдипа», «Электры» Софокла и «Альцесты» Еврипида. Он сделал превосходные переводы Кальдерона, украсившие немецкую переводную литературу, а его докторская диссертация «О литературном стиле поэтов «Плеяды» и «Этюд о развитии поэта в Викторе Гюго» представлял собою хотя и спорные, однако весьма интересные исследования по истории французского поэтического искусства.

Гофмансталь был знатоком театра, оперного в частности. Музыку самых различных стилей он слышал и понимал очень тонко. Его отношение к ней было не только эстетическим, но и практическим: он стал одним из лучших либреттистов, своего рода Метастазии или Скрибом XX века. В результате двадцатилетнего творческого содружества с Р. Штраусом возникли «Электра», «Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе» и «Мещанин во дворянстве», «Женщина без тени», «Афинские развалины»<sup>1</sup>, «Елена Египетская», «Арабелла». Кроме того, написаны были «Альцеста» для оперы Э. Веллеша и «Зобеида» с музыкой русского композитора А. Черепнина, законченной через четыре года после смерти поэта. Свои либретто Гофмансталь задумывал и писал в первоначальных набросках до того, как сочинялась музыка. Обычно именно он давал композитору идею произведения и эскизное решение фабулы, после чего начиналась совместная работа над отдельными актами, сценами и номерами. Контакт поддерживался посредством деятельной и практически-конкретной переписки. В результате возникала та, правда своеобразная, художественная гармония либретто и партитуры, которая составляет бесспорное достоинство большинства опер балетов Р. Штрауса. Но и независимо от музыки, драматические произведения Гофмансталя для оперного театра обладают художественными достоинствами, заслуживающими вниматель-

<sup>1</sup> Festspiel с танцами, хорами (частично на музыке бетховенского «Прометея») и мелодраматической сценой (1924).

ного изучения, несмотря на их неравноценность и всю глубину идейных противоречий драматурга-эстета и символиста.

Можно понять, что именно так импонировало ему в Малере. Как всякий незаурядный художник, к тому же вооруженный обширными познаниями в области мировой классики, Гофмансталь ставил перед собою большие эстетические задачи и по-своему понимал и чувствовал реальную жизнь. «Произведение поэта, — говорил он, — всегда стремится отразить величие бытия». Более того, он приближался порою к осознанию диалектики процессов жизни и искусства. «Изменение, преобразование — это высший дар жизни, это подлинное таинство для творческой природы, в то время как постоянная неизменность равносильна оцепенению и смерти. И все же человеческое достоинство неразрывно связано с верностью, постоянством, отсутствием забвения. Таково одно из наиболее глубоких противоречий, на которых основывается бытие». И в рамках своего художественного миросозерцания и возможностей выработанной им театральной драматургии Гофмансталь пытался реализовать эти принципы. Его трагедии, комедии, балеты ярко театральны, сценичны и мастерски сливают между собою образное и звучное, рельефно выразительное немецкое слово, напряженное действие и музыку. Даже тогда, когда Гофмансталь охвачен был стремлением выразить философские или этические концепции, как, например, в «Эдипе» или «Елене Египетской», он редко впадал в отвлеченность и сухую дидактику (больше всего грешит этим «Женщина без тени»). Ничего так не боялся он, как сухости, скуки, длиннот и тусклости спектакля. Пьеса должна сверкать и, даже если она задумана в сумрачных тонах, пусть самая сумрачность ее будет разнообразна! Задача драматурга — произвести впечатление; вне этого он трудится втуне. А публику впечатлит лишь то, что ясно, цельно и непременно живо, остро, красочно, свежо. Не исключается и картинность образов, живописность фона; однако не это главное, не за тем идут люди в театр. Персонажи должны контрастно оттенять друг друга, их характеры — раскрываться постепенно в живом и занимательном действии, которое разворачивается точно так же в контрастно наплывающих эпизодах. Роли, каковы бы они ни были, требуют четкого и острого рисунка. Драматическая кульминация — великая вещь, если она на месте и хорошо подготовлена. Перегрузить спектакль острыми моментами — «значит утомить зрителя и убить в нем интерес к тому, что происходит на сцене». Велико значение финала: это не только прощальный поклон публике, но завершающая кульминация, а она часто решает судьбу пьесы. Средних, посредственных финалов не бывает. Все они делятся только на две категории: плохие и великолепные. Третьего не дано.

Нужно сказать, что Гофмансталь не только прокламировал эти принципы в своей переписке с Р. Штраусом и в других вы-

сказываниях, но отчасти и практически реализовал их со свойственным ему блеском и остроумием. Действие у него сжато и очень энергично развернуто. Напомним, что в «Электре», «Ариадне» и «Иосифе» всего по одному акту, в «Елене» — два, в «Кавалере роз» и «Арабелле» — по три. Длиннее всего оказываются комедии. Мы намеренно оставляем в стороне «Женщину без тени», либретто которой было явной неудачей Гофмансталя. Его пьесы — виртуозно сделанный сплав чувственно-насыщенной экзотики и религиозных преданий («Легенда об Иосифе»), лирической поэзии и иронического гротеска («Кавалер роз»), фантазмагории и документально аргументированной археологической реставрации («Елена Египетская»). Мы вдруг совершенно неожиданно встречаем у него по-своему мастерски написанные сцены из жизни и быта народа (слуги в «Кавалере роз», бал извозчиков в «Арабелле»). Было бы верхом наивности думать, что Гофмансталям руководили тут какие-то мотивы или даже стихийные импульсы демократического характера. Типичный аристократ, но великолепный драматург и остронаблюдательный человек, он вводил эти эпизоды во имя эффектного разнообразия и контраста, однако делал это, как и всё, умно и талантливо. С другой стороны, вопреки очевидным симпатиям к габсбургскому режиму и старой земельной аристократии, он не постеснялся в «Кавалере роз» представить высшее общество в весьма насмешливо-реалистическом освещении. Его барон Окс ауф Лерхенау, своего рода Фальстаф XVIII, а может быть, и XIX века, — это законченный тип, целая сатира на опускающееся дворянство, погрязшее в диком провинциализме и мечтающее любой ценой обуржуазиться, дабы поправить пошатнувшиеся дела. Как случилось, что драматург, подобный Гофмансталью, смог подняться до столь правдивого обобщения и сделать его одним из центральных образов лучшей своей комедии? Если судить по переписке со Штраусом, он искал всего-навсего лишь остроэффектного контраста мужских ролей (Октавиан — Окс), но достиг несравненно большего, и совсем не потому, что стремился обличать пороки знати. Творчество имеет свою логику и законы. Чем ближе к правде, тем острее, убедительнее, драматургически оправданнее становился весь рисунок роли. Тогда художник взял верх над «человеком большого света», и это стало бесспорной победой автора «Кавалера роз». Но победа эта осталась эпизодом — не более.

Перед нами еще один печальный и поучительный пример того, как обесценивает и принижает таланты буржуазное общество, его нравы, вкусы, идеология. Одаренный драматург, образованнейший искусствовед, Гофмансталь работал и по природе своей мог работать лишь на буржуазно-дворянский немецкий и австрийский театр. Продавая свои знания, умение и талант, он логикой вещей и собственной мысли вынужден был (к этому располагало полученное им воспитание и окружавшая его сре-

да) ориентироваться на завсегдатаев берлинских, венских, дрезденских театров — «золотую публику», о которой, впрочем, был весьма невысокого мнения. Правда, он как-то писал Р. Штраусу, что рассчитывает на зрителя не столько сегодняшнего, сколько завтрашнего дня; но как представлялось ему это завтра? Перспектива сколько-нибудь радикальной демократизации театра лежала далеко за пределами его миропонимания. Наоборот, он был убежден, что эстетические влечения публики будут все более развиваться в сторону чувственности и изысканного интеллектуализма. Это вполне отвечало стремлениям его собственной артистической индивидуальности. Он всю жизнь оставался модернистом, конечно, с точки зрения первой трети XX века. Искусство было для него не общественной миссией, не проповедничеством и не лирическим излиянием, но скорее всего — гедонистическим наслаждением, игрою в прекрасное. Он талантливо, непринужденно и с осведомленностью эрудита играл в возвышенное и в банальную буффонаду, играл в реализм и символизм, в религию и безверие, в «народность» и «башню из слоновой кости». При острой четкости почерка, всегда высоком эмоциональном тоне и свежести красок, неизменно разнообразии жанров, тем и образных решений, это на многих производило впечатление юношеской импульсивности и избытка молодых сил. Таким запечатлел Гофмансталя в своих мемуарах Томас Манн. И Рихард Штраус в письме от 10 июня 1911 года по поводу «Ариадны» недаром припоминает Гофмансталя четверостишие из Лоренцо Медичи:

Как прекрасна юность наша,  
Что бежит всю жизнь, играя!  
Знай, ее не остановишь,  
Ей пристанища не надо...<sup>1</sup>

Но Томас Манн и Рихард Штраус заблуждались. За виртуозными перевоплощениями и реставрациями, за искрящимся юмором и дифирамбами красивой, бурно и страстно прожитой жизни — таился глубокий скепсис, нарастающая пресыщенность культурой, а порою — и душевная опустошенность, так характерная для общественного круга, одним из одареннейших представителей которого был венский драматург. Эти качества составляли внутреннюю, наиболее интимную и, вероятно, не до конца осознанную сторону творческой личности поэта, сотканной из самых причудливых противоречий. Они граничили иногда с «просвещенным эклектизмом» и отражали глубокий кризис художественного мирозерцания. Как всякого символиста, Гофмансталя влекло к непостижимому интеллектом обыкновенного человека, к таинственному, даже иррациональному. В «Эдипе», «Электре», отчасти «Елене Египетской» он высокомер-

---

<sup>1</sup> Перевод автора.

но бравировал этим, называя непонятное широкой публике «ссудой под вкусы будущих поколений»! Мольер — и тот переосмыслен у него на рафинированно-символистский манер. В то же время Гофмансталь пытался как-то примирить свое «недоказуемое» с требованием свежести, живости, ясности сценических образов, действия и обобщить все это новым эстетическим понятием «непринужденной символики» (*ungezwungene Symbolik*). Это, разумеется, не спасло его от трудностей и противоречий.

Если в «Кавалере роз» он приблизился к реалистической комедии нравов, то в «Эдипе» и «Электре» неоклассицистская тенденция синтезирована с экспрессионистскими элементами, с предельным сгущением сферы греховного, более того — изощренно-патологического. Как известно, греки преступления своих героев, их истязания, убийства и самоубийства не изображали на сцене, считая это нарушением нормы художественно-прекрасного. Гофмансталь шел обратным путем. Его кульминации кровавы или эротичны, они эпатируют «золотую публику» и откровенно рассчитаны на это, хотя в своих эстетических советах Штраусу он умоляет его не злоупотреблять эротикой и островозбуждающими моментами вообще.

Одна из самых больших странностей этого человека заключалась в том, что его модернизм, в противоположность, скажем, Маринетти и даже Кокто, соединялся с убежденным стремлением к сохранению некоей преемственности классического наследия. Впрочем, преемственность эта получила у него весьма специфическую интерпретацию. Его историческая концепция строилась на «спиралевидной» схеме развития искусств и театра в частности. Он полагал, что основные сюжетные линии, типы, характеры неизбежно должны вновь и вновь воссоздаваться в новых национальных и стилевых вариантах, и в этом смысле драма, комедия, балет — все движется в тематически замкнутом кругу, независимо от изменений, совершающихся в общественной жизни и сознании. Теория эта хотя и красива, однако ошибочна и подтверждается как будто, и то на первый взгляд, творчеством лишь самого Гофмансталя. В сюжетно-тематическом плане он был, в сущности, мало оригинален и не хотел большего. «Эдип» и «Электра» заимствованы у Софокла, «Елена» и «Альцеста» у Еврипида; «Ариадна» и «Иосиф» фигурировали в мировой литературе десятки раз. «Мещанин во дворянстве» — не более как утонченно-современная транскрипция Мольера. «Женщину без тени» Гофмансталь считал парافразой «Волшебной флейты», а «Кавалера роз» — отражением «Фальстафа» и «Свадьбы Фигаро», произведений, перед которыми он преклонялся. Эта вечная вдохновенность поэтическими образами классического театра и обращение к ним лишь для того, чтобы переинтонировать их на новый, то символистский, то чувственно-натуралистический, лад (лишь «Кавалер роз» и

отчасти «Арабелла» — исключения из этого правила), составляет характернейшую черту Гуго Гофманшталя, как поэта-драматурга, и непосредственно сближает его с неоклассицизмом. Вот почему апология была бы так же однобока и ошибочна, как и схематическое осуждение всего, им написанного и содеянного, как «декадентства». Между тем воздействие Гофманшталя и его метода «парафраз» и перетолкований на австрийскую и немецкую музыку, даже помимо Рихарда Штрауса, было значительно.

После всего сказанного ясно, в силу каких причин «выбор» Гофманшталя пал на Штрауса, а не на Малера. Конечно, это в громадной мере определялось проблемой жанра: ведь Малер не создал оперы! Но и соотношения художественных натур сыграли здесь свою роль. Высокий интеллектуализм и романтичность, страстный и умный интерес к истории оперного театра; импульс Ренессанса, стремление к воссозданию оперных и литературных ценностей прошлого в духе и стилях современной эпохи — в высшей мере присущи были Гофманшталю; жажда драматической насыщенности искусства, впечатляющего резкими контрастами и гипнотически завораживающими кульминациями — теми самыми, о которых так увлеченно-красиво писал Цвейг в поэме «Дирижер» о Малере, — все это, казалось, сближало авторов «Песни о земле» и первой из новых «Электр» XX столетия.

Хотя именно Гофманшталю и никто иной был главой литературной «Новой венской школы», а связи и влияние его в музыкально-театральных кругах очень широки, — ему не суждено было стать единственным и абсолютным властителем дум для новых поборников современной австрийской и немецкой музыки. Эту роль разделил с ним Райнер Мария Рильке. В известном смысле это закономерно.

В периоды идейных шатаний и крутых переломов в развитии искусства, когда всё еще сильные реакционные школы уже находятся на ущербе, а прогрессивные направления не успели достаточно созреть, сплотиться и только пробивают себе дорогу в будущее, в такие периоды центрами литературно-поэтических устремлений для музыкального мира редко когда становятся художники могучие и цельные, ясно и зорко видящие, с волевым импульсом, четко направленным к подлинно передовому идеалу своей эпохи. Чаше всего выступают в подобном амплуа дарования, находящиеся в трагическом разладе и с окружающим и с собою, изнемогающие в противоречиях, они видят мир красивым, но зыбким, неясным и, как правило, — «на коротких дистанциях». Такими для французской музыки на рубеже XIX и XX столетий были Верлен и Малларме. Теперь Австрия и Германия искали своих Малларме и Верленов, не столь против-

ленчески-строптивных, как Гауптман, не столь натуралистически-брутальных, как Газенклевер или Ведекинд, не столь эстетически-равнодушных к социальным антагонизмам своего времени, как Гофмансталь. И вот Райнер Мария Рильке всех ближе оказался к этому поэтическому идеалу импульсивной раздвоенности, способной отзываться на новые явления эпохи тонко, чутко, но в субъективно-узком диапазоне. Автор «Книги часов» стал и в самом деле венским Малларме, однако без назойливого эротизма и претензий на философско-эстетическое руководство музыкой. Его воздействие на музыкальное искусство пошло не столько вширь, сколько вглубь. На стихи Рильке писали и ныне пишут композиторы Австрии и Германии, Италии, Швейцарии и Соединенных Штатов Америки, композиторы очень разные по устремлениям и по значению в современном музыкальном мире: Пауль Хиндемит, Антон Веберн, Вилли Буркхард, Рикардо Малипьеро, Самюэл Барбер и другие. Для Веберна, а особенно для Хиндемита песенные циклы из Рильке стали в некотором смысле «этапными» произведениями на творческом пути.

В поэтической натуре Райнера Мария Рильке соединились в еще гораздо большей степени, чем у Гофмансталя, совершенно противоположные друг другу, казалось взаимонесключающие, черты. Как и Малер, уроженец Чехии (Богемии, как ее называли тогда немцы), выходец из бедной семьи, проживший недолгую (1875—1926), нелегкую и романтически-странную жизнь; то воспитанник юнкерской школы, то религиозный отшельник; завсегдатай великосветских салонов и нередкий посетитель рабочих кварталов больших городов — этот поэт, подобно Верлену и Рембо, совмещал в себе глубокую человечность с утонченнейшим аристократизмом духа, порывы к художественной правде — с неприкрытым и экзальтированным спиритуализмом религиозно-мистического характера, спиритуализмом, составившим глубокую основу его творчества. Тонкий ценитель итальянского Возрождения и знаток немецкого искусства XVIII века Клейста и Клопштока, поклонник французской импрессионистской живописи и Родена (ему довелось быть некоторое время секретарем великого скульптора), Рильке в то же время, подобно Малеру, испытывал непреодолимое влечение к славянским культурам. Он переводил с русского, писал на сюжеты из русской жизни (прелестная новелла «Разговор»), любил и знал Чайковского, Шопена. Он горячо сочувствовал патристическим деятелям чешского национального искусства — Шкroupу, Ганке и восторженно говорил о «славянском пробуждении», которое очаровывало его в доносившихся к нему из Праги «печальных и мечтательных» чешских голосах. Его ранние новеллы «Пражские истории» — «Король Богуш», «Брат и сестра» — проникнуты этими мотивами. В молодости он решительный сторонник освободительной борьбы чехов, и симпатия эта запечатлена

смелом, страстно-противленческом стихотворении «Звуки свободы»:

И восстала вновь в народе  
Из умолкнувших веков  
Песнь, зовущая к свободе,  
Песнь на солнечном восходе,  
Песнь в победном хороводе,  
Песнь разломанных оков<sup>1</sup>.

Рильке мечтал о создании новой «Месснады» (любовь к Клопштоку вновь сближает его с Малером), но могучий пафос немецкого поэта, некогда вдохновлявший Бетховена, остался недоступен для отзывчивой, однако слишком хрупкой, утонченно-страдательной натуры автора «Книги часов». Ему не хватало гражданственности и реализма, чтобы стать для Австрии новым Клейстом XX столетия и написать нечто вроде «Германия — сынам своим». Но уже на вершине своего эстетически-отточенного мастерства он создал цикл «О бедности и смерти», где неожиданно сильно и ярко, «в тон Малеру», зазвучали человеколюбивые мотивы сочувствия униженным и оскорбленным. Он воплотил там обманчивое и бессмысленное благоденствие роскошных дворцов и вилл, где сказочно богатые люди, похожие на диковинных птиц, запертых в золоченых клетках, ежечасно обкрадывают себя, похищая и сжигая зачем-то собственную жизнь. Он обратился к кричащим социальным контрастам, и из-под его пера возникли сумрачные образы хилых, безвременно увядших людей труда. Весь день безжалостно жжет и душит их пламя заводских горнов и печей, а ночью их поглощают трупщобы, более глубокие, сырые и темные, нежели дикие обиталища древних анахоретов. Там рождают они детей без детства, без света и ласки. И всем уготован один и тот же путь: завод, ночлежный дом, может быть больница, и не позже третьего десятка — мучительная смерть да безвестная могила.

Спросите их: живут они на свете?  
И безразличный вы услышите ответ:  
Быть может, да, а может быть, и нет...  
Вот так о жизни судят люди эти.  
И безразличны им брезгливые гримасы,  
И смехом свысока их, право ж, не донять,  
Когда глумятся люди высшей расы  
Над теми, чей удел — трудиться и страдать!<sup>2</sup>

Да, здесь Рильке куда ближе к Полю Элюару или Иоханнесу Бехеру, чем к Габриэлю д'Аннунцио или Стефану Малларме!

В глубокой идейно-образной связи с этой тематической сферой возникли и произведения трагически-гротескного плана, где поэт с волнующей искренностью и правдой психологически-углубленного воплощения запечатлел печально-смешные и страш-

<sup>1</sup> Перевод автора.

<sup>2</sup> Перевод автора.



ные фигуры, встречавшиеся ему на дне эгоистически-элегантной и шумной венской жизни. Эти стихи, вошедшие в «Книгу образов»: «Песня идиота», «Песня пьяницы», «Песня сумасшедшего», «Песня самоубийцы», где Рильке, как бы бросая вызов эстетике Шницлера и Гофмансталя, «милость к падшим призывал», — поразительно созвучны гротескным образам Малера, хотя у нас нет фактов и документов, которые свидетельствовали бы здесь о прямой связи.

И все же эти гуманистические мотивы оставались лишь эпизодами — озарениями на дороге, уведившей поэта далеко в сторону от реальных нужд и идеалов тех неимущих, «кто жизнью отдален от солнца и цветов». Уже незадолго до смерти в письме Карлу фон Хейдту Рильке признавался: «По тому бесправию и несправедливости, какие пришлось мне претерпеть в детские годы, мне бы надо стать революционером, если бы всемогущий господь, идущий неисповедимыми путями своими, не передвинул вовремя центр тяжести моего бытия».

В самом деле, религия задушила поэта-революционера в этой богатой и отзывчивой натуре еще прежде, чем эта последняя успела развиваться в подобном направлении, мы не говорим уже — созреть. Не видя путей, ведущих к разрешению трагических антагонизмов, терзавших его разум и сердце, Рильке постепенно впадал во все более глубокий пессимизм; жизнь представлялась ему пустынной ночью улицей через убогую деревушку, затерянную между двумя бесконечностями. И не находя опоры и идеала на земле, он, как многие и многие, искал перспективы в потустороннем. Психологически и сила религии и ее слабость заключены в иллюзорности утешения, которого в минуту душевного упадка почти всегда жаждут люди самых различных возрастов, взглядов и общественных положений. Автор «Книги образов» не составлял исключения. Со страстной надеждой он вызывал из небытия этих призраков, и они являлись ему — святые, монахи-отшельники раннего христианства, праведники и грешники, исцеленные и воскрешенные, проповедники, волхвы-прорицатели, благочестивые пилигримы и, наконец, парящая над этим сонмом кроткая богоматерь, если угодно *Mater gloriosa* Восьмой симфонии Малера, скорбящая и утешительница скорбей, воспетая им в знаменитом цикле 1912 года «Житие Марии». Это произведение — своеобразный «круг», или как говорили в старой Германии, «цветник» маленьких религиозных поэм, — представляет подлинный шедевр современной австрийской поэзии, и он ярко отозвался в музыке, когда десятилетием позже в начале 20-х годов Пауль Хиндемит написал на эти поэтические тексты свой 27-й опус, явившийся, по свидетельству самого композитора, первым сочинением его вполне зрелого стиля. В двенадцатичастном цикле Рильке в высшей степени полно и ясно отразились основные черты его художнической природы и мирозерцания.

«Житие Марии» — это прежде всего превосходно выполненная, тонкая стилизация старинных немецких песен на библейские сюжеты, стилизация, в каждом стихе которой вы слышите поэта-эрудита, влюбленного в суровые красоты германского Возрождения. Явственно слышатся в «Житии», особенно во второй половине цикла («В предчувствии муки крестной», «Pietà», триптих «Успения»), отголоски былых мотивов острой боли и заступничества за бесправных и обездоленных. Но не они составляют всепроникающую лейттему «Marien-Leben». Она заключена в глубоко религиозной идее неизбежности земного страдания, в призыве безропотно и с благодарением всевышнему принять его, как этически необходимое преддверие блаженства в загробном бытии:

Уж звенит над ложем ангельское Ave,  
На устах — последнее «Помилуй ны»,  
В вышних небеса потрясены.  
Человек, склонись и пой мне славу! <sup>1</sup>

Этот почти непрерывный религиозный экстаз, гипертрофия видений и наитий, соединенная с хрупкой мечтательностью и какой-то инфантильно-наивной манерой (порою она поразительно созвучна образно-интонационному строю Четвертой симфонии Малера), часто не без меланхолически-аффектированного нюанса, — все это холодило, а иногда отталкивало прогрессивную интеллигенцию, зато, наоборот, импонировало клерикальным кругам: они так хотели видеть в Рильке нового Шатобриана или Новалиса! Но, помимо всего этого, музыкальный мир Германии и Австрии подпал под неодолимое почти влияние поэзии Рильке благодаря трудно поддающейся интерпретации в иностранных переводах тонко одухотворенной красоте, импрессионистски-зыбкой настройке и чудесной звонкости ее стиха.

...И в тишине полуночи бездонной,  
Бог весть откуда и зачем пробуждена,  
Несет мне скрипка струнно-трепетные звоны  
И шепчет на ухо чуть слышное: «Она!»...<sup>2</sup>

Рильке был слишком большим, тонким и самоуглубленным художником, чтобы не знать этой стороны своего творчества. Он вполне отдавал себе отчет в этой музыкальности и, более того, считал ее неотъемлемой составной частью своей поэтической натуры с ее особенным методом эстетического постижения и обобщения явлений мира — людей и вещей:

Я сижу — сторожу бесконечность  
Над бескрайной ночью страной,  
Я струна, что протянута в вечность  
Над огромной поэмой земной <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Перевод автора.

<sup>2</sup> Rilke Rainer Maria. «Mondnacht». — Das Buch der Bilder. Gesammelte Gedichte. 1962, S. 128. — Перевод автора.

<sup>3</sup> «Am Rande der Nacht». — Ibidem, S. 157. — Перевод автора.

Песенный строй и колорит свойственны и наиболее религиозно-созерцательным произведениям Рильке. «Житие Марии» задумано как *Liederkreis*<sup>1</sup> лирико-эпического характера, и пресвятая дева с песней на устах проходит едва ли не через все фазисы своего земного существования. Поют его волхвы, пророки и пилигримы, а его знаменитый бородатый отшельник из цикла «О жизни монашеской», всегда молчаливый и строгий хранитель мудрости мира, таит в себе целый океан чудесных мелодий. И мир языческий слышится Рильке овеванным дыханием песни. Маленький сапфический цикл в «Новых стихах» воссоздает образы греческой древности переинтонированными в современной поэтической манере.

Рильке нередко сравнивают с Верленом, Малларме, и аналогия эта во многом убеждает. Однако если мастера французского символизма отводили поэзии скорее эстетически-пассивную, зависимую роль, требуя «музыки прежде всего», то Рильке раздвоился, размышляя над этой проблемой: то его неотразимо влекло к музыке и он с наслаждением погружал в нее свою поэзию, то, словно очнувшись от очарования, испуганно сторонился ее, видя в ней могучую стихийно-чувственную силу, способную поработить и затемнить душу человеческую, отвлечь ее от религиозно-созерцательного идеала:

Что ты играешь, мальчик? По садам  
Стопою легкой шествует напев твой,  
Но для чего? Взгляни: твоя душа  
В свирельном тростнике дорогу потеряла,  
А ты его ласкаешь! Звук — темница,  
Где дух плененный в грезы погружен.  
Хоть жизнь сильна, но музыка сильнее,  
Когда сопутствует в слезах мечте бескрылой...<sup>2</sup>

Это двойственное, почти «августинское» отношение к музыке по-своему сказавшееся в самой поэзии Рильке, неожиданно сблизило ее с совершенно различными, даже противоположными музыкально-эстетическими принципами и творческими идеалами. И с разных концов музыкального мира к нему потянулись консервативно-религиозный швейцарец Вилли Буркхард и талантливейший мастер венской экспрессионистской школы, религиозный иррационалист Антон Веберн; наиболее рационалистически мыслящий среди религиозно настроенных композиторов современной Германии Пауль Хиндемит и один из самых ярких представителей прогрессивного крыла американской музыки Самюэл Барбер; нововенец венгр Эгон Веллеш и утонченный итальянский неоклассицист Рикардо Малипьеро.

Малер писал на слова Ницше, хотя между ним и автором «Заратустры» лежала пропасть. Малер ничего не написал на

<sup>1</sup> Круг песен.

<sup>2</sup> «Musik». — *Das Buch der Bilder*, S. 135—136. — *Перевод автора.*

стихи Рильке. Между тем, при всей огромности различий, они во многом — духовные братья и дети одной эпохи.

1890—1900-е годы были сложным и противоречивым фазисом для австрийской композиторской школы. Музыкальная Вена жила на широкую ногу: она имела Придворную и Народную оперы, Оперетту, Хоровую капеллу, Филармонию, Общество любителей музыки, две консерватории, Музыкальную академию, Вагнеровский и Шубертовский фереины. Симфонические и камерные концерты, оперные спектакли, сенсационные опереточные премьеры, особенно с легкой руки автора знаменитой «Веселой вдовы» — мелодический одаренного, элегантного и чуткого к сцене Франца Легара, сыпались как из рога изобилия.

Пору весьма значительных успехов переживали история и теория музыкального искусства. Гвидо Адлер и его ученики впервые создали национальную школу в этой области науки и, предприняв множество фундаментальных исследований и разысканий по истории музыкальных культур различных эпох и народов, вывели ее на одно из первых мест в Европе. Выдвинулся высокоталантливый и оригинальный фольклорист, пытливый исследователь «первобытной музыки» Эрих Мориц Горнбостель. В периоде становления находился будущий видный теоретик, создатель «австрийского учения о мелодии» Эрнст Тох.

Между тем творчество композиторов-венцев явно вступало в своеобразный критический период. В статье «Музыка на рубеже веков» Пауль Штефан многозначительно писал: «Время переломное. Боги уходят»<sup>1</sup>. Он был прав лишь отчасти: боги уходили и приходили. Умерли Брукнер, Брамс, Гуго Вольф, и, как сначала могло показаться, вместе с ними канула в вечность целая эра австрийской музыки. Новые светила, взошедшие над музыкальным горизонтом, — Р. Штраус и Скрябин, Рeger и Дебюсси — привлекли к себе венскую публику, но они принадлежали другим странам. Даже на стихи коренных австрийских поэтов — Рильке, Цвейга, Гофманшталя — лучшие произведения созданы были иностранными композиторами.

Тем временем новые эстетические запросы зрели в социальных низах. Глубокие антагонизмы буржуазного общества, стремительный рост рабочего класса, его движения, культуры, бурный прогресс рабочего театра, постепенное приобщение городского плебса к концертной жизни, рост пролетарской хоровой песенности<sup>2</sup>; обострение национальных противоречий и борьбы за демократические свободы против застарелого феодального

<sup>1</sup> См.: 25 Jahre neue Musik. Universal-Edition, S. 212.

<sup>2</sup> К 20-м годам Австрийский рабочий песенный союз насчитывал 270 фереинов с 15000 участников. Венский рабочий хор «Типография» славился исполнением ораторий Гайдна.

режима лоскутной габсбургской монархии, укрепление национального классового самосознания, наконец, пробуждение чувства личности, ее прав на свободу, счастье, красоту — все это закономерно приводило к тому, что все более широкие массы населения толпились теперь у врат храма музыки и заявляли о своих притязаниях на музыкальное искусство, способное воплотить современные социальные проблемы и демократические идеалы в образы мощной впечатляющей силы. Большого искусства на волнующие современные темы ждала и жаждала также прогрессивная интеллигенция.

Однако ситуация, расстановка и соотношение фигур, сложившиеся тогда в венском музыкальном мире, оказались странным образом совершенно не соответствующими назревшим потребностям умственной и художественной жизни страны и столицы. Поздние романтики австрийской школы, последователи Брукнера (Франц Шмидт), Вагнера (Вильгельм Кинцль), Брамса (Игнац Брюльль, братья Фуксы), Вольфа (Теодор Штрейхер) не обладали сильным, ярким дарованием и не проложили новых путей в искусстве. Самые популярные среди венских опер второй половины XIX столетия — от «Царицы Савской» Гольдмарка до «Донны Дианы» Резничека — привлекали мелодической щедростью, отличной оркестровкой; сценичные, с весьма квалифицированными либретто, они припоровлены были ко вкусам золотой публики, но, в сущности, мало оригинальны. Вряд ли, впрочем, они и претендовали на большее. Все это направление можно было бы приблизительно характеризовать как традиционно-романтическое, и само собою разумеется, что ему не дано было на пороге XX века «сладить с современностью».

К тому же круг «романтиков-традиционалистов» все время оставался достаточно пестрым и неровным в смысле его художественных достоинств и совершенств. Здесь были композиторы — спутники ушедших богов, теперь завершавшие свой путь в одиночестве, но еще светившие их отраженным светом (Игнац Брюльль, Генрих Герцогенберг); другие, более ярко одаренные, чем дальше, тем больше склонялись к перепевам своих былых ярких кульминаций (автор «Сакунталы» и «Царицы Савской» Карл Гольдмарк). Одни выступали поборниками народной оперы (Вильгельм Кинцль, Юлиус Биттнер), другие, происхождением и воспитанием связанные с дворянской знатью, тяготели к так любимому ею блестящему, но легковесному стилю (Эмиль фон Резничек)<sup>1</sup>. Как педагоги, наставники молодежи, эти композиторы также не представляли единого направления. Наряду с более или менее откровенными рутинерами и консерваторами, действовали и педагоги более широких взглядов, не стеснявшие творческой активности подраставших и пробивавших себе доро-

---

<sup>1</sup> Направление так называемого «романтического реализма» (Иозеф Маркс) тогда еще не народилось.

гу новых, свежих сил. Такими были Роберт Фукс и особенно Александр фон Цемлинский, одно время капельмейстер Придворной и Народной опер, автор пяти опер, трех симфоний и нескольких опусов камерной инструментальной музыки. У Фукса учились в юности Малер и Шрёкер. Цемлинский, широко образованный, умный и беспокойно ищущий музыкант, далеко не реализовавший своих богатых возможностей, долгое время вынужденный дирижировать в театре оперетты, представлял звено, соединявшее позднеромантическую и нововенскую школы. Близкий к экспрессионистской эстетике, он был учителем и другом Арнольда Шенберга, с которым его связали вскоре и родственные узы.

До некоторой степени сходную, однако гораздо более заметную роль в истории австрийской композиторской школы начала XX столетия сыграл младший современник Малера Франц Шреккер. Уроженец Монако, воспитанник Венской консерватории, он сделал трудную, но достаточно внушительную карьеру сначала как основатель и дирижер весьма квалифицированного хора Филармонии, позже, с 1912 года, — как руководитель класса композиции Венской музыкальной академии, а с 1920 — как директор Высшей музыкальной школы в Берлине. Авторитет Шреккера — музыканта и педагога — был очень высок не столько в Вене, сколько в Берлине, где он окончательно обосновался с 20-х годов и где умер в 1934 году. Как и Цемлинский, он стал одним из духовных отцов нововенской школы, у него учились Алоиз Хаба и Эрнст Кшенек. Еще более разительны были успехи Шреккера на поприще сочинения. Начав со сравнительно скромного признания, сопутствовавшего его дебютам в хоровом и различных инструментальных жанрах, он в 20-х годах стал одним из репертуарнейших оперных композиторов на Западе Европы. Это продолжалось до тех пор, пока нацистская диктатура в Германии (аншлюс Австрии и немецкая оккупация большинства западноевропейских стран уже не застали Шреккера в живых) не положила конец этой карьере композитора, оказавшегося в немилости у фашистов. После второй мировой войны оперному наследию Шреккера не суждено было вернуть себе былую популярность. Другие композиторы стали теперь властителями дум западноевропейской оперной сцены. И в этом была своя логика.

Франц Шреккер — музыкант блестящего дарования и отличной техники письма — начинал свой путь в качестве композитора-импрессиониста, одного из редких представителей этого направления у себя на родине. Импрессионизму решительно не повезло на австрийской музыкальной почве. Здесь у него не было больших предшественников, как во Франции. «Боги» венской музыки конца XIX века — Брамс, Брукнер, Вольф — создали, того не ведая, могучую преграду против воцарения «звукписи мимолетных нюансов». Австрийская живопись не поднялась не

только до Монэ и Ренуара, но даже не выдвинула мастеров, которые отдаленно могли бы сравниться с Коринтом или Слефогтом. Австрийская поэзия подарила своей стране Гофманшталя, Шницлера и Рильке, но в авторе «Электры» и «Елены Египетской» слишком сильно давал чувствовать себя неоклассицизм XX века; Шницлер оставался чересчур скептически-холодным для музыкальных интерпретаций; у Рильке мощно звучали альтруистически-религиозные мотивы, уводившие далеко в сторону от импрессионистского гедонизма. Наконец, в австрийском искусстве рано возник и стремительно разросся экспрессионизм, двинувшийся наперерез импрессионистским веяниям, прежде чем они могли бы найти для себя действительно благоприятную питательную среду в музыкальном искусстве. А потом надвинулась война, кровью миллионов смывшая импрессионистскую феерию красок и элегантнейшего наслаждения жизнью.

Итак, Шрекер, музыкант чрезвычайно чуткий ко вкусам публики, начав свое продвижение как импрессионист, довольно быстро стал терять эту цветущую, но зыбкую почву под ногами. В «Лебединой песне» и особенно в «Дне рождения инфанты» (по Оскару Уайльду, 1908) еще очень отчетливо слышатся влияния дебюссистской оркестровой звукописи, гармонии, местами даже структуры мелодического рисунка. Но десятилетняя работа над «Дальним звоном» (1902—1912) обнаружила иную тенденцию в творчестве Шрекера, тенденцию, которая при жизни Малера уже зарождалась, однако полное развитие получила только в оперных произведениях 10-х, 20-х и начала 30-х годов, когда он — неизменный и талантливый либреттист собственных опер — сумел достигнуть по-своему органичного слияния музыки и слова. Цель, поставленная им, была увлекательна и сулила блестящие перспективы. Он предпринял смелую попытку синтезировать воедино почти все традиционные в смысле XIX столетия, далее — импрессионистские и, наконец, экспрессионистские ресурсы и стилевые приемы, какие возможно было бы вместить в рамки австро-немецкого оперного театра начала XX века. Шрекер возродил полузабытую сюжетику и персонажи раннего романтизма в духе Тика и Новалиса, Шпора и Гофмана. На сцене всплыли старые, уж подернутые туманом немецкие легенды с королевскими замками и цеховыми мастерами, с принцами и принцессами, с кладонискателями и блуждающими огнями, со странствующими певцами (сюжетная линия, ведущая к Малеру!) и самим сатаной. Вместе с тем эти образы приобрели совершенно несвойственный их прототипам символистский характер, в то время как сценическое действие, заигравшее натуралистическими деталями, а в любовно-лирических кульминациях возникли вполне современные откровенно эротические мотивы.

Но главное — музыка, странная амальгама, сплавленная из интонаций и звучащих образов патриархальной и ультрасовре-

менной Европы. Вокальная линия, певуче-выразительная, гибкая, по-своему великолепно гармонировавшая с текстом либретто, представляла собою парадоксальное соединение бытовой, подчас довольно тривиальной, немецко-австрийской песенности с реминисценциями вагнеровского мелоса, иногда импрессионистского речитатива на французский образец, наконец, позднеитальянской оперной кантилены в манере, близкой Пуччини. начала 1900-х годов. Гармония Шрекера, сгущенно-экспрессивная, кричаще-яркая, всегда подчиненная больше местной ситуации, чем динамической логике протяженных построений, точно так же являла собою пеструю картину — своеобразную чересполосицу неразрешенных остродиссонантных созвучий, в частности многозвучных квартовых структур (Шенберг полагал, что Шрекер следует здесь за Дебюсси), политональных напластований — и до тривиальности элементарных диатонических последований. Наконец, оркестр «кульминационных» опер Шрекера («Судьбою предназначенные», «Кладоискатель», «Блуждающий огонек», «Поющий дьявол», «Гентский кузнец»), роскошно-яркий, зачаровывающий, подлинная «оргия тембров», эпатировал публику, не скрывая своей то штраусианской, то малеровской генеалогии, даже как бы бравируя ею.

Каков же оказался, в последнем счете, художественный результат? Практика оперно-театральной жизни определила его со всей возможною ясностью: ослепительный, но недолгий успех, затем — забвение или полужабвение. Теоретически — точки зрения, художественные оценки поляризовались. Пауль Беккер провозгласил Шрекера одним из музыкальных гениев XX столетия. Б. В. Асафьев в мастерски написанных очерках «Новая музыка» строго-взыскательно и критично характеризует Шрекера как композитора «выдающегося, хотя во многом отталкивающего», с гармонией, «испытавшей воздействие французского импрессионизма и тем не менее организованной по принципу вагнеро-малеро-штраусовских наслоений со скрытой тенденцией к самым правомерным кадансам на тонико-доминантовом фундаменте, — гармонией, иногда проявляющейся в невыносимо пошлых последованиях»<sup>1</sup>.

Во всяком случае, грандиозный синтетический эксперимент Шрекера не породил «эпохального» поворота ни в австрийской, ни в немецкой музыке. Он в большой мере (тут Б. В. Асафьев бесспорно прав) находился под малеровским обаянием и, вероятно, хотел (мы не знаем, насколько сознательно или интуитивно) принцип «многосоставности» малеровского симфонизма перенести в оперный театр. Его подстерегала неудача, и иначе не могло быть. Малер был гений, и силой гения он смог и сумел «интегрировать» многообразные элементы в сплав, достаточно органичный для воплощения возвышенных идей своего

---

<sup>1</sup> Новая музыка. Л., 1924, с. 9.



художественного мирозерцания. Шрекер был очень талантлив; но всего лишь талантлив. К тому же у него не было действительно больших и возвышенных этических и эстетических идей. Поскольку он остался лишь блестящим и парадоксально интересным эклектиком. Этот эклектицизм не был ни случайностью, ни пороком его щедрой, но лишенной художественного такта и меры музыкальной натуры: он стал выражением оперно-эстетических вкусов австрийского и немецкого мещанства своего времени. В этом смысле он не столько «спутник» или последователь Малера, сколько его антипод, его «доказательство от противного». Потому и остановились мы на нем более подробно.

Мы отнюдь не ставим перед собою задачу дать здесь развернутую характеристику нововенской атональной школы: это явление слишком большое и сложное, в каком бы аспекте его ни рассматривать, и требует оно, конечно, самостоятельного глубокого исследования. Шенберг и Шрекер — фигуры слишком разного масштаба. В связи же с Малером мы по необходимости можем лишь очень кратко коснуться Шенберга и его последователей. Дело в том, что при жизни Малера, и в частности в его венский период (1897—1907), Шенберг, пройдя свой вагнерианский этап («Просветленная ночь», «Песни-воркования», «Пеллеас и Мелисанда») и преодолев брамсовские влияния Первого квартета и ранних вокальных циклов, успел создать еще сравнительно узкий круг произведений атонального письма «свободной манеры» (оркестровые пьесы ор. 16, фортепианные пьесы ор. 19, монодрама «Ожидание»). Что касается кульминационных фазисов нововенской школы, то «Лунный Пьеро» написан в 1912 году, когда Малера уже не было в живых. Додекафонная система сложилась лишь после первой мировой войны. Известно, что Малер с искренней симпатией относился лично к Шенбергу и его педагогу, с которым связан был также через свою жену Альму, обучавшуюся у Цемлинского композиции. Сохранились документы и живые свидетельства современников (в том числе и Альмы Малер), не оставляющие сомнений на этот счет. В свою очередь, Шенберг чрезвычайно высоко ценил Малера, более того — преклонялся перед его гением; достаточно сослаться на экстатически восторженный отзыв о Второй симфонии в письме от 12 декабря 1904 года. Между тем творчество Шенберга даже в тех сочинениях, где он еще не дошел до радикального разрыва с ладотональностью (камерная симфония ми мажор), уже вызвало явно отрицательную, протестующую реакцию со стороны автора «Симфонии для тысячи участников». Это закономерно. Дело в том, что в эстетических отношениях двух этих индивидуальностей и художественных натур сложно взаимодействовали силы отталкивания и притяжения. Тут мы подходим к трудному вопросу об экспрессионизме того времени, типичным представителем которого уже был молодой Шенберг 1900-х годов, а вместе с тем, несколько

забегая вперед, и к вопросу о связях Малера с этим в то время еще таким новым и необычным течением в искусстве начала XX века.

Сотканное из кричащих противоречий, это течение, синтезировавшее совершенно различные стремления и социальные идеалы, прежде всего присвоило себе название, очень одностороннее и условно определившее его стиль и реальное содержание. В самом деле, экспрессионизм — это значит искусство выразительности. Но разве экспрессия, в той или иной мере, не свойство всякого искусства? Вернее было бы воспользоваться понятием гипертрофии выразительности, но и оно недостаточно исторически и эстетически конкретно. Преувеличенной экспрессии не чуждались ни испанский Ренессанс, ни итальянское барокко, ни даже великий реалист Франсиско Гойя («Capriccios», «Disparatos»). Еще позже она несомненно свойственна была французским романтикам — Жерико, Делакруа, Гюго, Берлиозу.

Центр проблемы не столько в степени выразительности, сколько в ее внутреннем содержании. Экспрессионистское искусство — это искусство эмоций, не только гипертрофированных, но в той или иной мере болезненно заостренных и, самое главное, стихийно прорывающихся вне контроля организующей и направляющей силы разума. Подсознательное, интуитивное, «темные тайники», дно психики человеческой — вот его типическая сфера. Но есть стихия и стихия. Бессознательно стихийные действия масс, величавые и могучие, мало и редко попадают в поле зрения экспрессиониста. Он законченный индивидуалист, он всецело поглощен конфликтами и катастрофами, которые разыгрываются в глубинах его внутреннего мира. Его кредо — дисгармония. Импрессионизм — искусство гедонистическое, великолепный праздник несколько эгоистического любования красотой. Экспрессионизм же по природе своей трагичен, он вскормлен самыми мрачными сторонами жизни. Эту субъективную трагедию — вопль больной души — он в иступленном смятении чувств пытается эгоцентрически навязать всем другим — человечеству, миру.

Но и это еще не все. Трагедии также бывали и бывают различные. Каковы бы ни были темы, сюжеты, образы, трагедийность экспрессионистская совершенно противоположна античной, классицистской (в смысле XVII века), романтической и всякой иной. Это трагедия современного человека, современного общества, точнее — современного капиталистического города с его лихорадочным пульсом, моторикой, взвинченным тоном, деловитым и чувственным в одно и то же время, с его социальными, психологическими конфликтами и травматизмом. Импрессионизм — тут по-своему прав был Жан Кокто — укрывался от всего этого в «аквариумах» и «пагодах», занавешивался восхитительно утонченными туманами и лунным светом. В этом проявлялась его слабость, так скандально пародированная Эри-

ком Сати («Дряблые прелюдии... для собак»). Экспрессионизм, напротив, страстно искал травматического, упивался им, как своей родной стихией. Иное дело, что художественные обобщения его были и остаются ложными. Но именно большие и малые трагедии современности стремился и ныне стремится он по-своему выразить и обобщить. Человек-насекомое у Франца Кафки — это уродливая фантазмагория, но судорожно-искаженно отразившая жизнь. Таков экспрессионизм. Отсюда — странная жизнеспособность этого почти всегда психически надломленного и, казалось бы, одинокого искусства.

Какова же его социальная природа? Конечно, оно далеко нам и, более того, совершенно противоположно нашим идеалам художественно прекрасного. Что может дать оно миллионам? Мы всегда должны помнить глубоко принципиальные слова В. И. Ленина: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»<sup>1</sup>. Экспрессионизм — искусство, за редкими исключениями, непонятное народу, и притом искусство безрадостное. Чьи же непонятные массам метания, чью безрадостность выражает оно? Вряд ли можно дать односложный ответ на этот вопрос. При всей утонченности импрессионизма, он по социальной природе своей всегда и повсюду относительно однозначен. В нем почти никогда не действуют чуждые или антагонистичные друг другу силы. Наоборот, брутальность экспрессионизма, натуралистически обнаженная, грубо выставленная напоказ, по социальной структуре своей куда сложнее. В нем перекрещиваются, а порою и приходят к парадоксальным синтезам совершенно различные, даже противоположные тенденции. Буржуазия «потребляет» и протектирует его, как остро возбуждающее, эпатазирующее средство. Кроме того, она имеет виды на него и в целях травматизации общественной психологии. «Искусство нервного шока» всегда в арсенале ее идеологических орудий, и опыт показывает, что орудие это отнюдь не бездейственное. Наконец, и среди «трехсот семейств» любой современной капиталистической страны есть немало людей опустошенных, отчаявшихся, без веры в будущее человечества, в самих себя, в какие-либо принципы и идеалы. Они также «потребители экспрессионизма». Тут он вбирает в себя почти весь арсенал приемов натуралистического искусства. При переходе ко все более декадентски-заостренным фазам содержание его деградирует, затем патологически вырождается и закономерно влечет за собою явления распада формы. В этом смысле или, вернее, с этой, доминирующей стороны, экспрессионизм — искусство вполне буржуазное, специфическое порождение эпохи империализма.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 663.

И все же это лишь одна его сторона. Не будем схематизировать. Шенберг, Пикассо и другие, будучи несомненными декадентами, вовсе не были, однако же, бездейными людьми. Более того, они ставили перед собою цели, может быть, более социально значительные и даже этически высокие, чем те, к каким тянулись многие импрессионисты. Разумеется, цели эти были иллюзорны, даже ложны и неизбежно вели их в тупик бытия, откуда уже не было выхода на почве их прежнего мировоззрения. Однако в их творчестве раскрывалась другая сторона экспрессионизма, особенно характерная на первом, раннем его этапе. В этом искусстве, буржуазном в своей основе, отразилась также разорванность сознания, порывы отчаяния и возмущения мелкобуржуазной интеллигенции. Это были голоса тех, кто, проклиная ужасы и преступления капитализма, стояли, однако, в стороне от сознательной, организованной борьбы масс, предавали поношению свой разум и народ, рыдали и бились в судорогах наедине с собою. При всей практической бесплодности экспрессионистского смятения чувств, оно нередко выражало этот бессильный, безотчетный и бессвязный протест против всего того неумолимо жестокого и разрушительного, что несет империализм, милитаризм, расизм маленькому беззащитному человеку. Вот почему, как ни чужд экспрессионизм творческому методу советского искусства — социалистическому реализму, мы слышим иногда и в этих болезненных, облитых истерическими слезами созданиях голос совести и человечности заблудившегося, но искреннего, а то и большого художника. И тогда мы останавливаемся, смотрим и слушаем, взволнованные, порою потрясенные этой искривленной правдой сместившегося бытия. Такова живая диалектика искусства.

Фрейд и Шенберг, Гропиус<sup>1</sup> и Герман Бар<sup>2</sup> выросли на общей философско-идеалистической не только социальной, но и венской буржуазно-национальной почве. Потеря ладотональности в последнем счете выражала потерю душевного здоровья, абсолютизированная «эмансипация диссонанса» означала крушение устоев всякого рационального мирозерцания, как бы ультрарационалистичны ни были конструкции, возводимые поверх этой анархически зыбкой основы. В этом смысле фрейдизм со свойственным ему преувеличением роли подсознательного, разумеется, один из духовных отцов нововенской атональной школы. Но источник этот отнюдь не единственный, и навряд ли ему принадлежит здесь приоритет. Представление, довольно широко распространенное среди музыкантов, будто экспрессионизм — это специфический плод австрийской, точнее — венской культуры (Шенберг, Берг, Веберн — все коренные венцы), по-

<sup>1</sup> Венский архитектор, один из метров австрийского Сецессиона. Впоследствии был мужем Альмы Малер.

<sup>2</sup> Венский драматург и эстетик, один из влиятельнейших представителей экспрессионистского искусствознания.

меньшей мере, неточно. Как эстетическое мирозерцание, экспрессионизм — это прежде всего детище немецкой «философии жизни». Его ранними очагами были Дрезден и особенно Мюнхен. Там появились в 90-х годах первые предэкспрессионистские драмы Франка Ведекинда, искренне, талантливо, но истерически и беспредметно обличавшие буржуазное общество: «Пробуждение весны», «Дух земли» и другие<sup>1</sup>. Там писал свои «Импровизации» первый живописец-экспрессионист Василий Кандинский. Там возникли своеобразные питомники экспрессионизма — объединения «Югенд» и «Синий всадник» («Der blaue Ritter»). Когда в Дрездене в 1905 году организовалась экспрессионистская группа художников «Мост» (М. Пехштейн и другие), Шенберг писал еще вполне тональные произведения под влиянием Вагнера, Рegera и Дебюсси. К тому же как экспрессионист, Шенберг — последователь Василия Кандинского — сложился в живописи раньше, чем в музыке (1908). Закономерно, что именно в изобразительном искусстве экспрессионистское течение впервые достигло зрелости и выразило себя в чистом виде.

Слово — извечный и точный знак, носитель мысли человеческой — до некоторой степени стесняло свободный разлив стихии подсознательного. Ведекинд еще не был драматургом-экспрессионистом в подлинном смысле, а настоящие поэты этого направления — Газенклевер, Штернгейль, Эрнст Толлер — в начале 1900-х годов были еще детьми либо незрелыми дебютантами. И музыка долго не поддавалась новому веянию, особенно благодаря традиционно-немецкой строгой логике тематического развития. В художественном мировоззрении и творческом методе экспрессиониста заложены глубокие противоречия: он признает лишь себя, но вызывает ко всем; он ищет абсолютной непосредственности высказывания, но оказывается в плену у схемы. Он прежде всего обращается к живописи, рисунку в поисках зримости образа, а идеальный материал для обобщенного выражения того, что его влечет, судорожного, иррационального, нарушающего норму гармонии, видит в искривленной или изломанной линии. Отсюда кажущийся парадокс: проникая в мир музыки позже, на смену упойтельно-прекрасному, но хрупкому и недолговечному импрессионизму, экспрессионисты аскетически «гасят» тембры, «снимают» гармонические закономерности и, кажется, восстанавливают мелодию в утраченных правах. Но искусство, непонятное людям и безрадостное, не в силах сделать этого. Да, мелодия вернулась, но мелодичность — увы! — утеряна. Остались линии порою выразительные, кричащие, колючие и царапающие, то вздыбленные в нервическом пароксизме, то распластанные в прострации или сплетенные при посред-

---

<sup>1</sup> По Ведекинду писалась впоследствии незаконченная «Лулу» Альбана Берга.

стве формальных приемов полифонии строгого стиля в чудовищно скрежещущих контрапунктах. Линеарность — одно из необходимых качеств, или сторон, мелодии, ее чудесное свойство тянуться в звучании. Когда эта сторона подвергается непомерной гипертрофии, тогда линеарность перерастает в линеаризм, а с ним вместе приходит ущербленность собственно музыкальной, звучащей, ладово-организованной красоты. В навязчиво-остинатной ритмической организации экспрессионистских образов — их неврастеничная пульсация, в судорожной графике линий — психологические кривые их кошмаров и оцепенений.

Нужно ли говорить о том, что Малер, со свойственной ему безусловной и незыблемой ладотональной основой музыкального мышления, с ярчайшим песенным мелодизмом народно-национального склада, со склонностью к широко протяженному симфоническому развитию, к огромным оркестровым массам и циклическим композициям программно-поэтического плана, наконец, с теми социально-утопическими перспективами, в каких рисовалась ему музыка будущего, — оставался художником, очень далеким эзотерической и дисгармоничной нововенской атональной школе даже в ее начальный период. Не нужно забывать о том, что и в произведениях Шенберга 10-х годов, где атональная ткань еще перемежается с «островками» ладотонально организованной структуры, как, например, в шести маленьких фортепианных пьесах ор. 19, царит доподлинный экспрессионизм. На наш взгляд, и «Пеллеас» и «Камерная симфония» представляют собою образцы ранненововенского экспрессионистского стиля. Малер ни разу не выказал ни малейшего сочувствия этой эстетике, ее идеалам и устремлениям, хотя его отрицание никогда не принимало заостренно-неприятной формы. Это вполне объяснимо и принципиальностью Малера, и скрытыми порою за вспыльчивостью сангвиника великодушными и деликатными сторонами его натуры. Он увидел в Шенберге вступившего на тернистый путь, бескорыстного и бескомпромиссного мученика своего искусства. Гораздо труднее понять, что так неотразимо привлекало к Малеру Шенберга, а затем его учеников. Вероятнее всего предположить, что здесь действовал комплекс причин: с одной стороны, это было опять-таки психологически естественное у подобных натур влечение к гениальному антиподу. Отчасти симпатия рождалась, вероятно, общностью их тяжелой и ненастно-будничной жизненной судьбы непризнанных художников, неимоверными усилиями пробивавших себе дорогу (признание пришло позже). Наконец (и это главное), несмотря на всю глубину различий, нововенцы видели в Малере до некоторой степени и единомышленника. Шенберг, потрясенный Второй симфонией, приветствовал в ней полнейшее обнажение стихийной бури и ужасов человеческой душевной драмы. В известной статье «Настроение или познание?» он причислял Малера — уже посмертно — к первосозда-

телям «эмансипированного диссонанса», а еще до того в «Учении о гармонии» (1911) прокламировал малеровские последования многозвучных аккордов квартовой структуры как гармоний, которым принадлежит будущее.

Характерный штрих: однажды сатирический журнал «Мегендорфские листки» обрушился на Восьмую симфонию Малера несправедливо едкой и развязной по тону пародией в стихах. Она заканчивалась словами:

И если гам да вой в Восьмой,  
То что ж в Девятой?!.. Боже мой!

Только один венский музыкант негодуяще откликнулся на эту пошлость и дал ей презрительно-гневную отповедь в печати. Его звали... Альбан Берг!

Защищая в Малере (точно так же посмертно) павшего борца музыкального искусства, автор «Воццека» видел и читл в нем — отчасти, по крайней мере — композитора-экспрессиониста, певца горечи и разочарований, катастроф и срывов в небытие, неизбежных и неотвратимых в жизни человеческой. Вряд ли можно считать случайной ту образно-тематическую родственность, какую вальсовые эпизоды «Воццека» недвусмысленно обнаруживают в сопоставлении с гротескным вальсом из скерцо *Schattenhaft* малеровской Седьмой симфонии<sup>1</sup>. И все же Альбан Берг заблуждался. В том неразвитом, порою эмбриональном еще состоянии, в каком экспрессионистские элементы являлись впервые у Малера, их было достаточно для того, чтобы привести в его искусство мотивы отчаяния и одиночества — мотивы, так и оставшиеся неопределенными до конца творческого пути. Но гуманизм, вера в человека, страстная любовь к реальной жизни были слишком сильны у него, чтобы экспрессионизм мог стать доминантой его музыки. Вот почему, лишь отчасти задев гуманистическое искусство Малера, экспрессионистское течение не сделало и не могло сделать его своим глашатаем. Не получив здесь достаточно питательной почвы, оно в своем кульминационном фазисе прошло мимо, стороною и остановило свой выбор на другом таланте, более предрасположенном к этому, самобытном и глубоком, но психопатически неуравновешенном и фанатически одержимом. Это и был Арнольд Шенберг.

---

<sup>1</sup> Эти связи обстоятельно проанализированы в работах Г. Ф. Редлиха: «Gustav Mahler» (Nürnberg, 1919), «The creative Achievement of Gustav Mahler» («The musical Times», 1960, July).

### Жизнь

В известной работе о И. И. Винкельмане Гете<sup>1</sup>, оспаривая суждения одного римского историка<sup>2</sup>, критиковал его за то, что тот не в состоянии был «созерцать искусство как нечто живое, неизбежно переживающее сначала незаметное возникновение, потом медленный рост, блестящее время полного завершения и, наконец, постепенное умирание, как это бывает у всякого другого органического существа и реализуется только в долгом ряде индивидуальностей». Закономерность развития художественной культуры, очерченная в этом суждении Гете, осмотрительно обусловлена лишь долгим рядом индивидуальных явлений художественного творчества. Это значит: жизнь и творческий процесс у отдельного художника далеко не всегда протекают подобным образом. Гете был прав. Иначе сложилась и жизнь Малера, лишь в очень условном смысле счастливая (блистательное восхождение «сквозь тернии к звездам»), но в другом, гораздо более широком, — глубоко несчастная для великого музыканта. Напомним в схематически-конспективном очерке лишь самые основные факты.

Первое двадцатилетие, 1860—1880, — это и в самом деле «незаметное возникновение», рассвет артистической жизни: детство в бедной еврейской семье из захолустного чешского местечка; юные годы нужды и нелегкого учения в Праге, Вене; сближение с Гуго Вольфом, Брукнером, слушание лекций у последнего, широкое приобщение к философской, художественной классической и романтической литературе и начальные опыты на композиторском поприще.

Малер пишет свои первые песни, пробует силы в камерно-инструментальном ансамбле (фортепианные квартет и квинтет, соната для скрипки и фортепиано). На исходе этого периода его внимание привлекают крупные формы, интерпретированные в романтическом плане. Опера «Герцог Эрнст Швабский», впоследствии уничтоженная, написана на либретто И. Штейнера по «тираноборческой» трагедии свободолюбивого немецкого поэта-романтика Людвиг Уланда. В 1880 году возникает первый акт «Рюбецаля» — сказочно-романтической оперы на сюжет народ-

<sup>1</sup> Наброски к характеристике Винкельмана. — На русском языке см.: Винкельман Иоганн-Иоахим. Избр. произведения и письма. М.—Л., 1935.

<sup>2</sup> Веллея Патеркула.



ной легенды, вошедшей в широко известное собрание сказок И. Г. Музеуса. К этому времени относится и первый замысел в симфоническом жанре — начало работы над «Северной симфонией», вероятно программного легендарно-романтического характера, и завершение первого крупного симфонического произведения, целиком дошедшего до наших дней. Это «дитя горя» тех нерадостных лет — «Жалобная песнь»<sup>1</sup>, трехчастная сказка для сопрано, альты, тенора, смешанного хора и большого оркестра на стихотворный текст самого композитора (по народной легенде из собрания Л. Бехштейна). Обращение Малера к этому сюжету вновь свидетельствует о его влечениях к вольнолюбивому романтическому идеалу. Герой легенды — бедный странствующий музыкант. На пышной королевской свадьбе его флейта, изготовленная из кости предательски убитого юноши, изобличает убийцу в лице жениха-венценосца. Сам Малер придавал этому юношескому опусу немаловажное значение: «Мое первое произведение, в котором я нашел себя, как «Малера», — писал он в 1896 году Максу Маршальку. В одном из разговоров с Н. Бауэр-Лехнер он отмечает «Жалобную песнь» в числе тех вещей, которые «так резко и полно отмечены печатью его манеры». Думается, что эта оценка несколько преувеличена; по крайней мере, о «полноте» здесь не может быть и речи. Романтика «Песни» и в самом деле «напоена горячей кровью», как говорит о ней Макс Штейницер, и эта обнаженность экспрессии в сочетании с пластически-рельефным воплощением идеи действительно составит впоследствии специфически малеровскую черту. Однако характерные интонационные и жанровые признаки тематизма, типичные для зрелого Малера приемы изложения лишь намечаются и перспективно просвечивают в этой многообещающей, но во многом еще вагнеровской партитуре. Итак, становление Малера-композитора к началу 80-х годов совершается всецело под знаком романтизма, и это — чрезвычайно важное обстоятельство.

Во втором периоде, пятилетие 1880—1885, жизнь музыканта резко отклоняется от обобщающей схемы Гете. С формированием художественной индивидуальности Малера неприметное возникновение сразу же переходит в стремительно-быстрый рост. Талантливый пианист уступает место дирижеру, чье блестящее дарование, образованность и высокие художественные идеалы дают знать о себе на первых порах в небольших провинциальных городах — Лайбахе (ныне Любляна), Ольмюце (Оломоуц), Касселе, но постепенно обращают на себя внимание все более широких и влиятельных музыкальных кругов. Это самые первые шаги на триумфальном пути Густава Малера-капельмейстера, все еще сопровождаемого нуждой, а чем дальше,

---

<sup>1</sup> В последующих редакциях (1888 и 1898 годы) Малер купировал первую часть композиции, а вторая и третья изданы были в новой редакции.

тем больше, — и сопротивлением рутинеров оперно-театральной сцены. Но этот период имеет другую, не менее значительную сторону. Малер принимается за работу над первыми произведениями, необычайно ярко раскрывшими его могучую творческую индивидуальность. В 1880—1884 годах он создает часть своих «Напевов юношеских лет», чудесные «Песни странствующего подмастерья», а в 1884 начинает Первую симфонию — романтическое «детище юности» своей, исполненное радости бытия, света, красок, чарующей свежести языка и, что особенно важно, молодого противленчества и веры в человека. Правда, в то время произведения эти публично еще не прозвучали. Таково несколько хмурое, но многообещающее утро жизни великого артиста<sup>1</sup>.

Между этой полосой быстрого роста и «временем полного завершения» сложился в жизни и творчестве Малера еще один важный период, не предусмотренный Гете в его широко очерченном наброске из работы о И. И. Винкельмане. Это годы постепенного наступления зрелости, ее начала, когда юность уже позади, но «полное завершение» еще не наступило. Их можно было бы назвать также предкульминационными годами: гений уже поднялся выше множества современных ему талантов, но все еще продолжает набирать высоту. Для Малера это было двенадцатилетие: 1885—1897, «предполуденный час», имевший огромное значение в его жизни. Приходят масштабность, широкая инициатива, размах. Как дирижер он покидает теперь маленькие провинциальные театры с тем, чтобы развернуть кипучую реформаторскую деятельность на оперной сцене крупных культурно-музыкальных центров — Праги, Лейпцига, Будапешта, Гамбурга. Сложившаяся на Западе концепция личности Малера — гениального одиночки, непризнанного, непонятого, окруженного ненавистью или равнодушием — страдает односторонностью. И молодой Малер 80—90-х годов имел свой круг друзей и единомышленников. К ним принадлежали некоторые деятели литературы и искусства. Они поддерживали его еще в ранний венский период и позже — в Праге, Будапеште, Гамбурге. Как бы ни были многочисленны и влиятельны его враги, эта моральная поддержка сыграла огромную роль в генезисе и развитии его творчества, как композитора и дирижера. Можно в одиночестве написать прекрасную симфонию. Но из одиночества, как такового, никогда не рождалось еще подлинно великого и правдивого симфонического искусства. Музыка Малера по природе своей общительна, в этом заключается одно из драгоценнейших ее качеств. Отчужденность от людей не могла быть для него ни творческим импульсом, ни идеалом. Напомним, кстати, что предмет восторженного поклонения Ма-

---

<sup>1</sup> Становление Малера-музыканта обстоятельно освещено в работе: Mitchell D. Gustav Mahler. The Early Years. London, 1958.

лера — возвышенный и строгий монах с картины Джорджоне — играет в концерте-ансамбле, окруженный музыкантами и друзьями.

В жестокой борьбе за оперно-театральную реформу, исходившую, в основных чертах, из вагнеровского эстетического идеала музыкальной драмы, окончательно складывается характер Малера-дирижера, режиссера, организатора, педагога и просто человека: удивительный синтез юмора и трагизма, сердечной отзывчивости и «ухода в себя», добродушия и желчного сарказма, веры в людей и мрачного скепсиса — все это в сочетании с вдохновенно-жреческим и бескомпромиссным служением высокому призванию художника. Сопротивление консерваторов, узколобых ремесленников от искусства, юдофобствующих австро-немецких националистов, высокопоставленных дилетантов, бездумных и всеядных покровителей дурной музыки в те годы достигает апогея. Сквозь тернии ввысь пролегает и путь Малера-композитора. Между 1889 и 1895 годами он публично выступает с Первой, Второй и в 1896 заканчивает Третью симфонию. Монументальные творения 1890-х годов — это целые этапы симфонического постижения мира. После полнокровной, юношески взволнованной и поэтически светлой, порою дерзновенно-вызывающей романтики Первой симфонии Малер во Второй впервые обращается к лирике возвышенного нравственно-философского созерцания. Произведение сочинялось в 1887—1894 годы в Гамбурге и Штейнбахе-на-Аттерзее. В те годы Рихард Штраус в Мюнхене написал «Смерть и просветление». Вторая симфония Малера — это, в сущности, циклическая поэма на ту же тему, однако в совершенно другом, неизмеримо более глубоком понимании и решении огромного масштаба. В Третьей симфонии взор композитора, наоборот, по преимуществу обращен вовне, хотя и в ней есть свои прекрасные лирические кульминации. Здесь Малер пребывает в посюстороннем, объективно-реальном мире. Цветущая и плодоносящая, поющая и звенящая природа и люди — дети ее, их жизнь, красота, любовь, поэзия земного бытия — вот что вдохновляет художника и является в необычайно широком и светлом музыкально-образном воплощении.

Так определяется эстетическая природа Малера как симфониста-мыслителя, философа, этического проповедника, или наставника людей. Наконец, рядом с этими огромными композициями, в первой половине 90-х годов рождается опус более скромный, но отчасти питающий их из своего драгоценного мелодического источника, — «Двенадцать песен «Волшебного рога мальчика».

И все же Малер-композитор в это предкульминационное двенадцатилетие по-прежнему мало заметен в ореоле растущей славы Малера-дирижера. Это было закономерно и произошло не только потому, что полная зрелость для дирижера наступила

раньше, чем для композитора. Главная причина заключалась в том, что новаторство композитора, как это не раз бывало в подобных обстоятельствах, встретило сплоченную оппозицию, сложившуюся из совершенно различных направлений музыкальной критики и противоположных друг другу творческих школ. Композиторы-реалисты и критики демократической ориентации, формалисты-гансликианцы, приверженцы академических традиций, уже нарождавшиеся эпигоны поздних романтиков неожиданно для себя скрестили пути, выступая в экстравагантно-пестром ансамбле против Малера, его единомышленников и апологетов. Первая симфония была встречена с негодованием, ее высмеивали за «пустоту», «банальность», «несуразицу». При всей огромной впечатляющей силе первого исполнения Второй симфонии в Берлине в 1895 году (в числе ее ревнителей и пропагандистов мы видим Феликса Вейнгартнера), и у нее, по авторитетному свидетельству Бруно Вальтера, «были противники, было непризнание, умаление, высмеивание»<sup>1</sup>. И. Б. Ферстер рассказывает, что в то время «профессионалы никоим образом не признавали Малера-композитора», считая его едва ли не дилетантом. Точно так же Третья симфония, восторженно встреченная молодыми новаторами — Бруно Вальтером, Ферстером и другими и очаровавшая широкую публику, главным образом, красотами звучания в средних частях и поэтическим обаянием финала, была принята критикой в общем весьма неодобрительно. Некоторые рецензенты оценивали ее как «мешанину цитат, как попури, сшитое из пестрых лоскутков»<sup>2</sup>. В числе других отрицательным оказался и отзыв такого большого, чуткого к новому и демократически мыслящего музыканта, как Ромен Роллан.

Первый же настоящий успех выпал в те годы на долю сочинения, впоследствии отступившего далеко на второй план перед симфоническими песенными творениями композитора: в 1888 году Малер воссоздал и завершил по эскизам Карла Вебера его неоконченную оперу «Трое Пинто». Вскоре она поставлена была сначала в Лейпциге, потом в Праге. Дирижировал Малер, спектакль имел успех. Но «Pintos» остались на творческом пути композитора лишь эпизодом, удачным мимолетным дебютом — не более. Итак, в сфере творчества быстрый рост уже приближал мастера к кульминационному фазису, а звезда славы всходила мучительно-медленно, сквозь тучи и туманы.

Блестящий момент «полного завершения» наступил с приходом Малера в Венскую оперу в качестве капельмейстера, а вскоре и директора театра (1897—1907). Многие изменилось в его жизни; казалось, судьба улыбнулась ему. Нужда смени-

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1968, с. 403.

<sup>2</sup> Роберт Гиршфельд в «Österreichische Rundschau» («Австрийском обозрении»). — См. там же, с. 351.

лась достатком, в 1902 году он, как тогда можно было предполагать, счастливо женился. Позже родились дети, а с ними — нежная, принесящая и радость и горе отцовская любовь, ставшая одним из могущественных импульсов его творчества. Как дирижер, он достиг теперь зенита славы, его реформаторские идеи блистательно воплотились в жизнь. Вокруг него сложилась великолепная группа — целая блистательная плеяда единомышленников, страстно-убежденных поборников его оперно-театральной реформы, энтузиастов, находившихся во всеоружии таланта и мастерства: Мильденбург, Шодер, Шмедес, Слезак, Роллер, Бруно Вальтер (Шлезингер) и другие. Особо должна быть отмечена роль Вальтера, дирижера, изумительно созвучного Малеру по идеалам, разносторонности и стилю оперно-симфонической интерпретации. В ту пору для Вальтера заканчивались годы ученичества, он вырастал в огромного мастера, глубокого, поэтически-вдохновенного, всегда точного и четкого в прочтении партитуры, далеко вторгавшегося в режиссуру спектакля и с каждой новой работой становившегося все более конгениальным своему учителю. В это десятилетие Малер осуществил свои оперные постановки-шедевры, равных которым оперная сцена не видала по крайней мере со времен Вагнера: «Тристана» и «Валькирии», «Ифигении в Авлиде» и «Фиделно», «Волшебной флейты» и «Дон-Жуана», «Жидовки» и «Белой дамы». Даже враждебная Малеру критика вынуждена была склониться перед художественным совершенством этих спектаклей. Венская опера стала лучшей в мире.

Более трудно и все же неодолимо-закономерно приходило признание Малера-композитора. В венское десятилетие он написал пять симфоний — от Четвертой по Восьмую включительно. Мы отмечали, что стилистическая цельность и ясность, ровность и чистота не принадлежали к самым сильным сторонам малеровского письма. Но если уж говорить о полноте и ясности, с какою выявлены черты стиля, то именно Вена открывает полосу подлинной зрелости и творческой мощи, когда стихийные поиски, метания, пробы сил — все это уже позади. Мастер не только окончательно нашел себя, образную сферу, манеру письма, наиболее свойственные его индивидуальности, но и достиг вершины — полноты возможного и эстетически-необходимого для себя совершенства симфонических обобщений. Тогда и возникают концепции и гармонирующие им новые решения. Четвертая симфония (1899—1900) — единственная и неповторимо своеобразная у Малера симфония-идиллия. Пятая и Шестая (1901—1904) — наоборот, остроконфликтные, трагедийно-драматические создания его симфонизма. Седьмую (1904—1905) можно было бы назвать симфонией-реминисценцией. Здесь композитор как бы предается романтическим воспоминаниям, его вновь влечет к образам мятежных борений, трагических жертв, феерических триумфов, а между ними всплывают жанрово-характеристичные

Nachtmusiken<sup>1</sup>, почти стилизации, пленяющие небывалою раньше поэтической тонкостью, изяществом письма.

1906 год — значительнейший в этом десятилетии и вместе с тем вершинный момент во всей творческой жизни композитора, ее генеральная кульминация, достигнув которой он, как ему тогда представлялось, непосредственно приблизился к своему музыкально-эстетическому и этическому идеалу. В тот год он создает Восьмую симфонию «для тысячи участников» с грандиозным финалом на слова апофеоза, завершающего пятое действие второй части гетевского «Фауста». «Ни одно из других произведений Малера так не проникнуто духом пламенного утверждения», — говорит об этой симфонии-гимне Бруно Вальтер<sup>2</sup>. И сам композитор не без основания считал Восьмую величайшим из всего им написанного, а предшествующие симфонии — лишь прелюдиями к этой. Он писал о людях и для людей, во имя их блага и счастья, как он разумел эти идеалы, и музыка его симфонических детищ находила ответный отклик в людских сердцах.

Наконец, к венскому десятилетию относится и кульминационный период песенного творчества. В 1899 году Малер пишет свои социально-значительнейшие, подлинно протестантские песни — «Зóрю» и «Маленького барабанщика», а между 1901 и 1904 — циклы на стихи Ф. Рюккерта. Эти последние по психологической глубине, тонкости письма, совершенству формы являются лучшими созданиями Малера в своем жанре, созданиями, вызвавшими проникновенный отзвук в интонационном строе симфонических произведений той поры.

Один из источников огромного, ранее небывалого подъема душевных сил и творческой потенции композитора в те годы — это пришедшее наконец, хотя и запоздалое, широкое признание его сочинений. Еще Четвертая симфония оставалась в значительной степени непонятой, возбуждав насмешки и жаркие споры. Еще в 1903 году Малер называл ее «всеми преследуемым пасынком, который видел на свете очень мало радости». Пятую «приняли с большим энтузиазмом» (Бруно Вальтер); исполнение Шестой потрясло аудиторию безысходной мрачностью трагизма и вновь породило противоречивые суждения и оценки. Исполнение же Восьмой под управлением автора в Мюнхене 12 сентября 1910 года превратилось в еще невиданный для него триумф. Однако это признание пришло тогда, когда физические силы художника были уже подорваны, горечь невосполнимой семейной утраты (смерть дочери) отравила его жизнь, а придворные интриги прервали его беспрецедентно продуктивную деятельность во главе Венской оперы. Столица, для художест-

<sup>1</sup> Ночные пьесы (или отрывки).

<sup>2</sup> Walter B. Gustav Mahler. Ein Porträt. Erinnerungen und Betrachtungen. Berlin, Frankfurt, S. 98.

венного возвеличения которой он сделал так безмерно много, бесстыдно и бессмысленно изгнала его. Ни театр, ни симфоническая эстрада, с которыми он связывал так далеко идущие реформаторские планы, не сумели прикрыть его от ударов. Идея вселенского братства людей, провозглашенная Восьмой симфонией, казалось, превращалась в мираж. Он разочаровался и, приняв ангажемент Метрополитен-опера, уехал в Америку. «Блестящее время полного завершения» оказалось для него не столь безоблачным и покойным, как у Гете.

Наступили последние годы, 1907—1911, — не столько «постепенное умирание», сколько ярко озаренный и стремительно быстрый закат. Композитор отправлялся в Соединенные Штаты с большими надеждами и большими иллюзиями. Очень скоро жизнь развеяла их. Подобно многим другим выдающимся музыкантам, он оказался в Новом Свете жертвой самой бездушной и своекорыстной капиталистической антрепризы. Ни нью-йоркская опера, ни нью-йоркский оркестр не могли реализовать его идеалов даже в тех масштабах, какие предоставлены были ему в столице австро-венгерской монархии! Логикой вещей, естественной и неизбежной в буржуазном мире, он вынужден был пусть дорого, но продавать свой гений и еще не иссякшую способность к неимоверно напряженной и плодотворнейшей художнической работе — на американском рынке артистического труда. Капиталистическая антреприза по природе своей всегда антигуманна и враждебна по отношению к артисту и его искусству. Шестьдесят пять концертов в сезон по контракту, подписанному Малером в 1910 году, были, по существу, смертным приговором. Но он «несся дальше и дальше, пока не споткнулся и не упал» (Стефан Цвейг). Тяжело больной, сопровождаемый женою, он еще успел предпринять поездку в Европу для лечения. «Он вернулся, великий изгнанник, вернулся со славой в город, который отверженным покинут лишь несколько лет назад», — писал четырем годами позже тот же Стефан Цвейг<sup>1</sup>. Но было слишком поздно. Малер умер в любимой им Вене в мае 1911 года.

От «закатного» периода нам остались его прекрасные лебединые песни — Девятая, Десятая симфонии и «Песнь о земле». Об этих вещах часто говорят словами Бруно Вальтера: «Мир лежал перед ним в мягком свете прощания». Говорят также, что в последних произведениях выразилось крушение малеровского гуманизма или даже отречение художника от своих идеалов. Первого нельзя принять безоговорочно, второго же вообще невозможно принять. И в Девятой симфонии, и в «Песне» есть не только вечерний мягкий свет, но и остротрагические страницы, есть воплощения необоримой силы и радости жизни, есть и

---

<sup>1</sup> Цвейг Стефан. Возвращение Густава Малера. — Собр. соч. в 7-и т., т. 7, с. 447.

приступы горькой малеровской иронии. Но нигде — ни в поздней трагедии своей, ни в идиллии, ни в гротеске, ни в последних порывах к молодости и красоте — не изменяет Малер своему гуманизму, вере в человека, в мощь и ясность его разума. В одном смысле бесспорно прав Бруно Вальтер: эпоха великих борений осталась в прошлом. Жизнь артиста завершается катастрофой, а в музыке, как всегда изменчиво-многоликой, доминирует скорее элегическая умиротворенность. «На вершинах горных — покой».

**Малер-дирижер** С течением времени и в связи с теми изменениями, какие претерпевают общество и искусство, закономерно эволюционирует тип композитора и исполнителя-виртуоза. На протяжении долгих столетий они органически сочетались воедино, и даже в середине XIX века лишь исключительные обстоятельства порождали исключения из этой исторически сложившейся нормы (например, Шуман). Чем ближе к современности, тем чаще оказывается нарушенным этот эстетически гармоничный и плодотворный синтез. В наш век великие виртуозы в большинстве своем уже не пишут хорошую музыку, и многие превосходные композиторы не в силах эстетически полноценно исполнять свои произведения. Среди лучших дирижеров XX столетия на Западе Европы лишь Малер и Рихард Штраус были в то же время и выдающимися композиторами и еще раз воссоздали традицию, восходящую ко временам Иоганна Себастьяна Баха.

Дирижирование — та сторона художественной индивидуальности Малера, какой он был наиболее непосредственно и широко обращен к венской музыкальной жизни. Вместе с Гансом Бюловым и Гансом Рихтером, которые были старше его; со своим сверстником Рихардом Штраусом; с Бруно Вальтером, Отто Клемперером, Вильгельмом Фуртвенглером, принадлежавшими к более молодому поколению, — он был талантливейшим, в высшей степени полно и ярко выраженным представителем вагнеровской школы дирижерского искусства. Принципы этой школы, изложенные самим создателем «Кольца нибелунга» в небольшой, однако составившей целую эпоху работе «О дирижировании», работе, страстно-полемически заостренной против капельмейстеров-ремесленников и рутинеров, нашли в лице Малера приверженца, более действенно обращенного в будущее, чем Рихтер, более исторически и стилистически объективного, неприимимого к произволу и надуманности, чем Бюлов, более интеллектуально-глубокого, чуждого внешним эффектам, чем Никиш, более возвышенного, чем Рихард Штраус, более творчески дерзновенного, эмоционально-отзывчивого и общительного, чем Феликс Вейнгартнер. Главное и наиболее характерное, что определяло собою малеровскую манеру, — это полное растворение в исполняемом произведении, своеобразное перевоплощение в творческую индивидуальность композитора, — растворение, со-



четававшееся с новизною прочтения, с предельно остро выраженным чувством современности. Этот художественный результат достигался посредством соединения двух, казалось бы, необычайно трудно совместимых факторов. Один из них — идеально точное воссоздание партитуры — от крупных линий до мельчайших деталей динамической нюансировки, или штриха. «Точность — душа работы артиста», — говорил Малер по свидетельству Анны Бар-Мильденбург<sup>1</sup>. Эта точность никогда не приводила к фетишизации, но любые нововведения у Малера всегда были тщательно обдуманы, проверены и безусловно исключали случайность, небрежность или субъективизм. Они не только не противоречили, но вполне отвечали идее произведения, его стилю и самому активно-творческому духу классической традиции. Малер точно так же обоснованно и закономерно ретушировал инструментовку в Девятой и Пятой симфониях Бетховена, как в свое время в партитуру Мессии Генделя внес ретуши Моцарт, с тою разницей, впрочем, что моцартовские варианты были, особенно для своей эпохи, пожалуй, более дерзновенными!

Другой фактор, определявший собою специфику малеровской интерпретации, — это могучий волевой импульс и поистине вулканический темперамент, приводивший сплошь да рядом к бурным вспышкам гнева, негодования, иронии во время репетиционной работы. Он превращался в некую гипнотически действовавшую, вдохновенно-жреческую силу строго организованного воздействия на исполнителей, воздействия, всегда исходившего из заранее скрупулезно разработанного и разученного плана. При этом нужно иметь в виду, что, будучи несравненным интерпретатором симфонической литературы, Малер выступал перед публикой больше всего как оперный дирижер, а в его понимании оперное дирижирование широко включало в себя и режиссуру спектакля. Он и был сам несравненным дирижером режиссерского профиля: его интерпретация охватывала собою, по существу, все компоненты оперного представления. Сценическое действие и мизансцены, декорации и освещение, костюмы и грим — все призвано было к гармоническому синтезированию посредством музыки в эстетически целостное единство, к раскрытию красоты, заключенной в звучащей партитуре композитора. Десятилетие 1897—1907, в течение которого Малер возглавлял Венскую оперу, явилось подлинным триумфом этого метода. О Вагнере, Моцарте, Глюке мы уже говорили. Особое место в малеровском репертуаре занимал Чайковский: «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Иоланта» принадлежали, очевидно, к величайшим достижениям его дирижерского искусства. Это закономерно. История музыки знает поучительные примеры того, как выдающиеся мастера достигали изумительного совершенства в интерпретации произведений, чрезвычайно далеких и

---

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с 363.

даже противоположных их собственному художественному мирозерцанию и стилю композиторского письма. Эти поиски «эстетического противовеса» всегда были психологически оправданным стремлением раздвинуть грани своей творческой индивидуальности и воссоздать образы и структуры, недоступные ей в сфере сочинения. Таков был, например, Рихард Штраус как гениальный исполнитель Моцарта. Всю дирижерскую жизнь, феерически блестящую и нервную, его страстно влекло к моцартианству, но лишь однажды — в «Кавалере роз» — смог он, как композитор, подняться к этому идеалу, впрочем, далеко не достигнув его. Тем более естественно, когда великий музыкант, сочетающий в себе композитора и дирижера, находит высокую радость и достигает совершенного эстетического результата, интерпретируя автора, близкого, конгениального ему по художественной натуре. Именно таким был для Малера Чайковский. Это объясняется рядом причин. Одна из них — сродство славянско-песенных истоков, по преимуществу городских, истоков, воздействие которых на интонационный строй малеровских песен и симфоний общепризнано. Другая причина в том, что творческий расцвет Малера приходится на период поистине триумфального шествия русской литературы и искусства по всему культурному миру от Англии и скандинавских стран до Италии и Испании, от Америки до Японии и Индостана. Тем более в центре Европы, в Австро-Венгрии, с ее огромной славянской периферией, обаяние русского реалистического искусства с его неповторимо своеобразным национальным обликом и вольнолюбивым содержанием было неотразимо. Испытал его на себе и Малер-художник, недаром рожденный на чешской земле. Его отношение к русской литературе не было однозначным: он порицал Толстого и преклонялся перед Достоевским, хотя оба великих писателя, несмотря на частичные сближения, в сущности были достаточно далекими его идеалам, всегда несущим в себе нечто от гетеанского постижения мира. К этому вопросу мы еще вернемся. Но среди корифеев русского искусства Чайковский более, чем кто-либо другой, был конгениален создателю «Песни о земле». Вдохновенный лиризм, эмоциональная открытость, общительность Чайковского в сочетании с могучим и напряженным драматизмом его монументальных симфонических концепций были глубоко созвучны малеровской художественной натуре. По крайней мере два среди крупнейших симфонических созданий австрийского мастера — Вторая симфония и «Песнь о земле» — свидетельствуют о настойчивом и плодотворном стремлении достигнуть гармоничнейшего слияния лирического образно-выразительного начала с монументальностью решения и выразительных средств. Есть у Малера-композитора и иные, более частные качества и приемы, сближающие его с Чайковским: подголосочно-полифоническое насыщение фактуры, драматизированные планы тембрового развития. Малер был превосходным

интерпретатором симфоний Чайковского, в частности «Манфред». Но кульминационными вершинами для этой области его репертуара были, по-видимому, оперы, исполнение которых под управлением Малера буквально потрясло публику. Глубокий психологизм Чайковского, покоряющая сила художественной правды, заключенной в его оперных партитурах, умение гармонически совершенно слить в художественную цельность возвышенное и какой-нибудь повседневно-житейский, едва ли не банальный аксессуар; раскрыть противоречивые импульсы, назревшие и столкнувшиеся в душе его героев; сложность, многогранность тематического развития, смысловая значительность лейтмотивных связей и реминисценций, так характерных для оперных произведений 70—90-х годов, — все это импонирует Малеру и с совершенной полнотой воплотилось в его интерпретациях от конца 80-х годов и до последнего периода дирижерской деятельности в Америке и европейских странах. Вероятно, в длинном ряду этих дирижерских «вживаний» и перевоплощений первое место принадлежит психологически особенно глубокой и симфонически совершенной «Пиковой даме», которую он, Малер, считал самым зрелым и художественно цельным произведением Чайковского. Мы не касаемся здесь специально всего того, что разделяло двух великих симфонистов, их гуманистическое творчество, но различия между цельным, глубоко народным реализмом Чайковского и трагически смятенным, раздвоенным, пронизанным индивидуалистическими мотивами симфонизмом Малера — эти различия были велики.

Вернемся непосредственно к Малеру-дирижеру в его кульминационный период. Несмотря на упорное, долголетнее сопротивление со стороны реакционно-рутинерских элементов, авторитет мастера среди исполнителей — оркестрантов, певцов — постепенно стал огромным и непререкаемым: в их глазах он навсегда остался не только гениально одаренным и совершенно вооруженным технически, но и глубоко человечным «учителем музыки» в высшем значении этого слова. Великое и малое органично сочетались в его интересах и взаимоотношениях с окружающими людьми. Он способен был так же участливо и конкретно вникать в их повседневно-житейские дела и невзгоды, как и поднимать их к высочайшим художественным обобщениям, широко открытым его взору художника огромной культуры и поэтической фантазии.

Заслуга Малера перед дирижерским искусством заключается не только в тех огромных эстетических ценностях, какие заключены были в его концертно-симфонических и оперных интерпретациях: подобно Вагнеру и Берлиозу, он создал школу дирижирования, и она подарила миру великих артистов — Бруно Вальтера, Отто Клемперера, Оскара Фрида. Это художники, очень несходные между собою не только по их артистическим биографиям, но и по стилю исполнения, какой свойствен

каждому из них. Тем не менее в их дирижерской манере есть нечто общее, явственно восходящее к малеровскому источнику. Это можно было бы афористически определить следующей, примерно, формулой: через безукоризненную точность прочтения партитуры — к возможно полному перевоплощению дирижера в творческую индивидуальность композитора и от нее — к художественно оправданной свободе в выразительно насыщенной интерпретации музыки. Плодотворность, эстетическая истинность этого принципа очевидна, она не нуждается даже в логической аргументации, ибо запечатлена во множестве превосходных образцов самого высокого дирижерского искусства современности.

#### Песни

Поэзия, особенно немецкая, в музыкальном творчестве Малера всегда играла роль могущественного фактора. В известном смысле можно сказать, что он начинал и заканчивал свой путь с песней на устах. В письме к Артуру Зейдлю от 17 февраля 1897 года мы находим широко известные и знаменательные слова: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «Слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи»<sup>1</sup>. К тому времени, когда это было написано, Малер уже создал три симфонии, две из которых — Вторая и Третья — предназначались для оркестра, хора и солирующих певческих голосов, и по крайней мере тридцать песен для голоса с фортепианным или оркестровым сопровождением. Значение этой последней песенно-жанровой линии, до некоторой степени меркнувшей теперь в ореоле посмертной славы Малера-симфониста, не должно быть преуменьшено. Во-первых, малеровские песни, наряду с классическим русским, григовским романсом, с вокальными миниатюрами Дебюсси и Равеля, относятся к лучшему, что создано было на рубеже двух веков после Брамса, Бизе и Чайковского. Во-вторых, *Lieder* составили для Малера своего рода творческую лабораторию, где создавались песенно-поэтические синтезы, во многом питавшие собою образно-интонационный строй последующих симфоний и «Песни о земле». *Lied* — это тот жанр, где с наибольшей ясностью раскрываются самые глубинные первоисточки малеровской музыки и художественного мирозерцания: австрийский, немецкий, чешский фольклор, романтическая песенность, немецкая классическая и романтическая литература.

Как ни странно может показаться, но Малер — этот типично «рубежный» композитор, многими сторонами своего творчества устремленный далеко в глубь XX столетия, проявил удивительное творческое равнодушие к новой, субъективистски утонченной поэзии, составившей в его время некий австро-немецкий литературный «Сецессион». Из драматургов новой формации лишь Герхарт Гауптман был действительно близок ему. Такие

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 194.

поэты, как Демель, Газенклевер и Гольц не оставили какого-либо отпечатка на его музыке. «Поэтический инфантилизм» Четвертой симфонии, а во многом и «Песнь о земле» отчасти созвучны Райнеру Мариа Рильке; однако — мы уже писали об этом — у нас нет никаких доказательств того, чтобы высокоталантливый, но хрупко-экзальтированный Рильке оказал на Малера сколько-нибудь непосредственное влияние. Выше говорилось, что Гофмансталь и Шницлер принадлежали к почитателям малеровского таланта, а Стефан Цвейг посвятил ему подлинно вдохновенную маленькую поэму в стихах и одну из самых проникновенных страниц своей прозы. Мы видим этих поэтов в числе инициаторов восторженного и торжественного чествования Малера в 1910 году. Но, как поэты, и они не вызвали ответного творческого импульса у знаменитого композитора. Его литературные кумиры были совсем иными, и они так же не сходны между собою, как многолик и противоречив мир его музыки: это Гете и Клопшток, Платон и Джордано Бруно, Э. Т. А. Гофман и Жан Поль Рихтер, Вагнер и Рюккерт, Ницше и Достоевский, народная поэзия «Волшебного рога мальчика» и китайская лирика танской эпохи...

У нас до сих пор сохранилась точка зрения на музыкальный романтизм как на явление, завершающееся Брамсом, Листом и Вагнером. Это представление очевидно устарело, оно требует уточнения — исторического и эстетического. Не Брамс, даже не Брукнер, но Малер и ранний Штраус всего вернее были в странах немецкого языка последними романтиками музыкального искусства. Творцу «Песни о земле», даже в его произведениях позднего периода, свойственны все характерно романтические черты: глубокая неудовлетворенность окружающим и страстное стремление в «прекрасное далеко»; протестантский пафос благородного индивидуалиста и колючая ирония; «растворение» в красоте природы, порывы в сказочно-фантастический мир, благоговейное преклонение перед поэтическим гением народа; самая тенденция к широкому синтезу симфонии и песни несет в себе нечто шубертианское. Венская классическая школа обладала огромной и в высшей степени целостной эстетической и нравственно-убеждающей силой. Благодаря этой последней она смогла наиболее полно, ясно и глубоко обобщить и воплотить в звучащих образах своих жанров главные явления, тенденции развития и лучшие позитивные идеалы XVIII века. Сила и вместе с тем слабость музыкального романтизма сказались в том, что он смог эстетически совершенно, но лишь отчасти «совладать» в своей музыкально-образной сфере с высокой социальной и этической проблематикой XIX столетия. Не то у Малера: это был сильный художник, предпринявший титаническую, хотя уже изолированную попытку художественно обобщить и даже, как сам он полагал, разрешить средствами своего искусства коренные проблемы XX века. Но именно в этой попытке

с полной отчетливостью обозначились не только огромная сила, но и несомненная слабость его художественной натуры. Он не только не сумел, но и не мог решить подобную задачу. Его симфонии неразрывны с утопичностью его идеала. Песни же Малера — сфера его творчества, наиболее цельная по верности жизненной правде. Это последние, запоздалые песни венского романтизма в том смысле, какой еще XIX столетие вкладывало в это эстетическое и историческое понятие.

Хронологически первые создания малеровской песенности — сочинения начала 80-х годов — заключены в значительно более позднем песенном сборнике «Vierzehn Lieder und Gesänge. Aus der Jugendzeit» («Четырнадцать песен и напевов. Из моей юности») для голоса с фортепиано. Восемь из них, возникшие в разные годы и месяцы, написаны на слова «Волшебного рога мальчика». Это знаменитое собрание свыше семисот немецких песен, составленное еще в 1800-х годах Людвигом Иоахимом Арнимом и Клеменсом Брентано, было своего рода фольклорным евангелием немецкого романтизма, и недаром Малер в течение долгих лет так непрестанно и любовно тянулся к нему (всего им положены на музыку двадцать четыре песни «Волшебного рога»), черпая в нем драгоценный источник поэтического вдохновения. Помимо песен «Волшебного рога», мы встречаем в текстах «Четырнадцати» и несколько старомодные чувствительно-лирические стихи Р. Леандера, и изысканные фрагменты из «Дон-Жуана» Тирсо де Молина. Ранние Lieder свидетельствуют о том, что молодой Малер писал всецело в стиле своих предшественников из XIX века — от Шуберта и до Брамса («Erinnerung»<sup>1</sup>). В «Песенке о непослушных детях» явно слышны еще более отдаленные отзвуки прошлого, интонационно родственные, может быть, старинному зингшпилю («Der Erntekranz»<sup>2</sup> А. Гиллера). Часто даже те приемы письма, которые звучат здесь наиболее свежо и оригинально, ведут непосредственно к раннему романтизму. В прелестном наивно-меланхолическом «Воспоминании» на стихи Леандера свободная трактовка строфической структуры и модуляционный план песни g-moll—a-moll, с полутоновым тональным сдвигом близко к точке золотого сечения формы, — это черта стиля, восходящая к шубертовской гармонии второй половины 20-х годов XIX века.

В обширной литературе о Малере и его творчестве часто подчеркивается шубертианство другого «круга» первой половины того же десятилетия — «Lieder eines fahrenden Gesellen» («Песни странствующего подмастерья»). Созданный в 1883—1884 годах, он, как музыкально-поэтическое целое, гораздо более органичен, чем тетрадь «Из моей юности». Здесь и в самом

<sup>1</sup> «Воспоминание».

<sup>2</sup> «Венок колосьев».

деле звучат возрожденные мотивы шубертовских циклов: мечтательные скитания весьма скромного героя на фоне романтического ландшафта, созвучного переживаниям странника; неразделенная любовь к милой, «и страсть и боль», как говорил Бруно Вальтер, и общий рисунок образно-эмоционального развития: светло и живо возникает он, разгорается («Шел я утром средь полей») и, достигнув щемяще-острой кульминации («Мой нож сверкает ярко»), затухает, меланхолически-тихо сходит на нет («Два синих-синих глаза»). Есть, однако, в «Песнях подмастерья» и примечательные новые черты. Это малеровские стихотворные тексты, свидетельствующие о незаурядном литературном даровании автора, отлично развитом художественном вкусе и тонком чувстве народного стиля у молодого композитора. По сравнению с сюжетно близкими циклами ранних романтиков, обращает на себя внимание необычайная сжатость композиционного решения: та же, в сущности, лирическая драма всего лишь в четырех песнях! Далее, Малер делает здесь еще один совершенно новый и решающий шаг по пути, тематически начатому, в сущности, еще Гуго Вольфом: это предпринятая в «Песнях подмастерья» полная и окончательная симфонизация жанра: сопровождение певческого голоса поручено мелодически-экспрессивно насыщенному оркестру. Наконец, здесь являются в ясно откристаллизованном виде типичные для Малера жанрово-остро очерченные и резко импульсивные интонационные комплексы — песенно-бытовые, плясовые. Пройдет немного времени, и они широко волеются в малеровские симфонии, во многом определяя их тематизм. Как известно, «Песни подмастерья» послужили одним из тематических источников для Первой симфонии D-dur.

Еще шире, рельефней и значительнее самобытно-новые черты запечатлелись в более позднем цикле «Zwölf Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn» («Двенадцать песен из «Волшебного рога мальчика»), написанном в 1892—1895 годах. Это песни Малера, или, как сам он их иногда называл, «юморески», особенно любимые широкой публикой. Здесь, вновь обращаясь к сокровищнице старинного немецкого фольклора, молодой, но уже зрелый мастер создает глубоко правдивые и затаенно противленческие «Земную жизнь», «Песнь узника в башне» и внешне бесхитростную, шутивно-едкую сатиру «Похвала знатока» на мотивы старой басни, сатиру, бичующую самоуверенное невежество официальной критики. Мы находим там напоенную печальной иронией («Горьким смехом своим посмеюся!») «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» и наивно-строгую и чистую «Песню трех ангелов» («Es sungen drei Engel»), сорок лет спустя привлекающую Пауля Хиндемита<sup>1</sup>. Неповторимо поэтически

<sup>1</sup> В опере Хиндемита «Художник Матис» эта песня получила совершенно иное музыкальное воплощение.

свежа «Рейнская легенда», как бы плывущая auf Flügeln des Gesanges<sup>1</sup>, с чарующе-красочными тональными сдвигами, в ритме старинного немецкого вальса:

1 [Gemächlich (Неторопливо)]

The first system of the musical score is in 3/4 time, marked 'Gemächlich (Неторопливо)'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two lines of lyrics: 'To здесь я ко шу, то у' and 'Bald gras' ich am Nek kar, bald'. The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing melody and a left hand with a simple bass line.

The second system continues the musical score. The vocal line has two lines of lyrics: 'Рейнских равнин, то вместе я' and 'gras' ich am Rhein, bald hab' ich ein'. The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns.

The third system is the final one on the page. The vocal line has two lines of lyrics: 'с милой, то снова о дим! Что' and 'Schätzel, bald bin ich al lein! Was'. The piano accompaniment concludes the piece with a final chord.

«Двенадцать песен» много шире «Четырнадцати» связаны с симфоническим творчеством мастера. «Проповедь рыбам» выросла в грандиозное скерцо, а «Свет первозданный» — в соло

<sup>1</sup> «На крыльях песни» — одно из любимых выражений немецких поэтов-романтиков.



альта из Второй симфонии. «Три ангела» являются в пятой части Третьей («Что мне ангелы рассказывают»). Все эти модификации имеют глубокий смысл, восходящий к коренным основам малеровской эстетики.

По свидетельству Н. Бауэр-Лехнер, Малер говорил об этих песнях: «...Здесь музыка может выразить намного больше того, что говорят слова. Текст в них — только намек на глубокое содержание, ...намек на клад, который нужно откопать»<sup>1</sup>.

Что касается песенной формы в цикле «Из чудесного рога», то Малер с полным основанием говорил о ней в одной из бесед с той же Натали Бауэр-Лехнер по поводу баллад Карла Лёве:

«Он понял бы мои юморески, потому что в действительности сам был предтечей этой музыкальной формы. Только он не дошел в ней до конца и довольствовался фортепиано, тогда как значительное сочинение, воплощающее самую сущность своего предмета, неизбежно требует оркестра. Кроме того, Лёве не может освободиться от старой формы и повторяет отдельные строфы, в то время как я признаю истинным принципом музыки только ее непрерывное движение вперед вместе с содержанием песни, сквозное развертывание. У меня ты с самого начала не найдешь уже в смене строф ни одного повтора, потому что в основе музыки лежит закон вечного становления, вечного движения: ведь и мир, даже в одном и том же месте, всегда бывает иным, вечно изменчивым и новым. Но, конечно, это движение непременно должно быть движением вперед...»<sup>2</sup>.

Особое место в вокальном творчестве Малера занимают «Kindertotenlieder» («Песни об умерших детях»). Фридрих Рюккерт, на стихи которого написана эта музыка, принадлежал к любимым поэтам композитора. Это был один из самых образованных и психологически тонких немецких романтиков первой половины XIX века. Сочинение, привлекавшее Малера, представляет собою цикл маленьких элегических поэм, объединенных одною темой неутешного горя. Безмерная скорбь изливается в этих стихах, свидетельствующих о глубоком постижении материнской трагедии. Контрасты образов — смерти и жизни, еще безмятежного вчера и страшного сегодня, солнечного света и душевного мрака, разбитого счастья и вечно праздничной природы — воплощены с той психологической остротой, при которой сладость и горечь воспоминаний сливаются нераздельно, и кажется, самая скорбь упивается безмерностью своей глубины.

В песенной интерпретации стихов: «Уж скоро солнышко взойдет», «Теперь я вижу, почему так тускло светит пламя», «Когда бывало, твоя мама», «И кажется мне: они только выш-

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 461.

<sup>2</sup> Там же, с. 485—486.

ли», «Когда непогода и дождь на дворе» — Малер сохранил основной эмоциональный тонус и линию становления и развития образа — от страшного смятения чувств к скорбной прострации. Однако избранная им мелодическая сфера как бы очистила стихи Рюккерта от взбаламученности чувства и подняла их в новое качество.

Невыплаканная горечь, обостренная мучительно ясно всплывающими деталями воспоминаний («И кажется мне: они только вышли»); все бытовизмы и широко разлитые по стихотворному тексту психологические моменты переживания личной драмы если и остались, то ушли куда-то вглубь, и трагическое выступило в поэтически-возвышенном, обобщенном плане. По сравнению с предшествующими циклами, разительные изменения претерпел мелодический склад: в интонационном строе певческого голоса исчезли те характерно-ритмические обороты, которые в «Песнях подмастерья» и «Волшебном роге» так рельефно-резко подсказывали жанровую природу образа. Им на смену пришла богато интонационно-насыщенная, мелодизированная декламация. Непрестанный скорбный пафос, как эмоциональное *ostinato* цикла, не обострил болезненно ее экспрессию, она осталась сдержанной и пластически-прекрасной. В оркестровой же партитуре<sup>1</sup> гармония значительно усложнилась, Малер насытил ее напряженно звучащими хроматическими последованиями, родственными вагнеровскому стилю, «Тристану и Изольде» в особенности. Оркестровая ткань выдержана в очень скромной фактуре и, как всегда у зрелого Малера, отличается индивидуализацией и большой выразительностью отдельных инструментальных голосов. Справедливо замечает Эрвин Штейн, что в сопровождении малеровских *Lieder* заключена колыбель современного камерного оркестра<sup>2</sup>.

В те годы композитор написал еще четыре песни на стихи Ф. Рюккерта: «Нет, не гляди ты в глаза мне», «Вдыхая тонкий аромат», «В безбрежном мире я затерян», «В полночь». Все это — тоже вокальные элегии, но совершенно иного плана. Светлые и покойные, они близки лирическим страницам Пятой, Шестой, Седьмой симфоний. Поэтические раздумья возникают на фоне прозрачно-легкой и зыбкой звукописи. Мягко очерченный контур проникновенно говорящей мелодической линии певческого голоса разворачивается медленно, как бы в полусне. Почти повсюду царит чуть подернутый хроматическою дымкою мажор, гармонии фигуративно разлиты в трепетном рисунке, но несколько статичны, тональные сдвиги, как, например, в песне «Вдыхая тонкий аромат», плавны и затенены совершенной слитностью непрерывно текущей фактуры.

<sup>1</sup> Малер оставил нам также редакцию этих и последующих «Песен поздних лет» для голоса с фортепиано.

<sup>2</sup> 25 Jahre neue Musik. Universal—Edition, S. 65.

Вды.ка я ток кий а . ро .  
 Ich at . met' ei nen lin . den

мат,  
 Duft.

дер жу в ру  
 Im Zim mer

*sempre pp e legatissimo*

как  
 stand

я  
 ein

вет  
 Zweig

ку ла пы.  
 der Lin de.

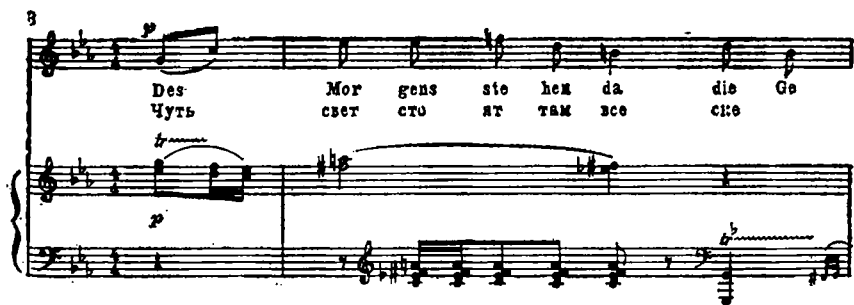
Ткань полимелодична; даже фигурация «поет и говорит», образуя выразительнейшие интонации и обороты мелодического рисунка. Время от времени возникают «вторгающиеся»<sup>1</sup>, или, может быть, лучше сказать, наплывающие и истоняющие конт-

<sup>1</sup> Мы пользуемся здесь термином С. Слонимского. См. его статью «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. — Сб.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.

рапункты наподобие тех, какие мы встречаем иногда еще в XIX веке у позднего Бетховена и Шумана. Грани строфической структуры красиво затенены благодаря тому, что Малер избегает неизменных повторений, а там, где первоначальный напев возникает еще раз, он со всякой новою строфою является перед слушателем в новом интонационном варианте, и это создает восхитительный эффект текучей и слитной, непрерывно струящейся формы. Такова эта сфера элегически-светлых созерцаний, куда лишь изредка проникает сдержанный пафос («В полночь»), наподобие того, какого достигал порою в своих лиричнейших созданиях Брамс («Feldeinsamkeit»<sup>1</sup>).

Особняком стоят две песни Малера на слова из «Волшебного рога», написанные еще в 1899 году, но вошедшие, вместе с рюккертовскими, в сборник «Sieben Lieder aus letzter Zeit» («Семь песен поздних лет»): «Revelge» («Зоря») и «Tamboursg'ssell» («Маленький барабанщик»). Обе написаны в манере «юморесок» первой половины 90-х годов, впрочем заметно омраченной, и принадлежат к числу самых значительных. Малер прекрасно знал и умел подчеркнуто выразительно и правдиво запечатлеть звуковую картину, видимо, ненавистной ему военно-казарменной жизни, быта и нравов австро-венгерской монархии. Жанровый рисунок обеих песен рельефно-характерен, «локальный колорит» воссоздан с покоряющей яркостью. И все проникнуто страстным осуждением войны и муштры и горячим сочувствием к маленькому человеку. За горькой улыбкой-бравადой, озаряющей порою эту ритмически заостренную музыку, глубоко таится скорбный пафос большого художника-гуманиста.

В «Зоре» малеровская ирония поднимается до прямого обличения. В предутренней мгле под окнами девушки — возлюбленной солдата как наваждение возникает образ пародирующих скелетов. Бесхитростный лирический напев, хроматически перенитонированный в парадоксальном ритме болеро, звучит кошмарным гротеском:



<sup>1</sup> «Одиночество в полях».

bei ne in  
ле ты, дер жат

Reih' und Glied, sie steh'n wie Lei.chen . stei ne in  
строй, сто. ят, сто. ят, как над гро бля, дер. жат

Reih', in Reih' und Glied  
строй, да, сто ят, дер - жат строй

Здесь у Малера, если воспользоваться метким определением Георга Кнеплера, «народная песня предстает в трагическом облике, подавленная и омраченная, как мечта, которой едва отваживаются предаться».

**Малер-симфонист** Но не песни, как бы прекрасны они ни были, принесли Малеру мировую славу и сделали его одним из величайших мастеров современной музыки. Этим он обязан прежде всего своему симфоническому творчеству. В обширной литературе о Малере-симфонисте и его роли в истории музыкального искусства отчетливо обозначается несколько основных точек зрения. Одна видит в нем прежде всего продолжателя великих симфонических свершений XIX столетия — от Девятой Бетховена и до Девятой Брукнера включительно (Зденек Неедлы, Эгон Веллеш, Курт Блаукопф). Другая воспринимает Малера как звено, связующее симфонизм «Тристана и Изольды» с современностью, как зачинателя экспрессионизма,

художника, в чьих руках — ключи, открывающие путь далеко в глубь «новой музыки» XX века (Эрвин Штейн, Пауль Штефан). Арнольд Шенберг, как мы уже писали, видит в Малере-симфонисте предтечу новейшей гармонии, «глубочайшее выражение своей эпохи». Для Пауля Беккера Малер — исполинский гений-одиночка, непонятый, осмеянный, более того — отверженный профессионалами музыкального мира. В сущности, это достаточно близко к бетховенской концепции П. Беккера, но в совершенно новом варианте, приуроченном к другой индивидуальности (у Беккера Малер и Бетховен прежде всего — антиподы) и к 1880—1900-м годам. В некоторой степени эту точку зрения разделяет и И. Б. Ферстер в своем тонко-поэтически написанном «Паломнике» («Der Pilger»). Встречаются попытки рассматривать творчество Малера и как огромный чисто психологический феномен, вытекающий якобы из его загадочно-демонической натуры. Такова основная тенденция опубликованной в Лозанне довольно поверхностной монографии И. Маттера «Малер, одержимый демонами» («le démoniaque»).

Но перейдем к негативным оценкам, сложившимся в музыкознании за рубежом. Наиболее консервативно-академически настроенные критики и ныне все еще высокомерно третируют малеровские симфонии, как «капельмейстерскую музыку». Некоторые критически оценивают Малера, как «гигантского эклектика», в вокально-симфоническом творчестве которого «встречаются между собою все стили, не растворяясь один в другом, но образуя некую амальгаму» (Поль Ландорми)<sup>1</sup>. Известный своей реакционной ориентацией западногерманский музыковед Г. И. Мозер в «Музыкальном словаре» (1955) объявляет симфонии Малера решительно устарелыми, эстетически не отвечающими переживаниям современного человека. Безосновательно и тенденциозно пытается он втиснуть их в рамки «великогерманской культуры» начала XX столетия. «Их разорванность лишь вуалирует противоречия вильгельмовской эпохи!» — восклицает он. Наоборот, Эрнст Блох, стремясь вывести творчество Малера всецело из его еврейского происхождения, тенденциозно, прибегая к натяжкам, отрицает исторически сложившиеся интонационно-стилистические связи Малера с венской классической и романтической школой, с немецким симфонизмом и, по существу, отказывает Малеру в общечеловеческом значении его музыки: Малер «во что бы то ни стало хочет слыть немецким композитором, но это ему совершенно не удастся»<sup>2</sup>. Наконец, старый Эдуард Ганслик был первым, кто в свое время причислил молодого Малера к модернизму и провозгласил его одним из представителей «музыкального Сецессиона».

<sup>1</sup> Histoire de la musique par Paul Ländormy. Paris, p. 230. Французский музыкальный мир вообще не проявил ни большого интереса к малеровскому симфонизму, ни глубокого понимания его.

<sup>2</sup> Современная немецкая мысль. Сб. статей. Дрезден, 1921, с. 9—10.

Концепция, сходная с последней, к сожалению, получила некоторое распространение в советском музыкознании 30–40-х годов; однако на сегодняшний день она осталась у нас за плечами, как эпизод, уже довольно давно превзойденный нашей наукой. Некоторые весьма авторитетные деятели нашего музыкального искусства — среди них Н. Я. Мясковский — остро критически относились к Малеру по мотивам несколько иного характера: они оспаривали художественную значимость его тематизма, неравноценность, подчас чрезмерная интонационно-жанровая «приземленность» которого создавала нередко своеобразную образно-смысловую аберрацию, отклонявшую даже очень умное и тонкое восприятие в сторону от глубоко-серьезного и возвышенного содержания малеровской музыки. Подобная оценка имеет свою историю в русской музыкально-критической мысли. В свое время, как свидетельствует В. Ястребцев в своих воспоминаниях, Н. А. Римский-Корсаков с уничтожающей резкостью отзывался о Второй и Пятой симфониях. Второй брошены были упреки в безвкусице, даже бездарности, в «горделивой импровизации» вместо логики и плановмерности симфонического письма. Пятая квалифицировалась как «очень плохая». Столь же незаслуженно негативно оценивал Седьмую симфонию В. Г. Каратыгин, впрочем, делавший исключение для скерцо *Schattenhaft*. Этот взыскательный, умный и утонченный критик весьма скептически относился к малеровскому демократизму, считая, что его подменяет банальность! Н. Я. Мясковский впоследствии отошел от прежней односторонней оценки Малера и, воздавая ему должное, занял по отношению к нему более объективную и справедливую позицию.

Для советской музыкально-исторической школы на нынешнем этапе характерна как раз объективная, справедливая и точная оценка Малера, как выдающегося композитора-гуманиста, сохранившего преемственную связь с Бетховеном, романтиками XIX века, чуждого декадентству, а в то же время ярко, хотя и ограниченно в некотором смысле, запечатлевшего в своем симфонизме острые проблемы и противоречия своего времени. На его долю выпало продолжить многие новые пути к обогащению гармонии, полифонии, инструментовки и других музыкально-выразительных средств<sup>1</sup>. Эта оценка, из которой исхо-

<sup>1</sup> Из советских работ недавнего времени укажем превосходные статьи И. В. Нестьева «Заметки о Малере» («Советская музыка», 1960, № 7); С. Слоимского «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии» («Вопросы современной музыки», Л., 1963); весьма содержательное учебное пособие Б. В. Левика «Густав Малер» (хранится в научной библиотеке Института имени Гнесиных); его же — вступительные очерки-предисловия к изданным у нас партитурам малеровских симфоний; очерк о Малере в книге И. И. Мартынова «История зарубежной музыки первой половины XX века» (М., 1970). Опубликовано также два сборника: «Густав Малер. Избранные статьи и материалы» (М., 1959) и «Густав Малер. Письма. Воспоминания» в переводе С. Ошерова; составитель, автор ценной вступительной статьи и обстоятельных примечаний — И. Барсова (М., 1968).

дит также автор настоящей работы, разделяется и прогрессивными исследователями за рубежом (Карл Шуберт, Курт Блюккопф, Георг Кнеппер, Марсель Рубин и другие).

Особое и наиболее видное место в советской литературе о Малере занимают работы И. Соллертинского: «Густав Малер», «Густав Малер и проблема европейского симфонизма». По яркой образности изложения, смелости и широте обобщений, меткости характеристик — они у нас не знают себе равных. Однако созданная И. Соллертинским концепция относительно места и роли Малера в западноевропейском и мировом симфонизме хотя и представляет большой и оригинальный историко-познавательный интерес, — в некоторых отношениях является теперь уязвимой; она устарела и требует значительных коррективов. И. Соллертинский выдвинул оценку Малера как «гениального композитора-неудачника в культурно-философском смысле слова». Совершая свой творческий путь и достигнув яркой кульминации как выдающийся музыкант-гуманист идеалистически-утопического толка, он в последний период жизни и творчества пришел к страшному кризису, полной катастрофе своей утопической иллюзии о возможности всеобщего братства. «Отречение, трагическое сознание глубокой бесплодности дела собственной жизни», ожидание скорой и неотвратимой смерти — вот что составляет содержание его последних произведений. Эта трагическая эволюция величайшего симфониста XX века, по И. Соллертинскому, — не случайна: она отражает трагедию западноевропейского симфонизма вообще. «Это конец бетховенской традиции в западноевропейском симфонизме. С последними тактами малеровских симфоний высыхают последние капли героического симфонизма. После Малера на Западе существуют лишь единичные эпигонские симфонии, но симфонизма в бетховенском смысле нет»<sup>1</sup>. На долгие годы эта историческая схема стала у нас своего рода каноном, хотя еще при жизни Соллертинский подвергался жестокой и безосновательной критике как «апологет малеровского экспрессионизма». Как же дело обстояло в действительности? В то время мы слишком многого не знали в западной музыке, а многое жизнеспособное и перспективное еще не успело родиться и окрепнуть в ней. К тому же малеровские симфонии на протяжении целых десятилетий почти не исполнялись у нас, и музыкально-критическая мысль лишена была возможности ответить на коренной вопрос: как воспринимаются они широкой советской аудиторией?

Но с тех пор как И. Соллертинский написал приведенные выше строки, положение изменилось. Симфонии Малера во многих странах мира завоевали широкую публику; горячее признание получили они в странах социалистической системы, как

<sup>1</sup> Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 297—298, 299—300.



гуманистическая, жизнеутверждающая музыка большой нравственной чистоты и убеждающей силы. Эти бесспорные факты свидетельствуют о том, что малеровское наследие никак нельзя уподобить музыкальному дневнику «неудачника в культурно-философском смысле слова». И. Соллертинский прав, характеризуя Малера как благородного индивидуалиста, вдохновенного утопией, неосуществимой в его время и в его общественных условиях. Невозможно отрицать, что малеровская трагедийность связана была в большой мере именно с этой неосуществимостью. Однако (тут мы повторяем сказанное выше) его симфоническая музыка последних лет не выразила ни крушения его гуманизма, ни отречения от гуманистических идеалов. От Малера тянутся плодоносные связи, ведущие в современную прогрессивную музыку. Самый Запад нынче уже не тот, что раньше, в годы, когда И. Соллертинский так инициативно и смело выступал со своими очерками. Теперь никак нельзя сказать, что поздний Малер — это край пропасти, за которым есть лишь эпигонство, но нет и не может быть героического симфонизма. Нет, источник, восходящий к Бетховену, не иссяк, с его традицией не покончено. Самая антитеза: бетховенский симфонизм — симфонизм эпигонский — эта антитеза односторонняя, а потому ошибочная. Бетховенский тип является и в самом деле высшим, но никак не единственным реально-возможным для передового, идейно-активного симфонического творчества на Западе. Да, симфонии Онеггера и Хиндемита, Сибелиуса и Бриттена не поднимаются до уровня бетховенской героики. Но разве тем самым они уже превращаются в эпигонские симфонии? А разве не оживают в новом качестве бетховенские традиции и преемственно связанные с ними малеровские достижения в музыке социалистического реализма, творимой ныне в Союзе ССР и других странах мировой социалистической системы?

Еще с 30-х годов советский симфонизм стал превращаться в мощный фактор прогресса музыкальной культуры, фактор, чрезвычайно эффективно действующий на европейской и всей мировой арене. Его благотворное воздействие испытали на себе такие мастера, как Онеггер, Бриттен, возможно Барток и другие. Преемственная же связь со многими чертами малеровского стиля у виднейшего советского симфониста Дмитрия Шостаковича, особенно в области инструментовки, — эта связь совершенно очевидна.

**Мировоззрение** В свое время Н. А. Добролюбов писал о том, что действительные взгляды художника наиболее полно и истинно выражаются в его произведениях, а не в тех или иных словесных высказываниях его. Это — глубоко правильная мысль. Теоретические, философско-эстетические, нравственно-религиозные, политические воззрения композитора и его творчество тесно связаны между собою, однако они совсем не одно и то же. К тому же среди великих музыкантов

встречаются артисты двойного рода. Одни сравнительно мало высказываются в книгах, статьях, письмах, разговорах с окружающими. Вся глубина постижения ими мира, людей, искусства выражена непосредственно в их художественной деятельности, в идейно-образном содержании их сочинений. Там и только там они — подлинники мыслители, философы, нравственные наставники человечества. Таковы были И. С. Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт. Тот, о ком мы пишем, не принадлежал к их числу, и это естественно, ибо подобный тип крупного композитора вообще не характерен для XX столетия. Малер не оставил нам книг, но его письма и разговоры, записанные современниками, богато насыщены теоретическими мыслями, и мы можем с полной отчетливостью наблюдать эти два параллельных ряда явлений: рассуждения художника и его музыку. И тогда бросается в глаза удивительно полная гармония между ними.

В своей чудесной работе о Малере Бруно Вальтер называет метафизические вопросы — *basso ostinato* его внутренней жизни. Справедливость требует отметить, что, как ни много размышлял Малер над философскими вопросами, он не пошел дальше благородно-поэтического, но туманного идеализма. Приведем слова, написанные им Максу Кальбеку летом 1901 года: «Становится ли мир менее загадочным, если Вы будете строить его из материи? Разве это объяснение — признать его игрою механических сил? Что же такое сила? Кто играет? Вы верите в «сохранение энергии», в неразрушимость материи? Но разве это не бессмертие? Перенесите проблему на любую почву, какую хотите, и в конце концов Вы все же окажетесь на таком месте, где «ваша мудрость» начинает «грезить»<sup>1</sup>.

Совершенно очевидно, что Малер, подобно многим, некритически смешивал здесь материализм с попытками построения механистической картины, или модели, мира и склонялся к концепции, утверждавшей загадочность, необъяснимость того, что неразруσιμο и вечно вокруг нас. Недаром он, по свидетельству Натали Бауэр-Лехнер, до некоторой степени критически отзывался о почитаемом им Брамсе как о художнике, которому «не дано, разорвав все цепи, подняться над земной жизнью и ее страданиями и в высоком полете достичь иных, более свободных, сверкающих сфер, ибо как глубоко, искренне и своеобразно ни трактует Брамс свой предмет, он все же остается пленником этого мира и этой жизни, лишенным высших перспектив»<sup>2</sup>. Нужно ли говорить о том, что этот упрек творцу «Немецкого реквиема» был бесосновательным?

Иногда, развивая идеалистические мотивы, Малер шел еще дальше; порою он доходил до утверждения, что «единственная подлинная реальность на земле — наш дух, что для того, кто

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 209—210.

<sup>2</sup> Там же, с. 290.

это постиг, вся действительность — только призрак, ничего не значащая тень. И прошу Вас, — многозначительно добавлял он, — не считайте это «поэтическим» сравнением; это — знание, которое даже под трезвым взглядом рассудка сохранит свою абсолютную непреложность»<sup>1</sup>.

Нельзя не усмотреть связи между этими и другими им подобными суждениями Малера и его увлеченностью идеей воскресения к вечной жизни в том виде, какой придали этой идее Клопшток и другие немецкие поэты-мыслители конца XVIII и начала XIX века. В творчестве Малера кульминационными в этом смысле были 90-е годы и их самое величественное достижение — Вторая симфония, где мотив воскресения экстатически воплощен в грандиозном хоре, составляющем завершающую кульминацию финала. И позже композитор вновь возвращался к этой концепции, воссоздавая ее в различных вариантах в Четвертой и Восьмой симфониях (1900—1906). Но особенность художественной натуры и миросозерцания Малера заключалась, между прочим, в свойственной ему непоследовательности и противоречиях. По существу, он сам всю жизнь свою оставался «пленником этого мира» и, более того, именно в нем находил источник самых чистых и плодотворных душевных и творческих радостей. Что касается «иных, более свободных, лучезарных сфер», то либо порывы к ним бывали у него иллюзорными, заканчиваясь трагическими пробуждениями в реальном земном мире, либо сами сферы оказывались не более как давно изведенными гранями все той же земной жизни, лишь по-новому засверкавшими в чудесных отражениях его художественной фантазии.

Идеализм Малера заключался не столько в признании и поисках некоего сверхприродного, спиритуалистического начала, управляющего «этим миром» извне, сколько в поэтическом одушевлении самой природы — изнутри и в страстном стремлении музыкально-эстетически воплотить это загадочно-вечное («Кто играет?»). В таком смысле он не был даже религиозен в точном значении этого понятия. Бруно Вальтер пишет о свойственной Малеру, этому Пану современной музыки, «дионисийской одержимости природой», о его глубинной, стихийной сущности, которая дышала таинственной связью с природой и была отчетливо ощутима «в самом музыкальном языке его симфонической грезы о мире». Недаром сам он, как и Райнер Мария Рильке, уподоблял себя «инструменту, на котором играет вселенная»<sup>2</sup>. Характерно, что, подобно Гете, Малер в некоторых своих глубоких размышлениях о сущности искусства и его законах, обращался к материальному миру, его структуре и формам бытия.

---

<sup>1</sup> Из письма к Альме Шиндлер от 5 декабря 1901 года. — Густав Малер. Письма. Воспоминания. с. 212.

<sup>2</sup> Там же, с. 409, 183.

«Вероятно, мы все, — говорил он Натали Бауэр-Лехнер, — берем первичные ритмы и темпы у природы: в каждом зверином крике они уже даны нам во всей своей выразительности. Ведь и любой человек, а в особенности художник, лишь в окружающем мире заимствует всякую материю и всякую форму — конечно, совсем в другом, более широком смысле. Кто-то находится в счастливой гармонии с природой, кто-то вступает с ней в противоречие, страдая и мучась или враждебно отрицая ее; кто-то, наконец, смотрит на нее свысока и старается разделаться с ней юмором или иронией. Этим самым уже даны основы возвышенно-прекрасного, сентиментального, трагического и юмористически-иронического стилей искусства в самом точном смысле»<sup>1</sup>.

Итак, от признания реальности материального мира и необходимости его законов — к провозглашению иллюзорности того и другого; от Джордано Бруно и Спинозы — к Платону и этике христианства — такова гигантская амплитуда малеровских колебаний и сомнений в проблемах метафизического плана. Отсюда — и двойственность, изменчивость свойственного Малеру своеобразного пантеизма, который то склоняется к идеалистическим интерпретациям классической немецкой философии, то поднимается в направлении к материализму Спинозы, то к мирозерцанию Гете, хотя и не достигает их цельности и ясности.

**Взгляды на  
общественную  
жизнь**

Столь же непоследовательны и противоречивы были несомненно прогрессивные, высокогуманные взгляды Малера на человечество и его общественную жизнь. Взгляды эти, насколько можно судить о них по сохранившимся документальным материалам, носили не столько исторический или социологический, сколько, по преимуществу, этический и утопически-нормативный характер, в сочетании с ясно выраженным критическим отношением к современности. Как подлинный идеалист, Малер был убежден в том, что именно духовные ценности лежат в основе всемирной истории, и первое место среди них принадлежит любви в широком гуманистическом значении этого понятия. В превосходном этюде «Густав Малер. Портрет великого музыканта и человека» Георг Кнеплер высказал мысль, что для Малера именно в любви человека к человеку и заключалось его божество<sup>2</sup>. В большой мере это действительно так. В 1896 году композитор писал Анне Мильденбург по поводу шестой части Третьей симфонии: «Я мог бы назвать эту часть примерно так: «Что рассказывает мне бог». Правда, именно в том смысле, что бога можно мыслить только как «любовь»<sup>3</sup>. Как ни идеалистично это воззрение, оно несравненно выше современных ему глубоко безнравственных историко-философских и этических концепций,

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 474—475.

<sup>2</sup> «Musik und Gesellschaft», 1952, № 1 и 2.

<sup>3</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 181.

выдвинутых тогда неокантIANцами, «философами жизни», фрейдистами и представителями других буржуазно-философских течений fin de siecle<sup>1</sup>. В сущности, Малер и здесь тяготел к немецкой классике XIX столетия, утопически возрождая в новом варианте старую фейербаховскую теорию «истинно человеческой религии», долженствующей, якобы, явиться на смену христианству. Новое у Малера заключалось здесь прежде всего в художнической чуткости к социальным противоречиям эпохи, в той страстной ненависти, какую он испытывал и негодуяще выражал по отношению к миру социального неравенства, наживы, коррупции, всяческого гнета, национальной вражды и исключительности, эгоизма и мещанства, то есть, по существу, к самим устоям буржуазного общества. Более того, есть факты, свидетельствующие о настроениях симпатии или сочувствия композитора рабочему движению, хотя подлинной всемирно-исторической и революционной роли его он, вероятно, не понимал вследствие узости своих социальных взглядов и артистического индивидуализма, в противоречие с которым постоянно приходили его благородные гуманистические принципы. В то время не было выдающегося музыканта, который в большей мере колебался бы между стремлением общаться с людьми, жить их жизнью и жаждой одиночества. Часто, слишком часто пробуждался в нем Антоний Падуанский, охваченный горьким разочарованием после бесплодной проповеди окружающим. «Быть наедине с собой, в согласии с собой» — тогда казалось ему идеалом. Именно такого Малера имеет в виду Бруно Вальтер, когда называет его художником, «чья родина — не мир, а искусство и собственная душа, которая носит в себе свое одиночество»<sup>2</sup>.

И все же, как свидетельствует Альма Малер, в Вене в 1905 году он воскликнул, вернувшись домой после встречи с первомайской рабочей демонстрацией: «Ведь это были мои братья! За этими людьми будущее!»<sup>3</sup>. Недаром мечтал он в последние годы жизни о выступлении в популярном концерте для рабочих.

Возвышенны, хотя и исполнены противоречий, были воззрения Малера на искусство, и в частности на музыку. История человечества в ее вершинных проявлениях представлялась ему прежде всего историей художественного творчества. В творениях искусства он видел глубочайшую основу свойственного ему оптимизма, веры в человека, в его будущее. Формалистическая эстетика была чужда ему. Поэзию и музыку, особенно симфоническую, он рассматривал прежде всего как эстетически-обобщенное запечатление жизни, или, выражаясь словами Гете, как «поэзию и правду в звуках». «Но то, о чем создается музыка, это все же — только человек во всех его проявлениях (то есть

<sup>1</sup> Копца века (франц.).

<sup>2</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 422.

<sup>3</sup> Там же, с. 59.

чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)»<sup>1</sup>. Однако к подобным ясным и здравым суждениям странным образом присоединялся порою и их антипод — иррационализм, как крайний вывод, возникавший иногда из идеалистических посылок художника: «Потребность высказаться музыкально-симфонически возникает только там, где царят смутные ощущения, у двери, которая ведет «в другой мир» — мир, где вещи не отделяются больше друг от друга местом и временем»<sup>2</sup>.

**Малер и Достоевский** Здесь естественно, встает вопрос об отношении Малера к Достоевскому, и мы хотели бы остановиться на нем специально: он заслуживает размышления и анализа. Известно, что Малер превосходно знал Достоевского, высоко ценил и, по воспоминаниям Пауля Штефана, настойчиво рекомендовал молодым музыкантам читать его. Черты, родственные знаменитому писателю, музыкальная критика стала находить в художественной натуре Малера-композитора, даже в его дирижерском стиле. У нас в России едва ли не первым выдвинул эту аналогию А. Оссовский, писавший по поводу гастролей Малера в Петербурге в 1907 году: «И тем глубже испытываемое впечатление, что вам ясно: этот человек не исчерпывает перед вами своей души. В недрах ее сшибаются страшные силы, кипит знойная кровь, лишь укрощаемая могучей волей. Это — красота Везувия, за сдерживающей земной корой которого чувствуется клочкотание подземных адских сил. Это притягательность ужаса, нечто от психологии Достоевского»<sup>3</sup>.

Постепенно в истории музыки XIX — начала XX века сложилась параллель Малер—Достоевский, параллель, пользующаяся в наше время широким, возможно непомерно широким, признанием. Мы не собираемся безусловно отрицать ее, как не можем и безоговорочно признать заключенную в ней аналогию эстетически верной. Прежде всего, музыкально-литературные параллели, даже в тех случаях, когда они серьезно обоснованы и представляют исторический интерес, почти никогда не имеют вполне самостоятельного познавательного значения; они не столько доказывают, сколько дополняют и поясняют анализ причинных связей творческого явления. Великое искусство никогда не рождалось из книг или главным образом из книг, хотя и не могло обходиться без их драгоценной помощи и содействия, по крайней мере с тех пор, как существуют книги на земле. Но его последним и глубочайшим источником всегда была и ныне остается сама жизнь, дающая истинное содержание и мировой музыке и мировой литературе. К тому же, как и любая другая область художественной культуры, музыка, если говорить о ее чисто эстетических источниках, не возникает и не мо-

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 230.

<sup>2</sup> Там же, с. 171.

<sup>3</sup> Там же, с. 539.

жет возникнуть непосредственно из идей и образов, заключенных в произведениях писателя и поэта. Она закономерно и неизбежно опирается на огромный материал, разработанный композиторами предшествующих поколений, и вне этой музыкально-исторической преемственности стилей, жанров, выразительных средств нет и не может быть какого-либо реального музыкального прогресса. Печальный опыт Арнольда Шеринга и его труда «Beethoven und die Dichtung» воочию показывает, к какому извращенному толкованию Бетховена привела попытка трактовать его фортепианные сонаты как музыкальное инобытие памятников мировой литературы — от Гомера и до Бюргера включительно.

Мы готовы принять тезис о влиянии Достоевского на Малера, однако лишь в определенных, строго очерченных границах. Достоевский мог повлиять на Малера прежде всего одною из самых сильных и светлых сторон своего творчества — горячим сочувствием «униженным и оскорбленным», хотя этот чрезвычайно мощный импульс малеровского искусства питался, вероятно, и от многих других источников, начиная от Шиллера и кончая Р. М. Рильке, между тем как А. Шницлер и Г. Гофман-сталль естественно должны были если не отталкивать, то охладить его своим изысканно-умным, так часто надменным аристократизмом. Что касается свойственного Достоевскому сложного, глубокого в своей остроте и могущественно-действующего психологизма, о влиянии которого на Малера писали П. Штефан, А. Оссовский и другие критики, то оно и в самом деле несомненно. В интересной работе «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтин<sup>1</sup> говорит о том, что каждый роман, каждый отрывок Достоевского представляют собой полифоническую систему множества голосов. В известном смысле это действительно так. И сюжеты Достоевского, и его персонажи, в особенности их внутренний душевный мир, — причудливо и реально сложны, многоплановы, в них постоянно и остродиссонантно «контрапунктируют» противоположные друг другу импульсы, представления, психологические состояния, настроения и тенденции. Дисгармонически сложны и его праведники, и его злодеи: старец Зосима и Свидригайлов, Алеша Карамазов и Смердяков. Есть своя полифония, «надтреснутая», больная, но конвульсивно искривленными, цепкими линиями своими уходящая в глубокую подпочву реальной жизни, — и в нарочитых прозаизмах, в бесстрастно-протокольной точности его судебносудебных анализов, и в сумрачной романтике Легенды о Великом Инквизиторе. Отрицать некоторую родственность этих черт Малеру-полифонисту решительно невозможно, да и сам композитор засвидетельствовал это сродство. Напрашивается более близкая как будто аналогия с «психологическими контрапунктами»

<sup>1</sup> М., 1963.

Стефана Цвейга; однако исторически аналогия эта несостоятельна: метод Цвейга окончательно сложился в те годы, когда Малера уже не было в живых...

А. Оссовский писал о свойственной Малеру и идущей от психологии Достоевского «притягательности ужаса». Мы считаем, что лишь в очень условном смысле можно было бы принять этот тезис в отношении таких моментов малеровской музыки, как некоторые страницы Пятой, Девятой, как почти вся партитура Шестой и, по-видимому, Десятой симфонии. Однако, на наш взгляд, гораздо ближе к Достоевскому та образно-выразительная сфера Малера, которую можно было бы определить как своеобразную высокопоэтическую «упоенность душевными муками» человеческих образов его музыки («Песни об умерших детях», первая, вторая, шестая части «Песни о земле», Шестая, Девятая, Десятая симфонии и многое другое). Впрочем, необходимо оговориться: у Достоевского этический принцип Сонечки Мармеладовой — «принять страдание» — это высшая нравственная самоценность, своего рода категорический императив его мирозерцания и морали. Не только Сонечка, но и Раскольников, и князь Мышкин с Настасьей Филипповной, братья Карамазовы, Ставрогин, даже самый, может быть, «экспрессионистский» персонаж Достоевского — Свидригайлов — все они «прзнимают страдание» в каком-то экстатическом трансе любви и поклонения этой форме духовного бытия. Не то у Малера: «страдательные фазисы» его образного мира бывают и в самом деле мучительно затянуты, остродисгармоничны; в них он всего более — предтеча экспрессионистской музыки XX столетия. Но никогда эти фазисы не превращаются у него в конечные и вершинные цели человеческой жизни. Подобно Чайковскому, Малер с огромной мощью и искренностью вдохновения воплощает свою антитезу страдания — целый огромный мир образов света, счастья, возвышенно-человеческой любви и красоты земного бытия.

«Достоевское» в Малере воплощалось трудно и неадекватно в силу еще двух чрезвычайно важных причин.

Одна из них заключалась в том, что, при бесспорных несовершенствах и даже прямых изъянах тематизма и формы, Малеру, как музыканту, воспитанному на нормах и идеалах классического искусства, в высшей степени свойственно было чувство музыкальной красоты. Мы убеждены в том, что «Китайская флейта» Ганса Бетге никогда не получила бы воплощения в «Песне о земле», если бы, помимо тонкой поэзии образного содержания, она не производила чарующего впечатления музыкальным звучанием своего «немецко-китайского» стиха. Это же можно было бы сказать о Верлене и Дебюсси, о Гейне и Шумане, о Пушкине и Глинке. Проза Достоевского не обладает этим достоинством не только потому, что она — проза, но и в силу того, что музыкальность звучания (в отличие, например,



от Тургенева) совершенно несвойственна ей и лежит далеко за пределами его эстетики. В небольшой работе «Эйнштейн и Достоевский» проф. Б. Кузнецов, сопоставляя Достоевского с Эдгаром По, утверждает: «Именно в этих коллизиях, в поисках истины, в жажде узнать, проверить, решить — оправдание и смысл стремительных сюжетных поворотов, нечеловеческих мучений, самых неожиданных метаний больной души героя. Именно познавательная, экспериментальная задача сообщает романам Достоевского своеобразную мелодичность». «Мелодичность и достоверность самых резких диссонансов, самых фантастических ситуаций характерна для любого произведения Достоевского»<sup>1</sup>. У автора этой любопытной, к сожалению, изобилующей неоправданными натяжками статьи понятие мелодичности применено к Достоевскому, видимо, в весьма условном и туманном образно-психологическом смысле. Если же иметь в виду не *modus dicendi*<sup>2</sup>, но непосредственно музыкальное значение этого слова, то мы берем на себя смелость утверждать, что музыкальная красота звучания прозе Достоевского несвойственна решительно ни в какой мере. Вспоминается В. Г. Каратыгин, писавший, что обилие у Достоевского «оборотов страшных, неловких, поистине безвкусных» не может вызвать упреков в недостатке вкуса. Ибо Достоевский — один из тех гениев, чье «творчество выше вкуса, по ту сторону этого элементарного критического понятия». Но Малера тот же Каратыгин жестоко упрекал в банальностях и недостатке вкуса! Очевидно, он не считал его музыку лежащей «по ту сторону этого понятия» и был, вероятно, прав. Мелодия, подлинная мелодия, помимо образно-смыслового содержания, необходимо несет в себе и специфически музыкальную, звучащую красоту. Малер со свойственным ему артистизмом чувствовал это эстетическое качество мелоса и творчески воссоздавал его превосходно. Вероятно, это несколько не умаляло его пиетета перед русским писателем, однако границы музыкального воплощения того, что Б. Кузнецов, по аналогии с Альбертом Эйнштейном, называет «инвариантами» Достоевского, или его «достоверными парадоксами», тем самым оказывались неизбежно суженными в малеровском симфонизме. Напомним, что Достоевский порою едва ли не демонстративно пренебрегает красотой природы, Малер всегда восторженно поклоняется и поет вдохновенные гимны этой красоте. Мы уже не говорим о том, что отношение к «парадоксу» у обоих художников принципиально иное. Достоевский и в самом деле весьма рационалистически выводит свое парадоксальное из скрупулезно-тщательно проанализированного психологического и фактического материала. Малер настолько предан классической традиции, что, даже создавая музыку в состоянии жесточайшего «смятения чувств», лишь не-

<sup>1</sup> «Наука и жизнь», 1965, № 6, с. 42.

<sup>2</sup> Манера изъясняться (лат.).

сколько отклоняется к иррационалистическому парадоксу в сторону от своего музыкально-прекрасного, никогда не теряя последнего из поля зрения.

Другая причина, еще более эффективно препятствовавшая мотивам от Достоевского действительно широко и свободно прорасти в почве малеровского симфонизма, заключается в том весьма элементарном факте, что воздействие этого писателя на Малера было хотя и сильным, однако же отнюдь не единственным. Оно перекрещивалось с совсем другими литературными влияниями и импульсами, действовавшими в разрез с Достоевским либо «мимо него». Мы уже говорили, что Малер был убежденным и страстным гетеанцем и почитателем греческой древности. Нужно ли говорить о том, что гетеанский идеал художественно-прекрасного с его требованием ясности содержания и изящества формы совершенно чужд Достоевскому, точно так же как античная поэзия и пластические искусства безусловно подчиняют стихию эмоций логосу, или всепроникающему интеллектуальному началу? Конечно, Малер не достигал этого идеала: не только «вздыбленная» стихия скорби в Шестой симфонии, но и слишком многое другое в его музыке далеко и антикам, и Гете. Но, при всех метаниях, Малер несравненно ближе к Гете, чем к Достоевскому, точно так же как Шенберг или Веберн ближе к Кафке и Джойсу, нежели к Рильке или Марселю Прусту. У Кафки есть безобразное, отвратительное, низменное, между тем как в Шестой или Девятой симфониях Малера его решительно нет. Редко, страшно редко мы имеем дело с изолированным литературным влиянием на музыку. Известно, что Бетховен высоко ценил Канта, его «Критику практического разума». Однако теневые, отрицательные стороны кантовской философии и этики не отразились в образном строе бетховенского искусства. Почему это произошло? Во-первых, потому, что Бетховен обладал своей собственной индивидуальностью, и притом индивидуальностью огромной, подавляющей мощи, и она, естественно, «перекрывала» все агностически-темное и филистерское в кантианстве. Во-вторых, Бетховен воспринимал кантовские идеи не столько в их непосредственном содержании и форме, сколько преломленными сквозь призму вольнолюбивой шиллеровской поэзии, «снявшей» целый ряд кантовских ограниченностей и реакционно-консервативных черт. В-третьих, Бетховен испытал воздействие не только Шиллера, но и Гете, Лессинга, Шекспира, наконец, французских энциклопедистов, и воздействие это оказалось несравненно сильнее «Критики практического разума», о чем недвусмысленно свидетельствуют не только словесные высказывания великого композитора, но прежде всего его творчество.

Таковы наши доводы против увлечения аналогиями и параллелями Малер — Достоевский. Повторяем: они страдают преувеличением.

## Глава третья

### Принципы симфонизма

Вместе с Малером австрийский симфонизм вступил в новый фазис исторического развития. Мы уже писали о том, что в венском музыкальном мире, его основных эстетических направлениях с конца XVIII века произошли глубокие изменения. Иозеф Маркс ввел понятие «романтического реализма», и мы считаем его до некоторой степени оправданным, по крайней мере — для австрийского музыкального искусства. Творчество Шуберта в свое время удивительно гармонично соединило в себе лирическую мечтательность раннего романтизма с глубоко реалистическим воплощением образов природы и людей его страны, какими они тогда были. Его *Wanderer* (скиталец, странник) выразил собою целую эпоху австро-немецкой жизни. Но понадобилось немногим более полустолетия, чтобы люди и обстоятельства расщепили этот синтез, столь целостный и художественно совершенный. Время, когда властителями дум нового поколения австрийских музыкантов, пророками грядущего эстетически-необходимо бывали художники ясные и цельные — Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс венского периода, — это время давно кануло в вечность. Уже импозантный облик Брукнера отмечен был достаточно глубокими противоречиями. Он — последний австрийский романтик XIX века, и мы видим его ушедшим далеко в сторону религиозно-философского постижения мира. Его поздние симфонии — это не столько «Мейстерзингеры», сколько «Парсифали» австрийского симфонизма 80—90-х годов, а так близкие ему жанрово-бытовые образы, почерпнутые из гущи крестьянской жизни, возникали все же скорее на периферии, чем в центре его монументального творчества. В то же время после песен, хоров, танцев Брамса большая жизненная и художественная правда в ее органично законченных воплощениях уже начинала покидать почву австрийской музыки. Даже у такого психологически-тонкого и глубоко-наблюдательного мастера, каким был Гуго Вольф, чуткость к жизни всего чаще рождала красиво воссозданную «малую правду»; он не поднимался до шубертовского «Прометея», «Возницы Хроноса» или «Границ человечества».

И все же живительные импульсы, восходившие к шубертианской, более того — к бетховенской традиции, не иссякли в мно-

госоставной почве австрийского музыкального искусства, настойчиво искавшего путей к эстетическому воплощению истины исторически-реального бытия. Но на рубеже XIX и XX столетий история совершала крутой поворот, бытие наполнилось новым, остроконфликтным содержанием, искусство неизбежно оказалось вовлеченным в пучину социальных сдвигов, бедствий, антагонизмов. И когда в малеровском симфонизме еще раз возник гигантский позднеромантический сплав поэзии и правды жизни, «*Dichtung und Wahrheit*», он не мог быть больше ни цельным, ни гармоничным в шубертовском смысле. Скорее он походил теперь на некое взбаламученное море симфонической музыки. Метания и борения, взлеты к светлой мечте о будущем и падения в состояние благородно-поэтической прострации питались из двух, впрочем неравнозначных, источников. Один, внешний и главный, это сама жизнь капиталистического мира, уже тогда конфликтно взвихренная и беспощадно жестокая к людям. Другой источник, вторичный и производный, возникший в самых глубоких резонаторах внутреннего мира композитора, — это экспрессионистские элементы, зарождавшиеся там в связи со страдальческими и смутными сторонами малеровского мирозерцания. XX век принес еще небывалую, странно «обращенную» расстановку основных фигур на венской музыкальной авансцене. В центре ее поднялся гениальный гуманист с беспокойно мятущейся натурой, эстетически богатым и отзывчивым на веления времени, но порою разорванным сознанием. Между тем рационализм старых классиков, рассудку вопреки, возродился в странной проекции, синтезированным с иррациональнейшим субъективизмом в творчестве композиторов, обладавших также очень большим талантом, но стремившихся — увы! слишком часто бесплодно и по ложному пути — увести свое искусство далеко в сторону от реальных и эффективных путей художнического служения своему народу и человечеству. Правда, историческая, этическая, эстетическая большая правда, оказалась на стороне Малера, его симфонизма, составившего одно из наиболее выдающихся музыкальных явлений конца прошлого и начала нынешнего столетия. Тут мы вплотную подходим к взглядам и творческим принципам композитора.

Мечтая о музыке, в которой еще раз блистательно и гармонично возродится некий платонов Эрос — творец мира, Малер исходил из отвлеченного идеала всеобщего братства, высоко-нравственной любви как некоей надисторичной и все совершенной формы общения людей между собою, а музыку — оперу, симфонию — считал своего рода возвышенной и общедоступной проповедью этого идеала. С этой позиции его собственное симфоническое творчество представлялось ему процессом воплощений великой идеи, если угодно, созиданием образно выраженного, чистого и возвышенно-гармоничного нравственного мира, предназначенного современному человечеству. «Для меня напи-

сать симфонию — это значит всеми средствами современной музыкальной техники построить мир». Здесь Малер выступает как художник-пророк и утопический реформатор, уповая на музыку как на всемогущее и абсолютное средство преобразования жизни человеческой. Он как бы продолжает линию Вагнера или избирает путь, отдаленно родственный тому, какой начертал себе его русский современник Скрябин, с его идеей «Мистерии» и предшествующего ей «Предварительного действия».

С социально-эстетическими взглядами и идеалами Малера связаны в конечном счете основные принципы и реальное звучание его симфонизма. Каждая симфония обладает своей, ярко и широко, иногда непомерно широко, но далеко не всегда достаточно точно и сжато выраженной концепцией, или идеей. Этой идее, этически, философски, социально значительной, мучительно выстраданной композитором, составляющей его страстное, непоколебимое в данный момент, убеждение, подчинено все: язык симфонии, ее тематизм и тематическое развитие, состав исполняющего ее ансамбля, композиционная структура. Вторая и Третья симфонии огромны, широко разветвлены, богато и несколько грузно инструментованы, потому что они задуманы в этом плане. Четвертая, как мы еще увидим, скромнее по масштабам и оркестрована в камерном плане, ибо идейный замысел ее потребовал именно такого решения. Но что такое идейный замысел, или, как говорит сам Малер, «внутренняя программа»? В литературе высказаны различные точки зрения на программность малеровского симфонизма. Вопрос представляется достаточно сложным прежде всего потому, что сам композитор, на наш взгляд, не был вполне постоянен и последователен в своем отношении к этой проблеме.

Во-первых, с годами изменялось его отношение к программности. Первая и Третья симфонии имели свои объявленные программы, почерпнутые из литературных источников («Титан» Жан-Поля Рихтера, «Веселая наука» Ницше). Программа Второй («Тризна» или похороны героя Первой симфонии; *Andante* — светлое воспоминание о прошлом; проповедь Антония Падуанского; Страшный суд и Воскресение из мертвых) была в различных вариантах сформулирована Малером в его переписке. Однако все три программы, отчасти вследствие непонимания публики, отчасти, видимо, по чисто внутренним причинам, были вскоре самим композитором дезавуированы и сняты. В дальнейшем по отношению к чисто инструментальным Пятой, Шестой, Седьмой, Девятой, Десятой симфониям он больше не прибегал к словесным разъяснениям подобного характера, хотя и высказывал о них свои суждения в обобщенно-эстетическом аспекте.

Во-вторых, еще в 1890-х и начале 1900-х годов Малер не раз в своей обширной переписке резко различал программу внутреннюю, по его мнению присущую всякой подлинно симфонической музыке начиная с Бетховена, поскольку в ней заложена

идея автора, раскрывающаяся в конечном итоге всего образно-тематического развития, и, с другой стороны, программу внешнюю, описательную, дающую одну лишь видимость вещей. Что касается этой последней, то здесь он не придерживался вполне последовательной и ясной точки зрения. Он то допускал подобную программу, правда в утилитарном смысле, в качестве «точки опоры или путеводителя для немусыканта», то утверждал, что «это никогда не может удасться на деле», что программа не должна превращаться «просто в верхнюю ступеньку приставной лестницы» для слушателя<sup>1</sup>. Характерно в этом отношении письмо к А. Зейдлю от 17 февраля 1897 года, в котором резко противопоставлены программность самого Малера программности Р. Штрауса. Малер солидаризируется с Зейдлем, писавшим, что его (Малера) «музыка в конце концов приходит к программе как последнему идеальному разъяснению, в то время как у Штрауса программа наличествует как заданный урок»<sup>2</sup>. Наконец, в отдельных случаях, правда редких, он как будто склонялся к отрицанию программности вообще. Так, в письме к М. Кальбеку (недатированном), где Малер весьма определенно высказывается за «внутреннюю программу», всего несколькими строками ниже читаем: «Итак, еще раз: *regeat*<sup>3</sup> всякая программа!»<sup>4</sup>. Вероятно, эта непоследовательность в какой-то степени связана была с убеждением Малера, что музыка (мы уже писали об этом), как и всякое другое искусство, лишь отчасти поддается рациональному мышлению и всегда несет в себе «остаток неразгаданной тайны».

Вместе с тем этот взгляд на каждом шагу приходил в противоречие со свойственным Малеру стремлением придать наибольшую пластичность, выпуклость, мы сказали бы — зримость, своим музыкальным образам. Эта тенденция, возможно, поддерживалась и обострялась другою чрезвычайно активной стороной его художественной натуры — деятельностью оперного дирижера. В истории музыкального искусства трудно найти пример великого композитора, разве за исключением Генделя и Моцарта, чья музыка в чисто симфонических жанрах обладала бы в такой степени способностью вызывать ассоциации, ведущие к зримому миру и театральной сцене. Относится это далеко не ко всему Малеру, но некоторые фрагменты его симфоний совершенно неотразимо свидетельствуют о том, что «директор театра» незримо присутствует в этой музыке, неразрывно сливаясь с композитором. Таковы первая и третья части Первой симфонии, первая и третья части и особенно эпизод шествия

<sup>1</sup> Из письма Бруно Вальтеру (1904), где Малер в споре с Вальтером отстаивает программность в широком, общечеловеческом смысле. — Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 230.

<sup>2</sup> Там же, с. 194.

<sup>3</sup> Да погибнет! (лат.).

<sup>4</sup> Там же, с. 218.

из финала Второй, почти вся Третья, средние части Седьмой. Что касается последних, то их, по примеру Берлиоза, вообще можно было бы назвать сценами. Вы не только слышите, но воочию видите их. Здесь ничего не приходится «примысливать» — hinzudenken, как любят говорить немцы. Ассоциации приходят совершенно произвольно. Особенность психологии малеровского творчества заключалась, между прочим, в том, что он и постоянно отвергал всякий акцент на изобразительность, и в то же время вновь и вновь любовно обращался к ней, в большинстве случаев с подлинно прекрасным художественным результатом.

В-третьих, затухание «программности в узком смысле» происходило в значительной мере параллельно другому процессу и в определенной зависимости от него. Мы имеем в виду постепенно нараставшее влечение композитора к синтетическому вокально-инструментальному жанру, формировавшемуся у него отчасти в исторически-преемственной связи с И. С. Бахом, Генделем, поздним Бетховеном, возможно, Шуманом и Брамсом. Стремление завершить симфонию «разрешающим словом» впервые реализовалось во Второй, позже — в Четвертой, и достигло наивысшей кульминации в Восьмой симфонии и «Песне о земле», где инструментальные композиции полностью превращаются в ораторию и кантату. Это не воспрепятствовало Малеру завершить свой путь двумя чисто инструментальными симфониями — Девятой и Десятой. Тем не менее очевидно, что разраставшаяся тенденция к синтезу покрывала собою программность, преодолевала ее в новом жанровом качестве. Однако большая гуманистическая идея, реализующаяся и развивающаяся через симфонический цикл как его основа, его принцип и цель, оставалась всегда. Вне ее не было и не могло быть Малера-симфониста.

Но перейдем к рассмотрению отдельных сторон или элементов малеровского стиля. Тематический материал богато насыщен жанрово-конкретными мотивами, оборотами, выхваченными из гуши современного композитору повседневного быта. Это марши и военные сигналы, городские песни — лирические, застольные, шуточные и другие, крестьянские и городские танцы, хоралы и гимны. Именно эти последние приобрели у Малера наиболее широко обобщающее значение. Изложение и развитие этого многослойного материала — широкое, раскидистое, пестрое, нередко с остро впечатляющими контрастами, «завихрениями» и нагнетаниями, с экстатическими взлетами к кульминационным вершинам и подлинными симфоническими катастрофами-срывами в сферу застылости, безнадежно глубокой страсти. По партитурам десяти симфоний разливается и поют песенные токи потрясающей искренности и эмоционально-заражающей силы. Масштабы огромны, порою неоправданно огромны, особенно в крайних частях гиперболически разросшихся

циклов, и столь же гигантски-широко развернуты исполнительские ансамбли (четверной состав деревянных, второй оркестр, хоры). В какой-то степени Малер ощущал всю эту гипертрофию. Он умел высоко ценить интенсивную сжатость, лаконизм музыкального мышления, изменения и развития, образцом которого считал, например, бетховенского «Кориолана», и нелицеприятно критиковал благоговейно почитаемого им Брукнера за рыхлость и напластования! Отдельные части симфонического цикла, иногда кажущиеся разорванными и замкнутыми в себе, при глубоком вслушивании в музыку оказываются сращенными между собою сложной и разветвленной системой нередко двойных или даже тройных образно-смысловых, тематических, структурных связей. И повсюду царит и *durch alle Töne tönet*<sup>1</sup> всеобъемлющая и всепроникающая поэтически-философская идея, синтезирующая многоликое образно-музыкальное содержание и причудливую структуру с бесчисленными, часто неожиданными разбуханиями и усечениями формы, с переплетением обыденно-банального и возвышенно-прекрасного, трагического и комического, нарочито простого и столь же нарочито сложного; молитвенного экстаза и демонической иронии, неоромантических фантасмагорий и реалистических картин самой повседневной жизни. Доподлинно у Малера «жизнь начинается на улице, а кончается в бесконечности», как сказал его талантливый биограф Пауль Штефан.

Беликие немецкие и австрийские симфонисты XIX века — поздний Бетховен и Вагнер, Брукнер и Брамс — огромным трудом выработали каждый для себя свой особенный музыкальный язык, цельный и в высшей степени органично эстетически-созвучный их концепциям. Ибо каждый из них, даже мятушийся в противоречиях Вагнер, по-своему знал, чего он хотел и как идти к искомой цели. Но мы не можем сказать этого о Малере, великом запоздалом романтике, прошедшем свой путь в совсем иную историческую эпоху. Он болезненно-остро воспринимал ее коллизии, но критицизм его оставался и отзывчиво чутким, эмоционально могучим, и вместе с тем не слишком глубоким. Причина заключалась в слабости анализа социальных явлений. Он сочувствовал человечеству, распростертому в страданиях, но не видел их корней и истоков в структуре общества, в социальных отношениях людей. На страницах его партитур, и только там, начертаны были для него пути, ведущие из доли скорбей в некий лучший мир. Но какой? Это было для него гораздо менее ясно, чем для Вагнера 40-х и даже для Бетховена 20-х годов! Его идеалы всеобщей любви и счастья возвышенны, но совершенно туманны. Он достиг огромной силы экспрессии и заставил миллионы людей слушать музыку, но ему решительно

---

<sup>1</sup> «Слышна сквозь звуки мира» — из эпиграфа (В. Шлегель) к фантазии Шумана ор. 17.



не хватало ясности, гармоничной внутренней организованности, не хватало равновесия и душевного здоровья. Он мог с необычайной мощью выразить метания и скорби своего времени, но слабости одолевали его, когда от сострадания, горького скепсиса и пароксизмов отчаяния он переходил к воплощению того, что представлялось ему нормой эстетически, этически, социально прекрасного. Такие натуры не могут быть вполне цельными в мирозерцании и стиле. Да, не во всем неправ был Поль Ландорми. Конечно, Малер создал свой могучий и яркий самобытный стиль, но самобытность и цельность — понятия еще не тождественные или, по крайней мере, не вполне тождественные друг другу. Стиль Малера сложился как великолепный синтез шубертовского и шумановского, вагнеровского и брукнеровского стилей. Во многом — гармонии, инструментовке, формообразовании, драматургии — он достиг совершенно оригинального результата. Ему не дано было, однако, диалектически синтезировать, переплавить и преодолеть свои источники так органично и цельно, как это сделали раньше Гендель или Моцарт, хотя печать собственной артистической индивидуальности, положенная им на этот сплав интонационных источников, оказалась очень глубокой. Отсюда — естественные и даже неизбежные у подобного художника явления стилистической пестроты. В самом «веществе» его музыки есть с полной отчетливостью различимые «шубертовские» и «брукнеровские», «вагнеровские» и «шумановские» или даже «вердиевские» и «мейерберовские» пласты.

**Мелодия** Малеровский симфонизм — здесь он близок Чайковскому — это симфонизм по преимуществу лирико-драматического плана. Щедро напоенный песенными токами (они восходят к венскому, чешскому, немецкому фольклору и к мелосу песен самого Малера, его предшественников Шуберта и Брамса), он связан с предельно острой по экспрессии, интонационно напряженной образной сферой. Недаром призывал Малер музыкантов своего времени идти не от фортепиано, но от скрипки и пения, следуя в этом примеру старых мастеров. Его широко развернутая, темброво многоликая и изменчивая оркестровая ткань густо насыщена поющими инструментальными голосами, она насквозь полимелодична. Мелодические же линии — в этом смысле Малер может быть в какой-то мере сопоставлен с Бахом — отличаются у него огромной протяженностью и, как правило, слитностью, непрерывностью их длительного, порою затяжного развертывания. Однако баховскому стилю свойственна была самая высокая интенсивность («многое посредством немногого»); малеровское же письмо, наоборот, характеризуется самой расточительно-щедрой, временами, кажется, безотчетной экстенсивностью стиля. Его мелодии темы редко когда лаконичны и структурно уравновешены (за исключением танцевальных форм, как в третьей и четвертой идиллических частях «Песни о земле» или в нарочито старо-

модных лендлерах его скерцо). Доминируют же скорее темы-гиганты, развертывающие свой исполинский контур на протяжении многих десятков тактов. Развертывание это воспринимается на первый слух как совершенно слитный, непрерывно протекающий процесс, но в глубине своей он несет огромное внутреннее беспокойство, в нем происходит постоянная и в высшей степени разнообразная трансформация мелоса. Однако в ней нет той плановости и гармоничного равновесия между фазисами движения, которые столь типичны для мелодики Баха; вагнеровский же принцип преобразования, соединения и разъединения мелких, дробных лейтмотивных фрагментов также покоится на совершенно других основаниях. При бесспорных и общеизвестных тематических связях, даже монотематических тенденциях в Первой, Четвертой, Пятой, Восьмой симфониях и более завуалированных — в «Песне о земле», Малеру вообще не столь свойственно мелодическое развитие из единого первоначального ядра. Скорее характерен для него политематизм того типа, когда в движении одного мелодического голоса всплывают, сменяясь, новые и новые интонационно-тематические комплексы либо подключаются новые мелодические варианты, зачастую сохраняющие черты лишь отдаленного сходства со своим прообразом-антиподом. Таковы, например, трансформации «кротких», страдательно-певучих тем — в «хищные»<sup>1</sup>, иронические, с кричаще-исступленными, или колючими, или хохочущими интонациями и изломанным рисунком, по ассоциации вызывающие представление о патологическом, уродливом, выполняющем откуда-то из самых темных недр бытия — то ли в кошмаре, то ли наяву. Это экспрессионистские черты, их эмбрионы или предвестники в малеровском симфонизме. Так возникают парадоксальные жанрово-интонационные смещения образов, когда на протяжении одной мелодической линии меланхолический пасторальный наигрыш вдруг оборачивается зловещим погребальным зовом (финал «Песни о земле») или когда на покойно текущий напев и степенный танцевальный ритм старинной легенды наплывает взбудораженная стихия гортескно хроматизированного фигуративного движения (скерцо Второй симфонии):



<sup>1</sup> Мы пользуемся здесь метафорическим определением Г. А. Лароша (о тематизме Чайковского).



Или в причудливом мелькании вариантов чередуются беспечно-пьяшный, кокетливый бальный вальс и его alter ego — свистящая и взвихренная пляска смерти (скерцо Четвертой).

В этих мелодических трансформациях, контрастных наплывах и переключениях особенно активную роль играет фактор ладового и ритмического преобразования мелодических голосов. В «Песне о земле» композитор, погружая музыку в локальный колорит старинной китайской поэзии, «просланчивает» мажорно-минор условно-ориентальной пентатонической расцветкой. В крайних частях «Песни» интенсивно, на коротких протяжениях применена ладовая модуляция иного характера: там в причудливом переплетении образов вакхического веселья и скептического безверия в жизнь, пасторали и траурного шествия то патетически-экспрессивно, то таинственно-мечтательно мерцают одноименные тонники. В первой части Восьмой симфонии — на слова гимнической молитвы «Veni creator spiritus» — сфера мажорного мелоса местами хроматизирована, местами же, в полной гармонии с архангелским латинским текстом, там возникают интонации, обороты средневековой диатоники, и это создает эффект, родственный Палестрине или Жоскину, когда, в ином контексте и иных исторических условиях, нонийский лад мощно

вытесняет у них мелодические структуры старой модальной системы. В других случаях Малер обращается к альтерационному колорированию ладов, причем особо впечатляющего фонического и выразительного эффекта достигает, понижая пятую либо вторую, иногда же — повышая вторую ступень лада. Вагнеризмы и славянизмы (во Второй, Третей, Четвертой симфониях), итальянизмы (в финале «Песни о земле»), даже мендельсонызмы (в *Adagietto* Пятой) срастаются между собою, образуя необычайно широкий, красивый, пластически-выразительный, но слишком часто разноголосый сплав интонационного материала, который и в самом деле трудно было бы не назвать, по примеру Поля Ландорми, «амальгамой», если бы там столь очевидно и ярко не господствовала характерно-венская мелодическая сфера.

Естественно, что особый интерес и музыкально-эстетический отзвук вызывают у нас славянские песенные связи и истоки малеровской мелодики. С наибольшей ясностью и широтой они выявлены в лирико-бытовой сфере тематизма, причем там явно преобладает чешская интонационная струя. Н. Бауэр-Лехнер рассказывает, что летом 1893 года Малер говорил ей по поводу скерцо Второй симфонии: «Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины, страны моего детства. В «Проповеди рыбам» мне это особенно бросается в глаза. Народный элемент, который в ней заключен, можно услышать — пусть огрубленно, в общих чертах — уже в пиликании чешских музыкантов»<sup>1</sup>. Очевидно, речь идет о напеве, приведенном нами выше (пример 4).

В литературе известна трактовка жанровой природы этого образа как лендлера<sup>2</sup>. Видимо, она должна быть пересмотрена в свете мемуаров Н. Бауэр-Лехнер и, разумеется, национально-жанровых истоков самой музыки.

Что касается мелодических связей с русской музыкой, и прежде всего, конечно, с Чайковским, то они с наибольшей отчетливостью проступают в малеровском лирическом мелосе, особенно начиная с венского периода. Прочувствованная мелодия альта («Клубится синь туманов над водой») в «Осеннем одиночестве» из «Песни о земле» по интонационному строю удивительно близка элегической лирике Ленского, Германа и «Осенней песни» из «Времен года»:



<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 462.

<sup>2</sup> См.: Кнеpler Georg. Gustav Mahler. — «Musik und Gesellschaft», 1952, N 2.

Примечательно, что «русская интонация» почти всегда является у Малера лишь в наиболее выразительно-насыщенных, эмоционально-отзывчивых фазисах мелодического развития. Тут мы подходим к другой характерной черте стиля. При столь нервно-напряженной, психологически-беспокойной и мятущейся манере письма закономерна исключительно действенная образно-выразительная и формообразующая роль мелодических кульминаций. Многие из них звучат с огромной силой, то захватывая слушателя глубокой искренностью расцветающих на этих лирических вершинах сердечно-отзывчивых интонаций (шестая часть Третьей симфонии), то подавляют стихийной мощью экспрессии (первые части Второй, Пятой, *Allegro energico* и финал Шестой). Неотразимо убеждает Малер и в своих не столь частых у него глубинных, затаенных кульминациях, какие встречаются, например, в «Осеннем одиночестве» из «Песни о земле» и в *Adagio* Девятой симфонии. Но и в этих вершинных фазисах мелодического движения сказывалась не только сила великого художника, но и слабости, которых ему не суждено было избежать.

При всем его восторженном гетеанстве, Малер как композитор не обладал ни полнотой внутренней гармонии, ни идеально развитым чувством формы, ни точной артистической расчетливостью — качествами, составлявшими одну из неотъемлемых и важнейших сторон художественной природы у создателя «Фауста». Гете, как поэт, подобно Моцарту-композитору, был весьма сдержан и осмотрителен в планировке своих лирических либо драматически-кульминационных вершин. Малер, наоборот, и здесь предавался щедрости, нередко приносившей ущерб если не красоте, то впечатляющей силе его мелоса. Даже на такой подчеркнуто скромной, эмоционально-затаенной странице своего симфонизма, как *Adagietto* Пятой симфонии, он как бы не в силах побороть в себе непрестанное стремление к напряженно-выразительным взлетам поющих голосов, и эта «теснота» мелодических вершин и томительно частое касание высоких регистров диапазона приходят в противоречие с тем глубоким покоем, какой разлит в гармонии, тембровом колорите, в ритмической сфере и фактуре *Adagietto*. Отсюда, думается нам, поверхностные и никак не заслуженные упреки в чрезмерной чувствительности или даже банальности этой восхитительной музыки.

**Ритм**      Активнейшим импульсом движения для малеровского мелоса является его ритмическая сторона. В первой половине XVIII века Иоганн Себастьян Бах достиг идеальной гармонии между певчим и свободным линейным течением мелодического голоса и его выразительной, пластически-красивой и многогранной ритмической структурой. Венские классики развили мелодику в новое качество, превратив мерно повторяющуюся, симметрично организованную группировку длительностей — маршевую, песенно-танцевальную — в

фактор исключительно действенной формообразующей и образно-обобщающей силы. В эпоху романтизма ритмическое начало приобрело значение одного из выразительных средств, доминирующих в ярко-красочном выявлении национально-самобытных стилей и жанров (вальсы Шуберта, марши Шумана, мазурки Шопена), в программно-поэтической звукописи и монотематических преобразованиях-метаморфозах мелодического материала (Вагнер, Лист). Это, с одной стороны, открыло новые перспективы ритмического варьирования и образных решений, а с другой — ограничило сферу ритма несколькими эстетически очень значительными, однако же частными областями. Малер был первым среди композиторов XX столетия, кто пытался — в совершенно новом контексте и стиле — вернуться к баховскому принципу свободной, текучей и многообразно-дифференцированной ритмической разработки мелодических голосов. Однако результат оказался принципиально обратным тому, какого достиг благоговейно почитаемый Малером немецкий мастер. При кажущемся господстве импровизационной стихии в фантазиях, токкатах, прелюдиях, причудливая изменчивость и симметричность ритмического рисунка, его сжатий и расширений, увеличений и уменьшений — в последнем счете всегда покоится у Баха на скрытом в глубине фактуры рациональнейшем композиционном плане. Между тем смятенная художественная натура Малера и его метод, почти всегда беспокойно-нервический и непомерно интуитивный, совершенно исключали подобный рационализм. Его ритмы, особенно в фазисах напряженного развертывания мелоса, пульсируют лихорадочно-неровно, с переборами и смещениями, с резкими толчками или пестрой чересполощицей контрастных фигур. Исключение составляют, с одной стороны, остигатные формулы, роль которых особенно велика в динамических подъемах-нагнетаниях перед драматическими кульминациями, либо призрачно-жуткие образы малеровских фантазмагорий (третья часть Первой симфонии), либо, наконец, эпизоды, где композитор, одеваясь в нарочито старомодный наряд, мечтательно погружается в свои «шубертиады» и «брукнериады», с удивительной свежестью фантазии и знанием музыкального быта воссоздавая патриархально-идиллические реминисценции сельской и бюргерской жизни (лендлеры его симфоний). Несравненный мастер музыкального гротеска, он, впадая в горько-иронический скепсис, виртуозно владеет рисунком изломанным, угловатым, своего рода приемом «ритмической судороги», настаивающей мелодию внезапно и деформирующей ее до неузнаваемости, придавая ей иногда какие-то жуткие, спастические черты. Эрнст Курт в «Основах линейного контрапункта» остроумно писал о И. С. Бахе, что «новая ритмическая фигура подкрадывается у него незаметно». Это можно сказать и о Малере с той, однако, разницей, что у Баха вступление контрастного ритма почти всегда подготовлено мотивами

предвестниками — исподволь, длительно и строго-постепенно. Между тем у Малера метод ритмического переключения состоит, по преимуществу, в том, что контрастная фигура вторгается subito impetuoso<sup>1</sup>, «без предупреждения». И в частоте этой «ритмической модуляции» также заключена одна из предэкспрессионистских черт малеровского стиля.

Есть в ритмической структуре и образно-выразительной природе его мелоса еще одно качество, ярко отразившее глубину антагонизмов большого и вечно мятущегося художника. У Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена широта монументальных обобщений никогда не приходила в противоречие с конкретно-жанровой образностью их мелодий. Темы главных партий в Allegri «Геронческой», Седьмой, в финалах Пятой или Девятой симфонии Бетховена, при их всеобъемлюще-обобщенном характере, отчетливо хранят свойственные им рельефно-жанровые черты. Это типично для цельного и ясного музыкального мышления классиков немецкой и венской школы. Не то у Малера, чья музыка истое детище начала XX века, детище, изведавшее на своей или иной степени все блуждания, антагонизмы и коллизии своего времени. Эстетическое отношение моментов жанрово-конкретизирующего и обобщающего здесь почти всегда обратно бетховенскому. Жанрово-конкретное, со свойственными ему локально-характеристическими чертами, выступает в малеровских симфониях большею частью «вторым планом», на тематической периферии его монументальных концепций. Чем ближе к идейно-образному центру, тем более растворяются и сходят на нет эти народно-жанровые черты, тем более жанрово-нейтральным, абстрагированным от общежитийского становится мелос. Так, вы грандиозные, широкопротяженные кульминационные фазисы в финалах Второй и Восьмой симфоний или вокально-декламационная линия контральтовой партии в «Прощании» из «Песни о земле». Лишь два жанра допущены композитором в смысловое «святое святых» храма его музыки: похоронный марш и хорал. И примечательно, что оба связаны с воплощением образов небытия, ухода из жизни! В этом — тоже знамение времени.

**Полифония** До сих пор предметом нашего рассмотрения была мелодия, свойственные ей черты и закономерности стиля. Но своеобразие малеровского письма заключено в полимелодизме, и присущие ему стилевые качества этот мелос реализует прежде всего в процессе полифонического изложения и развития.

Многоголосие, почти всегда звучащее мелодически богато, органически слитно и выразительно, при ближайшем анализе его структуры обнаруживает разнотипность, которая у мастера, не обладающего столь огромным талантом и техникой, естественно вызвала бы впечатление непозволительного нагромождения.

<sup>1</sup> Внезапным натиском (итал.).

ния и пестроты. Контрастные контрапункты, дуэтная полифония на аккордовом сопровождении, имитационные проведения, подключение мелодически-вариантных голосов — каждый из этих типов у Малера тяготеет к своей образно-выразительной сфере, своей симфонической «ситуации наибольшего благоприятствования». Так, обрастание подголосками характерно для фазисов особенно интенсивного цветения лирического мелоса (Чайковский!); сравнительно редкая имитационная полифония обычно является в гимнических хорах или в полосах напряженного нагнетания; контрастные контрапункты часто применяются в полифонических сочетаниях инструментальных линий и певческих голосов, а также в поэтически-изобразительных эпизодах. Помимо этого, различные приемы полифонического развития и типы фактуры нередко срастаются между собою в протяженные комплексы весьма длительного звучания. При явном преобладании линейно-контрапунктического письма ткань тем не менее довольно отчетливо расслаивается на ведущие и побочные голоса, постоянно меняющие свое значение. Такая дифференциация была, видимо, музыкально-эстетическим принципом у Малера, и принцип этот восприняли некоторые его ученики. Характерна, в этом смысле, точка зрения Бруно Вальтера:

«В первую очередь, наше внимание должно быть обращено на основную линию в логическом развитии музыкального процесса... Ей должны быть отданы наши способности как в отношении певучести, так и ритмической энергии при всех сменах средств выразительности. Мы должны ясно представить себе господствующее значение этой основной линии. Ведь под многоголосием никоим образом нельзя понимать согласование равнозначущих голосов. ...Но тогда что же — неужели музыка, вопреки теории и всей линейной полифонии, в основе своей все-таки гомофонна? Да, на самом деле так и есть. ...Музыкальная полифония — да простят мне парадокс — не что иное, как искуснейшая форма гомофонии. Это значит, что в каждый момент ее развития один из голосов получает, хотя бы в самой ничтожной степени, большее значение по сравнению с остальными»<sup>1</sup>.

То, о чем говорит Бруно Вальтер, требует, на наш взгляд, исторической и стилистической конкретизации. Оно меньше всего применимо к И. С. Баху, больше — к Генделю; еще больше к Моцарту; тем более — к Шуману, к Вагнеру, Брамсу. Но в наибольшей степени обобщен здесь малеровский полифонический стиль, где разделения в полифонической ткани на *Hauptstimme* и *Nebenstimme*<sup>2</sup> проведено со всей ясностью, последовательностью, и вместе с тем побочные голоса зачастую прини-

<sup>1</sup> Вальтер Бруно. О музыке и музицировании. — Сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962, с. 29—30.

<sup>2</sup> Главный и побочный голоса (нем.).



мают на себя роль главных, между тем как эти последние в ходе изложения, в свою очередь, уходят в тень, их контур тускнеет, часто рвется, и «основная линия» продолжает свое развитие в движении голоса, только что еще сопутствовавшего Hauptstimme в его многослойном окружении.

Напомним красивый прием, когда в четвертой части (Misterioso, D-dur) Третьей симфонии мелодические голоса валторн, поющие звучную кантилену, то уступают роль Hauptstimme солирующему альту (Полночная песнь из «Заратустры» Ницше), то вновь всплывают на первый план. Много прекрасных образцов этой «переменности полифонических функций»<sup>1</sup> мы находим и у позднего Малера. В середине Adagio (cis-moll) из Девятой симфонии скрипки передают Hauptstimme флейтам, в то время как кларнеты подключаются к ним с сопровождающей гармонической фигурацией (терции). Перед кульминацией главный голос переходит к кларнетам, с аккомпанементом фагота и арфы, а в кульминационном фазисе скрипки вновь возвращают себе «основную линию» многоголосного ансамбля. Во второй части «Песни о земле» первоначально Hauptstimme поет гобой, сопровождаемый Nebenstimmen кларнетов и эхом флейты на фигуративно-зыбком фоне скрипок. Затем происходит перемена полифонических функций: мелодические линии деревянных духовых рвутся на короткие экспрессивные фразки; между тем у певческого голоса (альт соло) появляется новый основной, широко протяженный напев («Ползут над озером осенние туманы»):

7      Etwas schleichend. Ermüdet

hб. I

mit Dämpfer

pp

molto espr.

<sup>1</sup> Мы заимствуем это новое понятие, как и некоторые приемы анализа здесь и в дальнейшем, из интереснейшей работы С. Слонимского, упоминавшейся нами выше.

**1**

Hr. I

Kl. I, II  
(B)

Hr. I, II  
(F)

Vi. I

Vi. II

*molto espr.*

*fp*

*fp*

*mit Dämpfer*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*ppp*

*ppp*

**2**

*pp*

*pp*

Hb. I  
 Kl. I. II (B)  
 Bkl. (B)  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Br.

mit Dämpfer zu 2  
*p*

Hb. I  
 Kl. I. II (B)  
 Bkl. (B)  
 Vl. I  
 Vl. II  
 Br.  
 Vle.

*pp*  
 pizz.  
 mit Dämpfer  
*pp*

Fl. I *p espr.*

Hr. I

Bkl. (B)

III *P* mit Dämpfer

Hrn. (F) *f* — *pp* mit Dämpfer

II. IV *f* — *pp*

VI. I *pp*

VI. II *ppp* ohne Ausdruck

Vlo.

(Echo) Etwas zurückhaltend

Fl. I *ppp*

Hr. I *p molto espr.*

Kl. I (B) *p molto espr.*

III

Hrn. (F) *pp*

II. IV *pp*

VI. I Etwas zurückhaltend

VI. II *pp*

Alt-stimme (kann eventuell auch von einem  
Herbst nebel wal len bläu lich ü. berm

Kl. I (B)

Bkl. (B)

Fg. I. II

III

Hrn. (F)

II. IV

VI. I

VI. II

Bariton übernommen werden.)

See;

Из сказанного вытекает, что малеровская полифоническая ткань, при всей свойственной ей длительной и поющей линейности движения, вряд ли может быть зримо уподоблена системе сплетенных между собою, непрерывно тянущихся нитей. Слышимая непрерывность возникает как бы на поверхности звучания, где протяженность голосов и почти полное отсутствие закругленных кадансов вуалируют процессы, протекающие в глубине ткани, облекающей *Hauptstimme*. В действительности же там происходит почти непрестанное полимелодическое преобразование, заключающееся в затухании одних и возникновении других полифонических линий. Эти контрапунктические истончения и наплывы<sup>1</sup>, «волнующие» многоголосную ткань, вплетающие в нее новые интонационные токи, обрывающие одни линии с тем, чтобы одновременно либо вслед за тем подключить другие, — составляют своеобразную, почти всегда более или менее аритмично совершающуюся пульсацию малеровской полифонической структуры. Примеры бесчисленны. Укажем хотя бы на эпизодически всплывающие мелодии скрипки и флейты, контрапунктирующих *Hauptstimme* певческого голоса (альта) в четвертой части Второй симфонии («Urlicht», Des-dur):

<sup>1</sup> С. Слонимский называет их «вторгающимися контрапунктами», вероятно по аналогии с «вторгающимся кадансом» (Г. Катуар). Термин этот представляется остроумным, но неточным: он оставляет в стороне важнейшую особенность приема: подключение новых голосов происходит у Малера чаще всего не посредством «вторжения», но «втихомолку».

Hb. I *p*  
 Kl. I (B) *p* deutlich  
 Hrn. I, II *p*  
 Glsp. Klagt, wie in allen weiteren Fällen eine Oktave höher *p*  
 Hrf. I *p*  
 Albst. *p*  
 Da

kam ich auf ei nen brei ten

KL. II (B)

Hrn. I II

Glsp.

Hrf. I

Hrf. II

Albst.

VI. solo I

Weg;  
ohne Dämpfer

*p*  
*pp*  
*p espr.*

KL. II (B)

Hrn. I, II

Gesp.

Hrf. I

Hrf. II

Altst.

VI.  
solo I

I  
(Fl. III)

Kl. Fl.

II  
(Fl. IV)*pp**pp*

Hr. I

Hr. II

*p*

Altst.

*pp*

da kam ein En ge-lein und

Vl. solo

II

Vl. I

*pppp*

Vl. II

*pppp*

Br.

*pppp*

Vlo.

*pppp*



*f*  
(Fl. III)

Kl. Fl.  
II  
(Fl. IV)

Hr. I

Hr. II

Altst.  
wollt' mich ab wei sen.

Vl. solo  
I  
*p*  
ohne Dämpfer  
II  
*p*

Vl. I

Vl. II

Br.

Vlo.

riten.

(EL III)

Kl. Fl

II

(EL IV)

Hrt. I

Hrt. II

Altst

riten.

gliss.

gliss.

gliss.

ff

ff

pppp

ppp

Ту же роль наплывающих и уходящих контрапунктов играют, например, кларнетные, валторновые фразки-зовы, окружающие широкораспевную мелодию скрипок в первой части (*Andante comodo*) Девятой симфонии. Характерны в этом смысле и «блуждающие контрапункты» поющих терций у валторн в первой части Пятой симфонии.

Прием «эпизодического» или «мигрирующего» контрапункта в большом либо малом построении, в сущности, не нов: мы можем встретить его чаще у Глинки, Шумана, Брамса, Чайковского, даже у позднего Бетховена (фортепианные сонаты, квартеты). Однако именно у Малера он становится характерной и типической чертой стиля его вечно беспокойной, «мятущейся» полифонии.

Напрашивается, казалось бы, аналогия с Вагнером. Однако она будет неизбежно поверхностной и схематичной. Вагнеровская полифония неразрывна с его лейтмотивной техникой и по образно-смысловой природе своей символистична. Она требует непрерывных смысловых умозаключений от воспринимающей аудитории. Малеру же подобная логизированная символика полифонического развития совершенно несвойственна: произвольный импульс — вот его стихия. Далее, Вагнер оперирует, по преимуществу, предельно экспрессивно-заряженными, однако малообъемными, фрагментарными «ядрами» (мотивами, фразами), между тем как Малер подключает и выключает, напротив, протяженные тематические построения, порученные контрапунктирующим голосам. Наконец, вагнеровская полифония, при всех ее новаторских чертах, всегда достаточно прочно связана с функциональной гармонией, а ее вертикальная структура вполне равнозначна горизонтальным линиям полифонической ткани. Не то у Малера. Но здесь мы уже переходим в область гармонического стиля и его закономерностей.

**Гармония** В свое время гармония Малера явилась тем элементом его музыки, который навлек на себя едва ли не больше всего упреков и обвинений со стороны рутинерствующей критики в декадентстве и пренебрежении красотой формы. В наши дни, когда музыкальный мир изведает эксперименты ультрасовременного «авангарда», малеровская гармония для музыкального слуха звучит всегда выразительно, оправданно и стройно. Но, разумеется, дело не столько в сопоставлении с новейшими «измами», агрессивно атакующими теперь наше восприятие, сколько в самой внутренней природе того гармонического языка, какой был выработан и усвоен автором «Песни о земле». Природа эта поконтрастирует на совершенно иных основаниях, чем у нынешнего музыкального декаданта. Одна из характернейших особенностей современного авангардистского стиля — его мелодическая скудость, причем «сонорности», «шумовики» и *tutti quantі* не только не отрицают этой несостоятельности, но демонстративно бравируют ею. Что ка-

сается додекафонной школы, то ее интересная, но узкокорреляционная техника сосредоточена на мелодии не столько реальной, сколько мнимой: ее линии чаще всего графичны, умо-зрительны, отчетливо нотированы для глаза, но образно-эстетически далеко не всегда воспринимаемы на слух: они не поют и не танцуют. Они становятся наиболее выразительными тогда, когда передают состояние, отклоняющееся от нормальной человеческой природы. У пуантилистов вебернианской школы эта графически сконструированная линия разрушается и рвется на мелкие куски. Сначала исчезает мелодический голос, остаются мертвые линии. Потом исчезают линии, остаются точки. В наше время «авангардизм» идет еще дальше: исчезает точка (звук), остается пауза, долгая, бесконечная пауза. Высшей музыкой некоторые объявляют отсутствие музыки, молчание! Это трагикомическое странствование музыкального искусства в ничто началось еще тогда, когда Арнольд Шенберг впервые поднял руку на живую, поющую мелодию и подставил на ее место уже не поющую, однако же островыразительно говорящую линию, многозначительно сохранив ей наименование голоса (Stimme). Мы уже говорили о том, что Малер, симпатизируя Шенбергу лично, оставался чуждым и далеким атонализму. «Я не понимаю его музыки!» — восклицал он. Может показаться на первый взгляд, что соотношение полифонии и гармонии у Шенберга и Малера сходны между собою: у обоих вторая рождается из первой. Но полифония Шенберга — это полифония, непомерно рассудочная по методу, болезненно смятенная по результату, и потому гармония его хотя и не лишена своеобразной, порою сильной экспрессии, однако ни структурно, ни интонационно, ни эстетически не «приноровлена» к тому мелосу, какой связывает высокопрофессиональное искусство с массами человечества. Полифония же Малера несет в себе огромное мелодическое богатство, и оно, как у И. С. Баха, Моцарта, Брамса, Чайковского, питает его гармонию интонационно-жизненными токами. В этом и только в этом смысле единственно возможно понимать известный малеровский афоризм: «Для меня нет никакой гармонии, есть только контрапункт!». Структура и экспрессия этой гармонии столь же двулики, сколь противоречив и изменчив весь творческий облик композитора.

Поиски новых путей в музыкальном искусстве совершаются, как известно, различным образом, и, в зависимости от исходных позиций и жизненных обстоятельств художника, они приводят к различным результатам. Шенберг ниспровергал традиции, сжигал мосты и, одержимый пафосом отрицания, всю жизнь трудился над разрушением храма с тем, чтобы на склоне лет полупризнать иллюзорность избранного им пути. Иозеф Маркс с рыцарской преданностью и, более того, ригоризмом хранил верность заветам венской позднеромантической школы (Брамс, Вольф), не оглядываясь в далекое прошлое, не стремясь и к

проведению дальних перспектив. Малер на иных путях искал основ той гармонии, которая эстетически отвечала бы образному строю его музыки. Как и у его учителя Антона Брукнера, непосредственно отправной точкой стал для него Вагнер 50—80-х годов. Однако, обращаясь к наследию, Малер «по пути» захватил его гораздо более далекие, глубинные пласты. В то же время он стихийно стремился к раскрытию форм и средств, ведущих в музыкальное будущее. И гармония его представляет собою ясно выявленный синтез классического и позднеромантического стилей с новыми приемами, наиболее характерными уже для музыки XX столетия.

Одна обширная область его гармонии — это «классически-правильные», ясные и четкие последования натуральных и альтерированных аккордов терцовой структуры на основе функциональной логики и в рамках четкой метроритмической периодичности строения. Здесь Малер — преемник венских классиков, Шуберта, Брамса. Но область эта отнюдь не единственная.

Другая интенсивно развернутая у него гармоническая сфера — широкие аккордовые комплексы, густо насыщенные остро-напряженными полутоновыми тяготениями с более или менее значительно оттянутым разрешением и специфически красочными эффектами звучания. Они расширяют тональные связи, обогащают гармоническую периферию, в то же время вуалируя, затеняя, нередко даже ослабляя тональное единство, цельности больших построений. Этот «слой» малеровской гармонии наиболее широко обращен к Вагнеру, а отчасти к брукнеровским вагнеризмам<sup>1</sup>.

Наконец, в Малере явно пробуждается остроимпульсивный, склонный к гипертрофии выразительности музыкант XX века, когда, погружаясь, порою кажется безотчетно, в стихию свободно-линейного голосоведения, он взрывает аккордовую структуру своей многоголосной ткани, насыщает ее резко диссонантными квартовыми и другими нетерцовыми созвучиями, переченьями натуральных и альтерированных ступеней; когда кричаще-остро подчеркивает наиболее дисгармоничные комплексы посредством метрического акцента или на запаздывающие разрешения диссонансов наслаивает вступления новых неаккордовых звуков:

---

<sup>1</sup> Мы решительно не согласны с С. Слонимским, когда он утверждает, что чрезмерно прямое воздействие вагнеровского гармонического стиля вступает в скрытое, но сильное противоречие с индивидуальными чертами творчества Малера. «Атрибуты вагнеровского гармонического языка» охарактеризованы при этом как «атавизм музыкальной литературщины» («Вопросы современной музыки», с. 191). Это равно безосновательно по отношению к вагнеровскому и малеровскому стилю. Вагнеровский элемент в его чрезвычайно широком и отчетливом выражении составляет неотъемлемую часть, и с другой стороны, гармонии Малера, ее структуры и выразительных свойств.

„Песнь о земле“

9 Schwer Hb. Fl. I *sf*

2 Hrn. *pp* 2 Kl. Hrn. Hrf.

Fig. I Hrf.

10 Langsam Vl. legni *pp* Hrf. 3

Таковы три различных «слоя» малеровской гармонии. Их сочетания многообразны и изменчивы. Иногда они складываются более или менее порознь, разобщенно, как бы поодаль друг от друга. «Классический» элемент широко выражен в Восьмой симфонии, между тем как гармонический язык Второй и Третьей характерно романтичен, а Девятая и Десятая особенно изобилуют приемами и чертами, идущими от искусства XX столетия. В других случаях эти сферы до некоторой степени поляризуются в отдельных частях симфонического цикла. Так, в «Песне о земле» современность гармонии острее всего чувствуется в крайних частях, отзвуки XIX века — во внутренних частях цикла. В Пятой и Седьмой симфониях особенно отчетливо выражены длительные и частые переплетения всех трех типов, и, как нам кажется, это вполне отвечает образно-поэтическому строю музыки. Оговоримся, что группировка эта носит лишь приблизительный и условный характер.

Нельзя обойти еще одну весьма характерную и важную особенность малеровского гармонического стиля — свойственную ему тенденцию к незавершенности и в то же время к многоплановости ладогармонических последований. Есть глубокое созвучие в столь частых неразрешенных задержаниях его гармоний, в недопетых, снятых кадансах его фраз, в разомкнутых либо ладопеременными тональными планами его симфоний и их отдельных частей. «Импульс недосказанности», являющийся еще в романтической музыке XIX века, достигает у Малера одной из самых внушительных кульминаций, и это совершенно неожиданно сближает его, особенно в поздних опусах, с бесконечно далеким ему, казалось бы, импрессионизмом.

Гармония — та область, где сильнее всего и яснее всего действует логика музыкального мышления. Классики XVIII века, исходившие из эстетических идей Просвещения, стремились образно обобщить и воплотить реально-сущее и будущее, насколько они, разумеется, могли представить его своим умственным взором. Их идеал прекрасного требовал ясности и определенности, последовательности и полноты. И они выработали себе гармонию по образу и подобию этого идеала — гармонию «Ифигении» и «Времен года», «Волшебной флейты» и «Героической симфонии». Романтики, писали ли они под воздействием Шлегеля или Шопенгауэра, Шатобриана или Виктора Гюго, искали вдохновения не столько в реально-бывшем, сколько в поэтическом царстве того, что лишь могло быть. Сфера логики музыкально-образного мышления у них относительно сузилась, сфера эмоции, фантастического вымысла и настроения относительно разрослась. Романтическая «душа мылась в упоительном полумраке» (А. И. Герцен). И гармония не замедлила фиксировать это новое эстетическое отношение искусства к действительности. Ее роль, логически направляющая, динамически организующая и объединяющая звуковую массу, роль, особенно сильная у Шопена, Листа, Брамса, в творчестве других композиторов-романтиков относительно ограничивалась бурно прогрессирующей звуко-красочной, эмоционально-выразительной, наконец, звуко-символической функцией. У эпигонов романтизма эта эволюция приобрела особенно неприглядный и эклектический характер.

В начале XX века «гармоническая ситуация» вновь претерпела разительный сдвиг, вызванный глубоким расслоением, начавшимся в музыкальном мире. Одни, отрешаясь от романтических томлений, вновь повернулись лицом к реальной жизни, ее проблемам или, по крайней мере, ее явлениям, хотя бы малым и поверхностным, и она побудила их восстановить в правах ущемленное было интеллектуальное начало. Отсюда настойчивые поиски новых музыкальных систем, которые способны были бы осмыслить и организовать гармонию в новых, более широких границах. Другие, под воздействием новейшей интуитивистской, фрейдистской, клерикальной эстетики, искали вдохновения в сфере противоположной — сфере того, чего никогда не было и не могло быть. Вышла на авансцену и стихийная бравада, экстравагантность (Сати, Шрекер, отчасти Хиндемит с его операми «Убийца — надежда женщин» и «Новости дня»). Здесь и логике и чувству пришлось потесниться. И даже у «системосозидающих» австро-немецких атоналистов рассудок слишком часто занимает место мыслящего и эстетически слышащего музыку разума. Малер достиг своей кульминации в самом начале этого процесса. Романтический идеал мечтательного созерцания или необузданно страстного порыва; вместе с тем стремление к главенству сильного и ясного интеллектуального нача-

да; наконец, смутные поиски сверхчувственного, подсознательного — все это переплелось и смешалось в его видении мира и постижении художественно-прекрасного. Его тяготение к фрагментарности малых построений, к прерванным гармониям, к альтерационному перенасыщению многоголосной ткани коренится в неизбывной романтичности его стиля. Но в кульминационных, экспрессивно-перенапряженных фазисах симфонического развития ему уже недостаточно этих средств; избыток экспрессии побуждает его идти еще дальше, и тогда возникают критические состояния его гармонии: жесткие контрапункты мелодических голосов перерастают в вязко-диссонантные наложения целых аккордовых пластов различной гармонической структуры, и вторжение взвинчивающих восприятие протяженных полифункциональных комплексов вызывает эффект политонального расщепления гармонии (хотя всякое последование и даже отдельное созвучие в конечном счете всегда сохраняют у Малера связь с первоначальной или завершающей тональностью произведения).

И гармонический стиль обнажает меру той дистанции, какою отдален Малер от своего кумира Бетховена. Оба — великие художники-гуманисты. Но человечность Бетховена выше и действительнее неизмеримо. Гармонии бетховенской скорби всегда, даже в таких трагических безднах его музыки, как *Adagio* Первого квартета, посвященного Разумовскому, и сонаты ор. 106, логически необходимы, ясны, могучи, энергически собраны. С полным основанием, конечно, пишет Б. В. Левик, что и в моментах напряженного разворачивания малеровские «политональные наложения никогда не приводят к ладотональной анархии, к разрушению тональной логики»<sup>1</sup>. Но на драматических вершинах Пятой, Шестой, в первых частях Седьмой и Девятой симфоний гармонии мнутся, они подведены к последним границам логически необходимого. Малер скорбящий — это не Софокл, но Иеремия современной музыки. Сосредоточенность мысли, сдержанность чувства в такие моменты чужды ему. Он весь в страшном смятении: на устах его вопль, взор помутнен, он раздирает на себе одежды.

Чем шире и пристальнее мы обозреваем картину музыкально-исторического процесса, тем более убеждаемся в том, что Малеру не выпало на долю стать единственным и абсолютным первооткрывателем новых путей в гармонии XX века. Конечно, он много способствовал расширению круга и обновлению ладо-гармонических ресурсов. Но возрождение баховских перечений в контрапунктирующих голосах было ранее его осуществлено Максом Регером; Брукнер весьма широко применял полифункциональность; техника оттянутых разрешений и повисших дис-

---

<sup>1</sup> Левик Б. В. Густав Малер. М., 1961 (рукопись; хранится в библиотеке Института имени Гнесиных).



сонансов еще до «Песни о земле» усвоена была Сати и Дебюсси, а первые политональные эксперименты того же Сати несколько опередили Девятую симфонию. Видимо, минуя Малера, к широкому применению политональности пришли Рихард Штраус в «Электре» и Стравинский в «Весне священной». Гармония была для Малера элементом слишком вторичным, подчиненным, зависимым, чтобы он мог превратить ее в главную сферу для новаторских свершений своей музыки.

**Инструментовка** С гораздо большим основанием можно и должно говорить о приоритете Малера-новатора в области инструментовки. Впрочем, и здесь бесполезно было бы прояснить некоторые стороны вопроса и рассеять довольно распространенные преувеличения. Так, например, чистые тембры, о которых говорят иногда как об одном из качеств малеровской оркестровки, и в самом деле встречаются на его палитре. Однако известно, что в 90-х годах уже Дебюсси в совсем другой манере, со свойственным ему изысканным артистизмом применил их в специфически импрессионистском плане, причем, в свою очередь, очевидно, заимствовал этот прием у классиков русской музыки, под сильнейшим воздействием которых он тогда находился. Для Малера типична не столько любимая импрессионистами звукопись чистыми тембрами, сколько драматически-контрастные контрапункты темброво-чистых и смешанных оркестровых красок. Но и они представляют собою лишь частный случай, или прием, в его методе своеобразной психологически-углубленной драматизации партитуры посредством текущего, динамически-подвижного включения, выключения и импульсивно, на первый слух произвольно, происходящей смены темброво-контрастных комплексов — то нервически вспыхивающих, то гаснущих; то раскинутых по крайним регистрам оркестра, то приходящих в непосредственное столкновение в границах узкого диапазона. Это частная и сплошь да рядом, как кажется, аритмичная пульсация фактуры, сжатой и разбросанной, массивной и эфирно разреженной, особенно характерна для позднего Малера. Она не раз вызвала впечатление импровизационно-пестрого, разорванного письма и навлекала на себя упреки порою весьма компетентных критиков. И все же это была не стихия, но система, эстетически созвучная образному строю и полифоническому мышлению композитора.

Указывают иногда на беспрецедентно гигантские и необычайные для своего времени составы малеровского оркестра. И в самом деле, в Шестой симфонии композитор воспользовался четверным составом деревянных духовых, в медную группу ввел восемь валторн, от четырех до шести труб, три тромбона, тубу, а ударные расцветил колоколами, *Herdenglocken*<sup>1</sup>, тамта-

<sup>1</sup> Переводится обычно «альпийские колокольчики», что заведомо неточно: *Herde* — по-немецки означает стадо.

мом, а сверх того добавил такие сугубо характерные, как прут и молот. В оркестре Восьмой симфонии дополнительно усилена смычковая группа, участвуют пять арф, мандолина, фортепиано, фисгармония, орган, в ударной группе — челеста, трое литавр; помимо четверного состава духовых, восьми валторн и бас-тубы, отдельно расположены четыре трубы, три тромбона, наконец, введены хоры и солисты-певцы. В партитуру Второй симфонии включен, как известно, второй оркестр с четырьмя валторнами, четырьмя трубами, тарелками, треугольником и большим барабаном. Даже в столь лирически-созерцательном и самоуглубленном произведении, как «Песнь о земле», занят тройной либо четверной состав дерева, тройной — труб и тромбонов, четыре валторны, арфы, мандолина и большая группа ударных, расцвеченная характерными тембрами. Все это не без основания связывают с масштабностью малеровских симфоний, с социально-реформаторскими тенденциями и проповедничеством, так характерными для миросозерцания и эстетики великого музыканта.

Вспомним, однако, что в этих стремлениях к максимально возможной монументальности и темброво-многоликим составам Малер не был одиноким. Рихард Штраус в «Дон-Кихоте» использовал тройной состав деревянных с четырьмя фаготами, в медную группу ввел шесть валторн, три трубы, три тромбона, тенор и бас-тубу, а ударные пополнил сенсационной «ветряной машиной» ультрахарактерного звучания. В «Заратустре» деревянные играют в четверном составе, у медных — четыре трубы, два тромбона, две бас-тубы и в оркестр введен орган. Наконец, в «Жизни героя», помимо смычковых, участвуют четверные деревянные, восемь валторн, пять труб, три тромбона, тенор и бас-туба, две арфы и большой ансамбль ударных. Итак, лишь восемь валторн Третьей симфонии (1896) были первооткрытием. Следует отметить, что составы-гиганты у обоих композиторов фигурируют в очень различной роли: Штраус даже в метафизическом «Заратустре» пользуется ими как чарующе-блистательный симфонист-декоратор позднего романтизма. Малеровский оркестр даже в живописно-красочной, сугубо «земной» Третьей симфонии парит на высотах бытия: он взывает не к чувственности, наслаждающейся красотами мира, но к нравственности человеческой.

Подлинно великое преобразование, совершенное Малером в искусстве инструментовки, заключалось в том, что от прежней дифференциации оркестровых групп (из нее исходили и романтики XIX века) он пришел к дифференциации индивидуализированных инструментальных голосов, сообщая всякому свою острохарактерную интонацию, штрих и динамическую нюансировку. И здесь он, вероятно, в своей манере интерпретировал и переосмысливал приемы классиков и особенно — концертное инструментальное *solì* в баховских кантатах, мессах,

«Магнификате». Для такого знатока и почитателя кантат, каким был Малер, их стиль и приемы, конечно, не могли остаться незамеченными. «Исключительная свобода», «неслыханное мастерство», «умение повелевать всеми средствами»; «такой великой полифонии не было никогда!» — так Малер отзывался о кантатах. Приведем один лишь из огромного множества примеров.

В первом хоре кантаты «Wachet auf, ruft uns die Stimme!»<sup>1</sup> (о девах мудрых и неразумных) тембр концертирующих валторн приобретает глубокое драматургическое и, если угодно, символическое значение: «жених грядет во полнощи» в образе молодого оленя, сбегающего с холмов в цветущую долину; и вот звучит рог — он зовет, он пробуждает спящих! Малер, несомненно, исходит из подобных же предпосылок, хотя тембровая палитра его, естественно, много шире, богаче и драматизм экспрессии приобретает гораздо более психологически-напряженный, зачастую неуравновешенный характер. Его индивидуализированные инструментальные голоса являются и исчезают в изумительно рельефном, полном жизни и движения рисунке, подобно неким театральным персонажам. Порою кажется, вы видите их позы и черты, слышите их речь, воспринимаете эмоциональные состояния. Очевидно, Малер имел в виду и инструментовку, когда писал по поводу своей Первой симфонии Бруно Вальтеру: «Эта поразительная реальность лиц, которые потом немедля расплываются, превращаются в призрак, словно сновидения, — есть глубочайшая причина конфликта в жизни художника»<sup>2</sup>. Перед нами суждение обобщающего плана, и относится оно отнюдь не только к Первой симфонии. В финале Второй применен прием, который можно было бы обозначить как гамму интенсивно сменяющихся тембровых контрастов. Обратимся к партитуре. В эпизоде *Langsam, Des-dur* (цифра 27) струнные вступают *pianissimo* со светлым и спокойным напевом хорального склада — инструментальным предвестником заключительного гимна-апофеоза «Восстанешь ты, восстанешь вновь, о прах мой!». Их голоса застывают в призрачно звучащих протянутых аккордах, сопровождаемых флажолетами арф (цифра 28). Инструментальный колорит варьируется и мерцает. «Из далекого далека»<sup>3</sup> (ансамбль, играющий в отдалении) валторны и трубы печально и многозначительно возобновляют триольную фанфару «общего сбора». Глас трубный поднимается и рыдает над миром, апокалиптически возвещая час правосудия и заката вселенной (цифра 29). А над ним в бездонных высях бытия уже звучит новая интонация и новая тембровая краска: флейты воздушно-легко, как «птицы небесные», щебечут свои беззабот-

<sup>1</sup> «Проснитесь, голос нас сзывает!».

<sup>2</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 282.

<sup>3</sup> Авторская ремарка Малера.

ные фигурации. Контрасты тембров, разреженность ткани, раскинутой по далеким регистрам огромного диапазона, приобретают значение звуко-символическое. Смыкаются выси и бездны, раскрываются бескрайние дали космоса. И тогда (цифра 31), как выразитель *ultima rationis*<sup>1</sup>, тихо и таинственно запевает а *carrella* строфы клопштоковской оды смешанный хор...

В дальнейшем эти последования, или «цепи», тембровых контрастов стали у Малера типическими. Чем больше вслушиваешься в его партитуры, тем более поражает богатство экспрессии, заложенное в этих контрастно «персонифицированных» инструментальных красках. Чистые и светлые голоса одних свободно и красиво парят в звуковом пространстве. Другие звучат сдавленно, скрежещут, словно существа, скрюченные в мучительном спазме. Третьи блаженно лепечут какие-то невнятные речи. Четвертые ораторски зывают к аудитории. Встречаются, наконец, на страницах малеровских партитур голоса нарочито недвижные, тусклых тембров, будто бессильно застывшие в скорбной прострации. Все эти и другие разнохарактерные, то кричаще-яркие, то бледные и анемичные инструментальные линии переплетаются в причудливых контрапунктах различных интонационных комплексов, динамических линий, нюансов и ритмических фигур.

Иногда на них возникают целые жанровые ситуации, и чарующая сила тембровой полифонии переносит вас то на венскую улицу или площадь, то в бюргерский интерьер; то в бар, то на лоно природы. Вы оказываетесь попеременно то в лихорадочной суতোлке людских масс (вторая часть Пятой симфонии), то в безмолвном уединении (финал «Песни о земле»); то на анакреонтической пирушке (первая часть «Песни»), то на возвышеннейшей мистерии с нравственно-философским поучением (финал Восьмой). И повсюду — свои краски, свои тембры, потрясающе меткие и неповторимые. Такой пластичности в темброво-интонационном воплощении различных сторон жизни, психологически заостренных или характерных образов в ту пору не достигал еще никто. Недаром отмечал такой несравненный виртуоз и авторитет в этой области, как Рихард Штраус: «Особенно пластична его (Малера. — К. Р.) инструментовка, в этом смысле абсолютно образцовая»<sup>2</sup>.

Каковы же были средства и пути, ведущие к подобному результату? Впервые этот остроэффективный способ инструментовки оригинально и блестяще применен был молодым Малером еще в 80—90-х годах в Первой и Второй симфониях. Обратимся сначала к скерцо Второй, программно-поэтический замысел которого сам композитор естественно связывал с песенным первообразом — легендой из «Волшебного рога» о проповеди

<sup>1</sup> Высшего разума (лат.).

<sup>2</sup> См.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 513.

Антония Падуа́нского рыба́м. Образы водной стихии, ее обитателей, вечно прожорливых и бездумных, благочестивого проповедника-мудреца, тщетно пытающегося вразумить их, воссозданы средствами необыкновенно резкого и сильного темброво-интонационного контраста. Непрерывное и поначалу спокойное фигурационное движение в почти неизменно повторяющемся ритме поручено смычковым. «In ruhig fließender Bewegung»<sup>1</sup>, — гласит авторая ремарка Малера. Непрестанное скольжение шестнадцатых, то переливающихся диатонически светло и ясно, то омраченных хроматизмами, время от времени взбудораженное ритмическими переборами, как бы рисует фон картины: вода течет и струится... Но могучее скерцо Второй симфонии — это не столько струнная звукопись речного ландшафта, сколько образ символической легенды или притчи, исполненной самого горького юмора («сатира на род людской», как, по свидетельству Н. Бауэр-Лехнер, однажды выразился сам Малер). Симптоматично, что партии (мы чуть было не сказали: роли) жителей подводного царства поручены прежде всего деревянным духовым, причем каждая индивидуализирована в острорельефном, гиперболически утрированном рисунке. Боязливые, осторожно и сухо звучащие *staccati* фаготов, «заплетающиеся» форшлагги кларнетов и английский рожок, глухие, механически-глуповатые постукивания прута где-то в глубине звуковой массы, комически усеченные, «бездумные» мотивы-восклицания флейт и гобоев сверху широко раздвинутого диапазона — все они образуют пестрое и гротескное многоголосие, в сутолоку которого постепенно втягиваются и смычковые инструменты. С каждым тактом их партии приобретают все более заостренно-характерное звучание: *pizzicati*, *glissandi*, удары *col legno*, игра прыгающим смычком причудливо контрапунктируют между собою и с пластически-выразительными фигурами деревянных духовых. Та же Н. Бауэр-Лехнер рассказывает, что Малер в следующих словах комментировал эту музыку:

«Святой Антоний проповедует рыба́м, и его слова тотчас повторяются на их рыба́ем языке и звучат (у кларнетов) неразборчиво, словно в устах пьяного; потому там вообще все немного расплывчато. Вот их переливающаяся всеми цветами, кишащая толпа: угри, карпы, остромордые шуки высунули свои глухие головы на застывших неподвижных шеях и смотрят из воды на Антония. При звуках моей песни мне кажется, что я вижу их на самом деле, и я невольно смеюсь»<sup>2</sup>.

Правда, Малер непосредственно говорит здесь о песне, но именно по поводу «Проповеди рыба́м» из «Волшебного рога» он в том же разговоре замечает своей собеседнице, что текст тут — «не более, как намек на глубокое содержание, которое

<sup>1</sup> «В спокойно-текущем движении».

<sup>2</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 461—462.

нужно извлечь наружу», и потому тебя «влечет все дальше и дальше за пределы первоначальной формы»<sup>1</sup>.

И в самом деле, с модулирующей в D-dur и E-dur середины скерцо и особенно далее, когда гармония возвращается в главную тональность «до», поначалу комическая «пляска рыб» постепенно превращается в какую-то дику, необузданную оргию или грозную стихию бурливо-фигурационного движения шестнадцатых — стихию, кажется, все сметающую на своем пути. Дважды стихает она, и, поддержанные светлыми, легко парящими аккордами арф, вступают «sehr getragen und gesangvoll»<sup>2</sup> кроткие голоса валторн, труб, скрипок и лирически перинтонированные, словно позабывшие свою недавнюю характерно-выразительную роль партии высокого дерева. Тогда естественно возникает поэтическая ассоциация: святой праведник над рекою заканчивает проповедь христианской любви рыбам безгласным. Затем возобновляется, уже не унимаясь до самого конца скерцо, безостановочный бег фигуративных волн во всю ширь диапазона. И это вполне гармонирует концу песни из «Волшебного рога мальчика»:

Звучало так ново  
Священное слово!  
Вкруг рыба несчетная рать  
Бездумно внимала,  
Потом уплывала —  
Друг друга, как встарь, пожирать...<sup>3</sup>

В скерцо Второй симфонии ярко проявился особый интерес Малера к индивидуализации партий и контрастным контрапунктам у деревянных духовых. Именно он впервые на Западе стремился поставить эту группу вровень со струнными — по экспрессии — и с медью — не только как оркестровую краску, но и как активный динамический фактор интенсивности звучания. Отсюда его склонность к предельно возможным расширениям группы деревянных. Ему принадлежит бесспорная заслуга в освоении высоких регистров: напряженно-сдавленного — у фагота, крикливо-резкого — у кларнета, мертвенно-сухого — у гобоя — регистров, до него мало употребительных вследствие «ущербности» тембра, для которого он в своей ансамблевой полифонии неожиданно нашел ранее неведомые выразительные возможности, связанные с жанровой, а в еще большей степени — с остро-психологизированной характерностью звучания.

Еще в 80-х годах, работая над Первой симфонией, Малер уже обнаруживал склонность к тембровым парадоксам, причем

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 461.

<sup>2</sup> «Очень сдержанно и певуче». — Ремарка Малера.

<sup>3</sup> Перевод автора.

и тогда отнюдь не руководствовался эксцентрическими мотивами, но преследовал поэтически-выразительные цели. Именно так поступил он, инструментуя знаменитый похоронный марш-гротеск на мелодию «Братец Мартин» в третьей части цикла. Там он намеренно злоупотребил самыми высокими, «визгливыми» регистрами контрабаса, фагота и самым низким — тусклым и, по его собственному выражению, словно «пыхтящим» — у флейты. Здесь, — говорил Малер об инструментах, играющих эту торжественно-траурную пародию, — «они выступают словно в чужом облики; все должно звучать неясно и глухо, как будто перед нами проходят тени. При инструментровке мне пришлось немало поломать себе голову, чтобы в каноне каждый вступающий инструмент звучал отчетливо, создавая неожиданную окраску звука и до некоторой степени привлекая к себе внимание. ...Если я хочу получить тихий, сдавленный звук, то поручаю играть его не тому инструменту, на котором его легко извлечь, а тому, который может издать его лишь с напряжением как бы насильно...»<sup>1</sup>.

Сходные приемы тембрового парадокса реализованы и в других частях Первой симфонии, хотя и не производят там до такой степени странного и жуткого впечатления. Нередки они также в позднейших симфониях, где, впрочем, инструментальные соло и контрапункты индивидуализированных партий применены композитором обычно в менее экстравагантном и в более углубленном психологически-экспрессивном плане.

Девятая симфония, с меланхолически просветленным, неторопливо и мучительно изливающимся лиризмом ее крайних частей, особенно богата полифоническими наложениями поющих инструментальных линий, мягко-контрастных по тембру, регистрам и с детально дифференцированной по голосам динамической нюансировкой (полифония мельчайших градаций громкости звучания). Прекрасный образец — финальное *Adagio Des-dur* этой симфонии (перед вступлением середины *cis-moll*). Струнный квинтет играет свой прочувствованнейший полифонический ансамбль, словно упоенно сопоставляя между собою различные варианты печально и светло восходящего напева — лейттемы *Adagio* с мечтательно-певучими и многозначительными «брамсовскими» группетто перед мелодическими кульминациями этой элегии. Потом высокие деревянные — флейта-пикколо, гобой, кларнеты — наслаивают на прозрачную и певучую ткань ответные, теперь задумчиво ниспадающие фразы, каждая своей тембровой окраски, конфигурации, ритмического рисунка и интонационной выразительности. Затем они замирают, истаявая в выразительнейшем *Morendo* (см. далее пример 11).

---

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 492.

Сходных приемов мы найдем немало и в «Песне о земле», тембровая палитра которой обогащена к тому же и выразительно усилена участием солирующих певческих голосов.

Принципом индивидуализированной инструментовки определяется и столь своеобразная у Малера манера тембрового развития. Здесь можно наблюдать черты стиля, отчасти сближающие его с Чайковским. Оба композитора питают склонность к тематическому развитию широкого плана, где во всяком новом фазисе тема является в новом тембровом воплощении, все более ярко озаренном, эмоционально трепетном и окруженном отзывчиво-созвучными контрапунктирующими голосами. Но приемы, при посредстве которых развернуты эти динамически нарастающие волны, или большие фазы, развития, у двух симфонистов существенно разнятся между собою. Тембровое развитие у Чайковского основано на том, что тема в структурно завершенной форме последовательно переходит от одной большой оркестровой группы к другой, скажем — от деревянных к струнным, и наконец, в кульминационном синтетическом фазисе исполняется полным составом *tutti*. Этот тип тембрового развития встречается и у Малера, особенно в финалах, но не он должен быть признан наиболее характерным для его стиля.

11      Wieder altes Tempo (Molto adagio)

Hb. I  
 Kl. (B) I  
 II  
 Bkl. (B)  
 Hrn. II, IV (F)  
 zu 2  
 Griffbrett  
 Vl. I  
 pp subito  
 Vl. II  
 pp subito  
 Br.  
 Vlo.  
 Kb.  
 pp subito



Musical score for a piano piece, featuring multiple staves with various dynamics and articulations. The score is divided into two systems. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The second system includes a grand staff and a single treble staff. Dynamics include *pp*, *p*, *pp subito*, *pp espr.*, *espr.*, *pp subito*, *dolciss.*, *pp sempre*, *pp*, *ppp subito*, and *zu 2*. Articulations include accents, slurs, and breath marks. The tempo marking *hervortretend* is present above the second system.

Hd. I *p*  
 Vl. II *dim.*  
 Br. *morendo*  
 Vlo. *morendo*  
 Kb.

Kl. Fl. *pp* *espr. molto*  
 Hd. I *p molto espr.* *morendo*  
 I Kl. (B) *p* *morendo*  
 II Kl. (B) *p* *morendo*  
 Bkl. (B) *p* *morendo*  
 Vl. solo *p dolce ma espr.*  
 Vl. I  
 Vl. II *ppp*  
 Br. *pp*  
 Vlo.  
 Kb.

Fl. I, II  
III, IV

zu 2

*ppp*

Kl. Fl.

Hr. I

I

Kl. (B)

II

Bkl. (B)

*ppp*

Fg. I

*ppp*

Tr. I (F)

*pp*

l. solo

*ppp dolciss.*

Vi. I

*ppp dolciss.*

Vi. II

*ppp dolciss.*

Br.

*ppp dolciss.*

Vcl.

*ppp dolciss.*

6)

При длительном широкомасштабном развертывании тематического материала Малер обычно «снимает» структурную завершенность больших фазисов развития с резкими сменами фактуры и тембрового колорита. Его излюбленный метод состоит скорее в постепенном подключении новых и новых контрапунктирующих голосов, свободно вливающих в оркестровую ткань с новыми контрастными тембрами, со все новыми вариантами первоначальной темы. Со свойственной ему импровизационной изменчивостью письма, он то объединяет индивидуализированные инструментальные партии в группы, то вновь разобщает и дифференцирует их, причем этот процесс, текущий, порою, кажется, стихийно-непроизвольный, лишен черт структурной периодичности, правильного повторения. Отсюда — соблазн «свободной аморфности», непомерного и диспропорционального разрастания, соблазн, которому мастер не всегда умел противостоять. Отсюда — столь частые и неизбежные изъяды формы. Самые сильные черты даже у гениального художника, впадающего в чрезмерность и пренебрегающего изяществом, отточенностью и тем, что можно было бы назвать «дисциплиной формы», — эти черты легко теряют свои эстетические достоинства и превращаются в собственную противоположность.

В заключение следует отметить, что, при всем удивительно ясно выраженном тембровом характере мышления, Малер далеко не всегда сразу же находил наилучший, по его представлению, вариант инструментовки. Ни в какой другой области партитуры его симфоний не подвергались столь радикальной переработке, как именно в этой. Известно, что особенно беспощадно расправился он с Пятой симфонией, почти целиком заново перенструментовал ее.

## Глава четвертая

**Концепции  
симфоний,  
жанровые связи,  
группировка**

В обширной литературе о малеровских симфониях большое место отведено их группировке. Этот вопрос, значение которого в некоторых работах, особенно у Рихарда Шпекта, несколько преувеличено, представляет, тем не менее, определенный интерес и заслуживает того, чтобы специально на нем остановиться.

Простейшая и вместе с тем наиболее очевидная из всех возможных классификаций — хронологическая. Однако и здесь возможны различные точки зрения. Первая, Вторая, Третья симфонии известны как создания раннего периода; Четвертая — Восьмая составляют кульминационный фазис симфонического творчества; Девятая, «Песнь о земле», Десятая — произведения предсмертных лет. Как видно из жизнеописания Малера, кратко изложенного выше, этой схеме придерживается и автор настоящей работы. Но она находится в некотором противоречии с другой группировкой, сторонники которой трактуют Первую симфонию как «пролог» к некоему огромному десятичастному циклу, а Четвертую соединяют со Второй и Третьей в так называемую «первую трилогию» этой циклической сверхкомпозиции. Оставляя пока в стороне проблему «трилогичности» и «большого цикла», заметим лишь, что определение симфонического «пролога», само по себе обоснованное, несколько аксиоматично или чрезмерно общезначимо; оно не раскрывает еще индивидуально-характерного в творческом методе и стиле. Конечно, в четырех частях Первой симфонии впервые ясно обозначены те образные сферы, которые станут впоследствии типичными для малеровского симфонизма: пасторальная идиллия, жанр, мрачный гротеск, драматическая коллизия и ее преодоление. Но ведь и у других выдающихся симфонистов — Бетховена, Чайковского, Брукнера, Онеггера, Шостаковича — их первосоздания тоже могли бы быть названы симфониями-прологами, или предвестницами грядущего творческого процесса. Схвачено ли здесь специфически малеровское, индивидуальное?

Помимо этого, в Первой симфонии, точнее — ее второй половине, заключен элемент, впоследствии уже не воссозданный мастером и ставящий ее в совершенно обособленное положение по отношению ко всем позднейшим симфоническим опусам: это

романтически-противленческий дух, «беззаботно-дерзкое» и непокорное, мы сказали бы, «прометеевское начало», потухшее прежде, чем оно успело бы разгореться в зрелом периоде. Вот как писал об этом элементе Первой симфонии Малер Бруно Вальтеру в конце 1909 года: «Места, подобные траурному маршу и буре, которая разражается вслед за ним, кажутся мне контрастным обвинением творцу»<sup>1</sup>.

Таким образом, роль «пролога», отводимая И. Соллертинским и другими Первой симфонии, не может быть признана бесспорной, точно так же, как и подключение Четвертой в триаду к Третьей и Второй. Но об этом последнем — ниже. Во всяком случае, хронологическая группировка является наиболее очевидной и естественной, хотя и требует уточнения в связи с периодизацией творческого пути.

Встречается нередко классификация симфоний Малера по количественным признакам строения цикла: в Первой, Четвертой, Шестой, Девятой симфониях — по четыре части; во Второй, Пятой, Седьмой — по пять частей; в Третьей и «Песне о земле» — по шести; в Восьмой же симфонии — всего две части. Группировка эта, как и хронологическая, очевидна и бесспорна, однако же требует уточнения. Своеобразие драматургии, тематических связей и структурных принципов в малеровских циклах таково, что в них действуют и «центростремительные» и «центробежные силы», а формообразующие «равнодействующие» этих сил оказываются очень различны.

Первая симфония и в самом деле четырехчастна, но<sup>1</sup> части эти драматургически синтезированы попарно, пары же, наоборот, резко разграничены между собой. Скерцо пронзительно-резко обрывается ля-мажорным трезвучием, и лишь после глубокой цезуры вступает марш-гротеск. Светлый и покойный фазис развития сосредоточен в первой половине большой композиции, между тем как марш и финал на сумрачной стороне цикла несут в себе мощный отрицательный импульс; здесь находится драматическая вершина, здесь же совершается и преодоление антагонизма.

Несколько иначе обстоит дело во Второй симфонии. Там также взаимодействуют противоположные тенденции, но в другом соотношении и, конечно, с другим эстетическим результатом. Первая и последняя части цикла объединены не только глубокомысленной и отчетливо проведенной тематической связью. В финале симфонии, его заключительном хоре Малер слышал идейную основу всего сочинения и его завершающую кульминацию. Вместе с тем основная пятичастная структура несет

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 281. Сам Малер полагал, что этот «мотив обвинения» протягивается и к произведениям последующих лет. Но музыка его, разве за исключением Четвертой симфонии, вряд ли свидетельствует об этом.

в себе и несколько иной, глубинно-затененный цикл более широкого обобщенного плана. В письме к М. Маршальку от 26 марта 1896 года композитор объединяет *Andante* и *скерцо* в некую контрастную интерлюдия, уподобляя их солнечно-светлому воспоминанию — и страшному возвращению в отвратительную сутолоку жизни<sup>1</sup>. С другой стороны, молитвенно-лирический «Свет первозданный» очевидно тяготеет к финалу, образуя своеобразную прелюдию, или подступ, к нему ведущий<sup>2</sup>. Итак, *Allegro*, интерлюдия и финал? Однако мысль Малера об идейной основе всего произведения, заключенной в финале, бросает свет и на некую обратную тенденцию, особенно свойственную этой симфонии: к относительно самостоятельной значимости отдельных ее частей.

В самом деле, *Allegro* представляет собою вполне законченную симфоническую поэму — траурную элегию — и первоначально возникло именно в этом качестве. *Andante* в наброске написано было независимо от первой части, и Малер всегда считал неоправданным его появление после нее с точки зрения логики симфонического развития, хотя и не создал другого, лучшего варианта. «*Urlicht*» — ранее сочиненная сольная песня для альта на текст из «Волшебного рога мальчика». *Скерцо* — свободная симфоническая обработка другой малеровской песни (из того же «Волшебного рога»). Наконец, образное содержание и композиция финала симфонии, вопреки его несомненно централизующей и обобщающей роли, выказывают черты, тяготеющие к своеобразной «внутренней цикличности» этой необычайно протяженной пятой и заключительной части. Она развернута в широчайшую, поистине «вселенского» плана звуко-символическую картину, или панораму, где разыгрывается целое грандиозное действие симфонических образов, со своей драматургией, группировкой, четко отграниченными этапами развития: динамически взвихренная реминисценция *скерцо* (f-moll); торжественное вступление к действию (C-dur); валторновые фанфары «общего сбора» и хорал духовых (f-moll); лирико-драматическая кульминация финала — мятущаяся и стонающая песнь страдания человеческого (b-moll); импозантный и сумрачный, в остром пунктирном ритме выдержанный, несколько театрального плана марш (f-moll). Р. Шпехт и другие авторы красочно интерпретируют его, как образ человечества, его овец и козлий — праведников и грешников, его владык и его «страждущих».

<sup>1</sup> Мы приводим это и последующее программное истолкование Второй симфонии, имея в виду как то, что оно исходит непосредственно от автора, так и то, что сам он весьма критически относился к этой программе, называя ее внешней, дающей «одну лишь видимость вещей». Совсе игнорировать ее решительно невозможно. См.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. с. 171—174.

<sup>2</sup> На это справедливо указывалось в иностранной литературе (например у И. Б. Ферстера), а также у советских авторов (И. Барсова).

обремененных», единой процессней шествующих на страшный суд. Хоральное песнопение струнных, вторые фанфары валторны и труб, идиллическое явление флейты-птички (*Des-dur—cismoll*); хор с соло (строфы Клопштока—Малера) и оркестровая постлюдия (*Es-dur*) с их умиротворенной сияющей гармонией — таковы резко обозначенные этапы, через которые финал раскрывает идею симфонии: «Поверженный во прах — на крыльях ангелов в высь неба вознесется».

Итак, финал как «симфония в симфонии». Уже самая возможность подобной трактовки свидетельствует о тенденции обобщения, какую несет в себе даже наиболее синтезирующая из пяти частей цикла. Не случайно и сам Малер в письме к Юлиусу Бутсу от 25 марта 1903 года о том, как исполнять Вторую симфонию, всецело одобрил идею антракта между четвертой и пятой частями как «разделение наиболее естественное» и, со своей стороны, предложил паузу после первого *Allegro* с тем, чтобы ретроспективность *Andante* была подчеркнута возможно более ясно<sup>1</sup>. Вероятно, этими причинами и объясняется, что ряд выдающихся дирижеров, в том числе такие, как Рихард Штраус и Эрнст Шух, считали возможным выступать перед публикой с несколькими отдельными, чаще всего тремя частями Второй симфонии Малера, представлявшей им слишком громоздкой для «нормальной» программы симфонического концерта.

Третья симфония (в шести частях), подобно Второй, также обладает другой, более объемной и более обобщенного плана циклической структурой. Огромная первая часть (*d-moll — F-dur*), составляющая почти половину всей партитуры, образует одну *Abteilung*<sup>2</sup> симфонии; другая включает в себе все остальные. В этом «отпадении» пяти последующих частей от первой сказалась нередко свойственная Малеру недостаточность формы; однако, помимо этого, здесь заключен и своеобразный эстетический смысл. Все, вплоть до сияющих вершин человеческого бытия, осененных поэзией любви и хрустальными звонами религиозного экстаза, — все восходит к единому началу — животворному истоку абсолютной первостихии. И это запечатлено в строении огромного произведения. Мощный и необычайно экстенсивно развернутый жизнеутверждающий импульс первой части составляет не только широкий фон, но одновременно и образно-поэтический источник, из которого словно изливается потом все последующее содержание или ответвляются побочные линии громадного цикла, как бы зеркально обращенного к гигантской обобщающей кульминации, расположенной в самом начале произведения. Отсюда *eine grössere Pause*<sup>3</sup>, даже антракт, по замыслу композитора, отделяющий грандиозный «два-

<sup>1</sup> См.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 222—224.

<sup>2</sup> *Abteilung* — раздел. Малер широко пользуется этим немецким термином.

<sup>3</sup> Возможно большая пауза.



жды марш» от восхитительного «менуэта цветов» — одного из самых воздушных и грациозных созданий поэтической фантазии композитора. Вероятно, Бетховен для подобного замысла искал бы и нашел, наоборот, возможно более компактное и лаконичное решение. Но как ни возвышен, поэтически искусен и одарен был Малер, он не стал Бетховеном и не мог им стать. Он постоянно и настойчиво стремился к логике тематического развития и столь же постоянно изменял ей, не будучи в силах преодолеть и подавить свойственного ему обратного импульса — импульса алогизма. Правда, Третья симфония из первоначально задуманного семичастного эволюционировала в шестичастный цикл с весьма органичной завершающей кульминацией. Но природа вечно гармонична и стройна в своих пропорциях и структурных отношениях. Тяжеловесность и аморфность не свойственны ей — ни в макро-, ни в микромире. Между тем истинно прекрасное произведение, задуманное ее автором как симфонически воплощенная «система природы», не сумело избавиться от грозовозды и расплывчатой «инфраструктуры». Глыба осталась.

Черты полицикличности свойственны отчасти, хотя и в меньшей мере, четырехчастной Четвертой симфонии: заключающая ее песня из «Волшебного рога» гармонически слита с предшествующим ей *Adagio*, а тематически родственна лирически-кантабилльной и светлой первой части. Так возникает тенденция к трехфазности цикла: идиллии, «сладкие грезы» по краям, скерцозно-фантастичная пляска-гофманнада между ними.

Что касается Пятой симфонии, то двуплановость ее циклической структуры с полной ясностью обозначена композитором: I. 1) *Trauermarsch*, 2) *Stürmisch bewegt*<sup>1</sup>; II. 3) *Scherzo*; III. 4) *Adagietto*, 5) *Rondo-Finale*. При этом в конце *Stürmisch bewegt* перед скерцо значится авторская ремарка: «*Lange Pause*»<sup>2</sup>, а финал за *Adagietto* следует *attacca*. Все это полно глубокого смысла. В трактовке Малера Пятая симфония и пятичастна и трехчастна одновременно благодаря срастанию ее частей. Широкие разнотональные реминисценции марша четырехжды прослаивают вторую часть, сообщая ей рондообразные черты, и вызывают на грани первой и второй частей интенсивную тенденцию композиционного смыкания формы. На другом «крыле» цикла лирическое *Adagietto* органичным образом вливается в *Rondo-Finale*, причем, отнюдь не только посредством *attacca*.

Заключительный каданс образован здесь разрешением доминантсептаккорда *F-dur* в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции, и *ля* малой октавы в низком регистре первой скрипки протянуто с фермой *morendo* на четырех *piace*

<sup>1</sup> В бурном движении.

<sup>2</sup> Долгая пауза.

через два последних такта *Adagietto*. Первые два такта финала, как бы по инерции мечтательного созерцания, еще сохраняют и прежний темп и отзвуки гармонии: валторна (in F) октавой выше громко подхватывает *ля*, и вновь вторит ей *pp* своим *ля* в малой октаве первая скрипка. Лишь постепенно, в трехкратной смене *Allegro* и как бы по инерции наступающих замедлений темпа, возникает главная тема синтетического финала, особенно богато насыщенного повсюду прорастающими реминисценциями *Adagietto*. Итак, полнейшая слитность четвертой и пятой частей точно так же несомненна. Возникает в начале и к концу симфонии по-своему стройная и красивая симметрия тяготений. В центре же цикла расположено громадное и многосложное скерцо в сонатной форме (II, 3). Тонально и даже тематически родственное финальному рондо, оно резко обособлено от своего непосредственного окружения; на его внешних гранях действуют центробежные силы, определяющие его совершенно самостоятельную роль в циклической композиции. Так складывается строение, обозначенное Малером посредством формулы I: 1), 2); II: 3); III: 4), 5). Конечно, в нем есть нечто неясное, ушербляющее даже на слух стройность архитектоники. Но композитор, как совершенно очевидно, обдуманно стремился к тому, чтобы реминисценции марша наполнили собою, как бы отбрасывая тени, вторую часть цикла; чтобы *Adagietto* (F-dur), несмотря на медленный темп и вязкий синкопированный ритм, в котором оно написано, прозвучало не более как «мимолетное видение», ласково льнувшее к мажорно-торжествующему финалу, а в скерцо, странно-сложном и еще более странно-элементарном, заключена была бы небывало оригинальная, игривая и трагическая кульминация симфонии, ее «дух отрицанья, дух сомнения», воплощенный в исполинский и многоликий урбанистический гротеск. И Малер сумел это сделать: в самом центре композиции высится эта странная соната-фантазмагория, или калейдоскоп, своим острым и элегантным хореографическим рисунком, лихорадочно пульсирующим ритмом и феерически блестящим движением отчасти напоминающий «La valse» Равеля, впрочем, без его всесокрушающего катаклизма в конце. Но за чувственно взвинченным *perpetuum mobile*<sup>1</sup> современного Вавилона там скрывается огромная усталость, и Малер гениально выразил это в музыке. Что касается композиционной схемы и места скерцо (соната в центре цикла), они отнюдь не новы и неожиданно близки здесь некоторым образцам поздней венской классики (скерцо Девятой симфонии Бетховена или его сонаты для фортепиано op. 109).

Не будем схематизировать: качество, которое условно можно было бы назвать «полиструктурностью циклической формы», свойственно не всем симфониям Малера: оно явно отсутствует

<sup>1</sup> Вечное движение (лат.).

в Шестой. Можно было бы предполагать, что в этом трагичнейшем произведении «силы притяжения» должны действовать чрезвычайно активно: в трех частях неизмеримо разросшегося к концу четырехчастного цикла господствует огромный массив одной интенсивно хроматизированной тональности (a-moll), одна предельно скорбная по экспрессии интонационная сфера, один первически-перенапряженный импульс вариантного, но почти неизменно взвиренного ритмического рисунка, в котором возникают, мечутся и сходят на нет сумрачные образы этой симфонии-катастрофы. Середина композиции прорезана острейшим драматическим контрастом: после тяжеловесного и смутного, демонического скерцо (малеровская «Кухня ведьмы»!) гармония внезапно модулирует на тритон, и в неожиданном ми-бемоль мажоре, экспрессивно затененном тонкой хроматической расцветкой, струнные и высокие деревянные инструменты, сопровождаемые арфами и челестой, запевают *pianissimo* одно из самых нежных, упоительно-мечтательных малеровских *Andante*. Здесь в просветленных реминисценциях явственно возникают отзвуки одновременно с Шестой симфонией созданных «Песен об умерших детях». И этот контраст, тончайше сотканный из излучаемых музыкою света и чуть подернутого меланхолической дымкою покоя, еще больше сгущает мрак по краям цикла. Но впереди — один гигантский ля-минорный финал, с его гиперболически разросшейся структурой (три разработки), неудержимо, кажется, влекущий в свой водоворот все то, что было раньше; а позади — две «вздыбленные» ля-минорные части: *Allegro energico* и скерцо. И все же они отнюдь не сливаются между собою в восприятии аудитории, ибо не так задуманы композитором.

Очевидно, здесь сказывается действие закономерности, открытой в музыкальной форме еще Гансом Бюловом и Гуго Риманом: в музыке два смежных построения, сходных между собою, тяготеют к разделению, обособлению друг от друга; наоборот, два смежных несходных несут в себе тенденцию к слиянию воедино. Формула Бюлова — Римана имела лишь частное значение, так как закон, о котором идет речь, был давно известен и применялся художниками также в других областях творчества. Так, мы можем наблюдать эту закономерность формы во многих прекрасных памятниках изобразительного искусства эпохи Возрождения, в частности у мастеров алтарного полиптиха или в изумительно совершенных по композиции, скульптурно оформленных гробницах и фасадах того времени. Обращаясь к поэзии, укажем на прекрасные образцы этого рода композиционных решений у Гете. Мы уже писали, что музыкальная интерпретация его поэзии средствами современной музыки и в плане образного обобщения явлений современной жизни составила одно из самых значительных направлений малеровского творчества.

23-я и 24-я сцены из первой части «Фауста» — «Пасмурный день. Поле» и знаменитая «Ночная скачка на вороных конях», великолепно воссозданная Эженом Делакруа, — резко контрастны между собою. Романтическая сцена у эшафота, который приготовлен для Гретхен, смутная, взвихренная, с тревожными вопросами Фауста и зловеще-уклончивыми репликами Мефистофеля, проносится, как бы озаренная еще отблесками «Вальпургиевой ночи», вся в призрачно-фантастическом мире и вместе с тем на некоей касательной линии к реальной жизни и ее событиям. Наоборот, сцена «Пасмурный день. Поле», несмотря на прорывы демонического элемента, связанного с участием дьявола, представляет диалог поразительной реалистической силы. После завораживающего финала *piuissimo* «Вальпургиевой ночи», проза, в которой написан этот кусок поэмы, придает особенную силу той психологической правде, какая заключена здесь у Гете, всякий раз вновь и вновь потрясая читателя. И все же обе сцены воспринимаются как две стороны одного художественного целого, где правда и вымысел неразрывно слились между собою. Они образуют органичайшую «промежуточную партию», которая ведет от сатанинской «Вальпургиевой ночи» к 25-й сцене («Тюрьма»), где даже голос providения, вещающий с небес спасение героини, не в силах умалить высокий реализм, до какого поднимается там Гете. Это очень яркий пример того, как у поэта не сходство, но различие объединяет смежные эпизоды драмы. Обратимся ко второй части «Фауста». Там небольшие картины с античными мотивами, сменяющие друг друга с начала «Классической Вальпургиевой ночи» и до пронического саморазоблачения Форкиады-Мефистофеля, или эпизоды в императорском дворце, несмотря на многие черты внешнего сходства и непрерывно текущую линию сюжетного развития, производят впечатление вереницы относительно замкнутых сцен, каждая из которых в общей связи имеет вполне самостоятельное драматическое значение. Здесь совершается обратный процесс: подобие разъединяет смежные части, как бы «отталкивая» их друг от друга.

Нечто аналогичное произошло в Шестой симфонии Малера, где три части в *a-moll* во многом сходны между собою, и все же властно доминирующие центробежные силы очевидно исключают «полиструктурность» цикла. В этом смысле родственна Шестой симфонии и Девятая, несмотря на совершенно иной драматургический план этого произведения. Там крайние части — *Andante comodo* и *Adagio* — одновременно контрастны и проникновенно созвучны друг другу. Симфония начинается скорбно-смятенным раздумьем, завершается раздумьем скорбно-успокоенным. Между этими лирическими сферами, напряженной и разрешающей, фантазия художника вписала два весьма различного характера интермеццо, оживляющих, быть может даже рассеивающих на время ту психологически-сгущенную атмосферу резиньации, какая царит на краях цикла. Это вдруг нахлынувшие отзвуки прошлого: бюргерски-уютный, не без иронического нюанса воссозданный старовенский лендлер и тотчас вслед за ним — его обычный образ-контраст и демонический спутник — причудливо заостренное рондо-бурлеска. Еще одна неистовая фантазмагория Малера, его гофманнада, наподобие трагических гротесков Пятой и Шестой симфоний. Но в отличие от крайних частей, тяготеющих на расстоянии, лендлер и бурлеска, хотя и написанные в параллельных тональностях и сходные по остроте рисунка, по легкому и колющему штриху, странно «безразличны» друг другу, они звучат как бы в различных плоскостях му-

зыкального восприятия. Таков был, видимо, оригинальный замысел композитора: внешние, удаленные друг от друга части цикла внутренние связаны между собою; внутренние смежные проходят перед вами лишь во внешнем чередовании: образно они разобщены!

Не то — в Седьмой симфонии, где каждая из трех внутренних частей обладает неповторимо своим образно-поэтическим обликом. У каждой с совершенно индивидуальной рельефностью вычерчен жанрово-ритмический рисунок и оттенен свой инструментальный колорит. Но как естественно и красиво сливаются они в своего рода «малый круг» малеровских *Nachtmusiken*<sup>1</sup>! Тогда снова возникает так характерное для мастера раздвоение формы: тенденция к трехчастности, запечатленная в пятичастном цикле.

Нигде, пожалуй, эта черта стиля, или драматургическая направленность формы, не выявлена так недвусмысленно ясно, как в шестичастной «Песне о земле»: 1) «Застольная о горестях земных» и 2) «Осеннее одиночество» — первый фазис цикла: это песни-элегии; 3) «О молодости», 4) «О красоте», 5) «Опьяненный весною» — фазис второй: это песни-идиллии; третий фазис: 6) «Прощание» — трагически-просветленный финал, в свою очередь, включающий несколько этапов образно-поэтического развития. Эта последняя тенденция — к децентрализации, рассредоточению образно-смыслового содержания отдельных частей или даже целых, самостоятельных нециклических композиций, вплоть до возникновения неких внутренних граней циклического типа, более или менее зыбких или ясно обозначенных, — эта тенденция, разумеется, не составляет первооткрытия у автора «Песни о земле». Известно, что подобный прием применялся еще романтиками XIX века — Вебером (*Konzertstück f-moll*), Шопеном (фантазия op. 49), Листом (симфонические поэмы, концерты). Не пренебрег этим принципом и Малер, реализуя его в той или иной степени в финале Второй, в первой части Третьей симфонии, в финале «Песни о земле». Наконец, в литературе вопроса (у Блаукопфа, Штефана и других) существует трактовка двухчастной Восьмой симфонии как обобщенно синтезированного четырехчастного цикла, где первая часть огромной симфонии-кантаты уподоблена соплатному *allegro*, а вторая обнимает собою *Adagio* цикла (*es-moll*), скерцо (эпизод *Allegro deciso. Scherzando H-dur, Es-dur*) и собственно финал (*Sehr langsam. Molto devoto. Es-dur*). Следует подчеркнуть, что эта «полиструктурная» тенденция — не плод «чистого теоретического разума», она достаточно ясно сказывается в самой музыке исполнительского финала и в большой мере определяет черты некоторой расплывчатости и гипертрофии, свойственные его композиции. Трудно избежать

<sup>1</sup> Музыка ночи.

впечатления, что Малер поддался здесь неотразимому воздействию той завораживающе-мистериальной драматургии, какая избрана была Гете для заключительной сцены второй части «Фауста». Хоры и соло блаженных анахоретов (*Poco adagio*), парение ангелов, несущих бессмертную душу Фауста (*Allegro deciso*); явление богородицы (*Adagissimo*), апология Гретхен и, наконец, заключительный *Chorus mysticus*<sup>1</sup>, влияющий на серафически звучных фигурациях — волнах арф и тремоло челесты, — таковы ступени этого возвышенно-светоносного апофеоза. Они чрезвычайно ясно воссозданы в музыке, вдохновенные, но непомерно широкие и ветвистые разливы которой как бы размыывают двухчастность большой композиции. Но они не столько сближают ее с классически-традиционным четырехчастным циклом, сколько образуют некий живописно-экстатически звучащий полиптих, не лишенный аморфности, но по-своему гармонирующий религиозно-этическим мотивам мистерии в горных ущельях.

Резюмируя, мы приходим к выводу, что группировка малеровских симфоний по количеству частей сама по себе ничего не доказывает и даже не показывает, кроме того разве, что композитор бывал весьма вариантен в своих решениях. Сами же решения, как справедливо указывает Б. Левик, всецело определялись оригинальной драматургией каждого цикла. Внешне простое, даже, как могло бы показаться иногда, элементарное лишь прикрывало собою глубину и сложность эстетического явления.

Более широкое познавательное значение имеет выдвинутая Р. Шпехтом и широко популяризованная у нас — в несколько модифицированном виде — И. Соллертинским, а вслед за ним и другими музыковедами, группировка симфоний по составу исполнителей и по связям с песенным творчеством композитора. В этой схеме (она существует в нескольких вариантах, и мы приводим здесь наиболее распространенный) Малер уподоблен великим романистам-летописцам XIX столетия на Западе Европы — Бальзаку или Золя, а его симфонические произведения синтезированы в единый большой цикл — музыкальную эпопею, запечатлевшую свое время на рубеже двух веков. Первая симфония — чисто инструментальна и тематически связана с циклом «Странствующего подмастерья»; она составляет некий пролог эпопеи. Далее следуют две трилогии. Одна включает в себе Вторую, Третью и Четвертую симфонии, написанные для оркестра, хора или женских соло и связана тематически с песнями «Чудесного рога». Другую трилогию составляют Пятая, Шестая и Седьмая симфонии, где оркестр играет без певческих голосов, а интонационный строй местами близок «Песням об умерших детях». Восьмой симфонии — типа огромной лирико-эпической

---

<sup>1</sup> Хор мистический.

кантаты — предназначена роль генеральной кульминации на творческом пути, а два последних законченных опуса — «Песнь о земле» (оркестр, солисты-певцы) и чисто инструментальная Девятая симфония — образуют трагический эпилог симфонизированной «Человеческой комедии»<sup>1</sup>.

Схема эта, помимо трюизмов, какие содержат ее слагаемые, не лишена, повторяем, познавательного интереса, поскольку она в драматургии, тембровом мышлении и жанрово-тематических связях песенного симфонизма Малера пронизательно и верно раскрывает черты весьма своеобразной периодичности. Но, подобно многим другим схемам, и она легко обнаруживает условности и уязвимые места, обойти которые вряд ли было бы возможно. Во-первых, группировкой по менее значительному и важному признаку в ней заслонены куда более значительные и глубокие, драматургические связи между симфониями Малера, связи, правда, не укладывающиеся в рамки «тетралогий», «трилогий» и «дулогий». Право же, по образно-поэтическому замыслу, «пролог» (Первая симфония) гораздо органичнее тяготеет ко Второй<sup>2</sup>, нежели Третья, а Седьмая всего меньше воспринимается как завершение «трилогии» после Пятой и Шестой. Приводимые же иногда словесные высказывания композитора, к тому же нередко в интерпретациях его собеседников-мемуаристов, не снимают этих сомнений. Решающее слово остается за музыкой. Во-вторых, тематические истоки Второй, Третьей и Четвертой симфоний в песенных циклах Малера, хотя и бесспорны, однако же не столь широки: они локализованы там в пределах отдельных частей (скерцо Второй, хор «Бим-Бам» в Третьей, финал Четвертой). Связи же другой «трилогии» с «Песнями об умерших детях», помимо подобной же локализации, весьма опосредствованы и носят скорее интонационный, нежели тематический характер. В-третьих, теперь, когда восстановлена партитура Десятой симфонии<sup>3</sup>, прежняя концепция «эпилога» 1908—1909 годов, естественно, сходит на нет. Как же поступить теперь со старою схемой? Присоединить ли Десятую симфонию к Девятой и «Песне о земле», объявив их новой, третьей по счету трилогией Малера? Или, может быть, пришло время, воспользовавшись эластичностью, свойственной определению эпилога, передвинуть его на Десятую?

Все это представляется несколько искусственным и отчасти напоминает попытки уложить симфоническое творчество Бетхо-

<sup>1</sup> Р. Шпехт, ссылаясь на известное высказывание Малера в пересказе Н. Бауэр-Лехнер, а также выдвигая собственные аргументы, объединяет Первую — Четвертую симфонии в «тетралогию».

<sup>2</sup> «Таким образом, моя Вторая симфония прямо примыкает к Первой». — Малер М. Маршальку от 26 марта 1896 года. — Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 174.

<sup>3</sup> Это произведение, еще недостаточно основательно изученное автором, остается пока за пределами данной работы.

вена в циклическую схему: Первая и Вторая симфонии — интродукция; Третья—Пятая — Allegro с эпизодом вместо разработки (Четвертая); Шестая — Adagio Pastorale; Седьмая и Восьмая — скерцо; Девятая — финал...

Нам думается, что для такого художника, как Малер, более рациональной и, следовательно, эффективной познавательно была бы группировка его симфоний по идейно-драматургическому замыслу и образно-жанровым связям. Тогда она могла бы (мы пользуемся сослагательным наклонением, отдавая себе отчет в условности всякой подобной схемы) принять примерно следующий вид.

Первая, Вторая, Пятая, Шестая симфонии отличаются особенно сильными и резкими тематическими контрастами, бурно и конфликтно протекающим процессом, остронапряженными кульминациями и динамичной линией образного развития, приводящей к активно разрешающим конфликт, утверждающим либо деструктивным финалам. Это — симфонические драмы.

Третья и Седьмая не лишены отчасти конфликтного элемента, выраженного в их первых частях. Однако и тут и там, правда в очень различном образно-симфоническом контексте, элемент этот явно отступает перед совсем иной тематически-выразительной сферой — обобщенно-поэтическими и красочными воплощениями явлений внешнего мира. Весь лирический пафос Третьей симфонии, ее вдохновенного финала (малеровская «песнь торжествующей любви») изливается из ее пантеистической настройки и из насыщающего ее углубленно-звукосозерцающего элемента. *Natura naturans* — природа животворящая — вот необъятно широкий, многогранный и многоцветный предмет этого восторженного, эстетически ненасытного восприятия. Отдельные части огромного цикла (мы уже касались этого в связи с проблемой циклической структуры) — все эти пластически-красочно инструментованные «цветы», «леса», картины ночи, дети или ангелы небесные (Малер наивно-доверчиво любил эту сферу и экстатически-искренне обращался к ней) — все это лишь последовательные этапы картинно-поэтического воплощения мира, его величия и красоты.

В реализации этого замысла — если вслушаться в музыку и соизмерить ее с эстетически поясняющими суждениями композитора<sup>1</sup> — очевидно присутствует своеобразная двуплановость и некоторые противоречия, «движущие вперед», а в то же время и осложняющие решение художественной задачи. Малер в замысле стремится к постижению трансцендентного — «того, о чем мы можем лишь догадываться», но музыкой симфонии пребывает всецело в посюстороннем мире. Третья — это ведь тоже своеобразная, очень молодая, не вполне зрелая и совершенная

---

<sup>1</sup> См. письмо Фр. Леру от 29 августа 1895 года. — Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 155—157.



«Песнь о земле»! Далее, неопределенным остается противоречие между стремлением художника к гармоничной, эстетически соразмерной и легкой поступи восхождения из стихийных низин бытия ввысь — и грузной распластанностью цикла, а временами и тяжеловесным разрастанием самой звуковой массы. Конечно, если довериться авторской программе, то «преодоление инерции безжизненной природы» совместимо с массивной слитностью изложения. Тогда естественно возникает параллель с Арнольдом Бёклином. Его «Весна идет» («Флора, цветы рассыпающая» — Цюрихский вариант) очень близка к Малеру в Третьей симфонии. Тела Пана с цевницей, увитого гирляндой цветов, и его полуобнаженной спутницы справа выписаны в нарочито отягощенных формах: природа пробуждается и расцветает во плоти, во всей материальности своей субстанции. И все же композитор впал в чрезмерность, воплощая стихийные муки и гипертрофированную объемность своего пробудившегося Пана. Так ли «лето шествует вперед»? Но, разумеется, это программа и только программа. Наконец — и это главное, — Малер и объективирует свои образы и экстатически изливает чувства перед лицом необъятной вселенной. Эта двусторонность воплощения имеет свою динамику во временном развертывании произведения. Образный строй более картинен в первых трех, более лиричен в последних трех частях цикла: ночной песни контральто, колокольном хоре и особенно во вдохновенном «слове поэта» — гимне вечной любви, которым увенчано все здание. И все же созерцание поэтически воссозданной картины универзума представляется нам доминантой Третьей симфонии<sup>1</sup>.

Объективизация образов действительности составляет чрезвычайно важный элемент, свойственный также Седьмой симфонии, хотя, по принятым у нас «классификационным схемам» Шпехта и Соллертинского, Третья и Седьмая расположены в двух различных «трилогиях» на весьма значительной дистанции друг от друга.

Именно эта поэзия снимает несколько искусственный «перегрев» первой части, искупает отчасти столь несомненную и досадную холодность финала. Третья и Седьмая симфонии, казалось бы, так непохожие одна на другую — это прежде всего и больше всего симфонии-картины, где взор художника особенно широко устремлен «вовне». Отсюда поэтичнейшая звукопись, как один из приемов образного воплощения, чрезвычайно характерный для этих созданий Малера и позже с таким чудесным лирико-драматическим эффектом примененный в «Песне о земле».

---

<sup>1</sup> Мы совершенно отводим здесь ницшеанское толкование Третьей. «Веселая наука» Ницше, вероятно, сыграла какую-то роль в возникновении произведения. Однако, в отличие от «Заратустры» Штрауса, музыка в конечном результате совершенно преодолевает и снимает эту генетическую связь.

Однако реально достигнутый в Седьмой драматургический результат совсем иной, чем в Третьей. При неистовом пафосе, нагромождении скованных порывов и динамических перенапряжений Allegro, монументальной и помпезной триумфальности рондо-финала, все художественное очарование образного строя симфонии сосредоточено в сердцевине ее цикла — двух *Nachtmusiken* и скерцо (*Schattenhaft*). Претворенные в изящнейшем письме, согретые умной и печальной влюбленностью художника в невозвратное прошлое, перед вами степенной чередой проплывают туманные картины из романтического далека. Ночной дозор глухой порою проезжает по улицам спящего города, его звучащий силуэт — рыцарски-горделивый ритм то отдаленного, то приближающегося движения; создающее зримый рисунок кавалькады цоканье смычковых *col legno*; темный, местами как бы изнутри, по-рембрандтовски подсвеченный темброво-гармонический колорит и разлитая в звуковом пространстве глубинная и невысказанная меланхоличность интонации слиты в синтез редкой в те годы у Малера изысканно-тонкой поэтической красоты.

В скерцо это видение уходит и растворяется в сумрачно-смутном скольжении каких-то зыбких и безликих теней<sup>1</sup>. Сквозь фигуративные россыпи малеровских *Traumges Wirren*<sup>2</sup> в трио доносятся отголоски ультрагротескного, почти в экспрессионистской манере переинтонированного вальса. Оркестровая ткань воздушно-легка, разорвана на короткие мотивы, тембр шуршащ, затуманен (сурдины), мелодический рисунок угловат и колюч. Полиритмические комплексы и в самом деле ассоциируются с печально-суетливой игрою ночных призраков, сплетающих причудливые контуры своих очертаний...

Потом (*Andante amoroso*, F-dur) разыгрывается маленькая сцена в духе жанровой живописи Шпицвега или романтической поэзии Эйхендорфа<sup>3</sup>. Нарядный и меланхоличный кавалер упоенно музицирует под окном дамы сердца, и Малер обращается к жанру ночной серенады, чтобы воссоздать непритязательно-восторженную интонацию, восходящую к Шуберту или еще дальше к *Andante* из второго Бранденбургского концерта Иоганна Себастьяна Баха. Мандолина и гитара, играющие традиционный в этой ситуации незатейливый аккомпанемент, сгущают нюанс наивности и какого-то провинциально-добродушного бытовизма. Нужно услышать в творце Седьмой симфонии романтика, занесенного из недр XIX в XX век, чтобы понять, с какою сладкой болью он, певец современности, воссоз-

<sup>1</sup> В некоторых дирижерских интерпретациях, например у Германа Шерхена, рисунок скерцо неправомерно отяжелен.

<sup>2</sup> «Мелькание сновидений» (название одной из фантастических пьес Шумана op. 12).

<sup>3</sup> В своих воспоминаниях Альма Малер по поводу Седьмой симфонии прямо называет Эйхендорфа.

давал иногда эти рафинированно-печальные анахронизмы и «грезил канувшею в вечность стариной». И если во «внутреннем цикле» Седьмой, возможно, звучит временами нюанс малеровского юмора, то там, право же, нет ни насмешки, ни холода развенчания, нет иронии — ни в аристотелевском, ни в гегелевском, ни в шлегелевском, ни в «леверкюновском» смысле.

**Четвертая  
симфония<sup>1</sup>**

Переходя к драматургическим связям Четвертой симфонии, сразу же сталкиваешься с трудностью, вероятно непреодолимой, «подключения» к ней либо подключения ее к каким-либо симфониям-аналогам. Конечно же, Четвертая — последняя, связанная с «Волшебным рогом», и в ней эта связь, поскольку она ведет к замыслу всего произведения и определяет собою кульминацию, достигает апогея. Кроме того, здесь как бы в новом качестве возрождается идиллия, и постольку возникает арка, ведущая в недавнее прошлое, к светлым образам Первой симфонии. Итак, тетралогия? Нет. Аргументация Р. Шпехта, обосновывающая тетралогическую принадлежность Четвертой, глубокомысленна, изыщана и доставляет своего рода эстетическое наслаждение читателю. Но она не имеет достаточной убеждающей силы. Слишком многое в этом произведении совершенно индивидуально и категорически-резко отстраняет его от всех остальных.

Во-первых, именно в Четвертой достигнута впервые полная зрелость стиля. Масштабные, динамические, фактурные излишества Второй и Третьей симфоний остались позади. Рамки цикла, протяженность развития в крайних частях в целом сократились (средние очень велики: скерцо — 344, Росо *adagio* — 352 такта). Состав оркестра — скромнее, экономичнее, чем когда-либо раньше (без тромбонов, с четырьмя валторнами, тремя трубами, четырьмя флейтами; состав остальных высоких деревянных — тройной); однако интенсивность тембровой экспрессии усилена за счет характерных инструментов и полидинамизма<sup>2</sup> индивидуальных партий и оркестровых групп. Тематизм утратил недавние кричаще-контрастные отношения, зато приобрел большую разветвленность; тематические связи расширились, они стали сквозными, образуя целую сеть, охватившую в своих переплетениях все звенья цикла (качество Четвертой симфонии, несвойственное ни одной из трех предыдущих). Чрезвычайно важная черта, с которой во многом связана зрелость малеров-

<sup>1</sup> Автор не ставит перед собою задачу дать в этой работе систематический, хотя бы и краткий обзор и разбор всех симфоний Малера и придерживается, как, вероятно, уже заметил читатель, иного, проблемного плана. Несколько подробнее и шире других анализируются Четвертая симфония, как первая, написанная в период полной зрелости стиля; Восьмая, как произведение бесспорно кульминационного значения; «Песнь о земле», как лучшее создание последних лет.

<sup>2</sup> Мы пользуемся этим термином, весьма удачно введенным Б. В. Левиком в его работе о Малере.

ского стиля, заключается в последовательном переключении фактуры оркестрового письма «на горизонталь» и в богатом насыщении ткани контрастно или имитационно контрапунктирующими полифоническими голосами. Контрапункт в Четвертой впервые становится у Малера основным приемом тематического развития. Правда, в последующих симфониях — Пятой, а особенно Шестой и Восьмой — композитор возвращается к более массивному и раскидистому изложению; но то, что он в 1900 году нашел и овладел новой манерой, которая от Четвертой ведет далее к «срединному циклу» Седьмой, к «Песне о земле» и крайним частям Девятой, свидетельствует о зрелом мастерстве, достигнутом к началу второго венского периода. Нельзя, наконец, обойти еще одно новое и интересное качество Четвертой симфонии: ее кажущуюся элементарность. Поучительным было бы сравнение с Третьей, которая, как справедливо отмечает И. Барсова, «окружена сложной сетью литературных ассоциаций и программных наметок»<sup>1</sup> и в которой тем не менее эти наметки реализованы в удивительно непосредственной данности, а все воплощение философского замысла широко и рельефно развернуто, так сказать, на поверхности звучания. То, что хотел выразить композитор, то и воспринимается сразу. Не то — в Четвертой. Она звучит (за исключением скерцо) предельно, кажется, слишком уж просто и бесхитростно. Но даже такие ценители тонкого и затейливого, как В. Г. Каратыгин, удивительным и непонятым образом не разглядели того, к чему много ближе подошли Р. Шпехт и Ф. Штидри: здесь не столько простота, сколько «прикрытость простотой», если воспользоваться точной и тонкой формулой «Науки логики» Гегеля. Сложное снято с поверхности и отведено вглубь, куда не сумели проникнуть критики-хулители произведения. Здесь впервые отчетливо появляются у Малера черты эзотеричности, лишь изредка проскальзывавшие в более ранних произведениях: контрастный подтекст, или, как сам он выражался, «остаток нераскрытой тайны». Итак, зрелость стиля.

Во-вторых, Четвертая — не только первая вполне зрелая симфония Малера, но и его «классическая симфония». Почти всякий композитор, если он действительно большой мастер, знающий и любящий историю своего искусства, академиком или бунтарь, реалист или романтик, доходит на своем пути до момента, когда такое произведение должно быть создано. Иоганн Себастьян Бах написал шестой Бранденбургский концерт, Бетховен — Восьмую симфонию, Чайковский — «Моцартиану» и «Рококо», Григ — «Из времен Гольберга». Рихард Штраус — «Кавалера роз», «Ариадну», «Афинские развалины», Онеггер — «Базельские утехы». Прокофьев свой прелестный опус этого рода так и назвал: «Классическая симфония». Почему

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 51.

Малер не мог поступить подобным же образом? Или, вернее, как мог Малер, с его изумительным даром и умением неподражаемо-органично и глубоко «вживаться» в благоговейно почитаемого им Моцарта, — как мог он хотя бы однажды не поступить подобным образом? И если он действительно однажды поступил так, то где же, как не в Четвертой симфонии? При этом свою «классическую» он осуществил, разумеется, как специфически малеровскую интерпретацию венского классического стиля и запечатлел ее не сплошь, но главным образом в первой части и в *Roso adagio*. Мелодический рисунок симфонии (за исключением скерцо) по преимуществу покоен, широк, гармоничен, образуемые тонко выписанным, плавным голосоведением, чаще светлы (повсюду явно доминирует мажор), местами даже несколько статичны. Фактура, искуснейшим и экономичнейшим образом сплетенная из мелодических голосов, то контрастно, то имитационно-контрапунктирующих между собою, прозрачна и радует слух затейливой и естественной игрою ритмических комбинаций. Нагромождений, подавляющих порою во Второй и в начале Третьей симфонии, здесь как не бывало. По всей партитуре обильно разбросаны пастойчиво и четко сформулированные авторские ремарки: *bedächtig* (задумчиво-неторопливо), *gemächlich* (уютно, по-домашнему), *grazioso*, *frisch* (свежо), *ruhevoll* (исполнено покоя), *anmutig* (приветливо) и т. п. Из всей этой концепции приемов и выразительных средств возникает восхитительно-поэтически утрированный классически-венский стиль. К этому нужно добавить, что среди симфоний Малера Четвертая выше, светлее других написана по регистру, в каком играют инструменты ее почти камерного оркестра на протяжении всех четырех частей. При этом основные тематические линии поручены именно самым высоким голосам и светлым тембрам: флейтам и скрипкам, гобоям, бубенцам и, наконец, сопрано (соло). Это, естественно, сообщает всему ансамблю своеобразный, по ассоциации возникающий инфантильно-хрупкий характер звучания.

Но перейдем к отдельным частям.

Солнечно-светлое моцартианство излучает сонатное *allegro*, открывающее собою симфонический цикл, и прежде всего лирически-кантабилная, однако не лишенная подвижности тема главной партии, порученная смычковым и отмеченная авторскими ремарками *grazioso* и *recht gemächlich*<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Весьма покойно, уютно. Это вполне совместимо с малеровским гетеманством:

«Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach...».

«Ты знаешь дом, колоннами одет?  
Сверкает зал, разлит в покоях свет...».

Recht gemächlich poco rit.

12

*grazioso* *v* *p* *pp espr.* *pizz.* *p*

Vl. I

Vl. II

Br.

Vlo.

Kb.

Vl. I

Vl. II

Br.

Vlo.

Kb.

*pizz.* *p*

В моцартовской манере выдержан и изящно уравновешенный и напевный мелодический рисунок: чувствительное повышение — на субдоминантовой гармонии — V ступени лада, мягко закругленный, чуть расцвеченный выписанным мордентом полный совершенный каданс; прозрачная легкость ткани, обра-

зуемой сопровождающими голосами, и чудесная по звучанию свободная имитация первого предложения (скрипки — виолончели) при повторении четырнадцатитактного периода. Именно относительно этой темы (Н. Бауэр-Лехнер неточно называет ее «вступительной») Малер, по воспоминаниям этой, в общем серьезной, прекрасно осведомленной мемуаристки, предупреждал друзей, что тема «покажется слушателям слишком старомодной и простоватой»<sup>1</sup> (свойственная ему интуиция, чуткость к публике и здесь не обманули его).

Оттенок старомодной простоты действительно звучит в *Allegro*, и это определяется своеобразными свойствами его тематизма. Но классический тип образно-тематических отношений подвергнут здесь модификации, которая в истории симфонизма XX столетия приобрела значимость прецедента: обычный старовенский контраст главной и побочной партий исчез, уступив место качественно новой системе связей. Это центральная тема (главная партия *Allegro — Bedächtig, grazioso, G-dur*) и темы-спутники, группирующиеся вокруг нее. Интонационно-образно резонируя ей и отвечаясь от нее как отростки, они неторопливо и покойно прорастают в экспозиции и разработке сонатной формы. Правда, здесь можно говорить о неких контрастных элементах сонаты: фанфарно-маршевый контур и ритмически-рельефно оттененный контрапункт духовых и струнных — в связующей; широкая распевность лирической кантилены у виолончелей и гобоев, к которым потом присоединяются скрипки, — в побочной; острый, приплясывающий рисунок почти игровой заключительной; акварельно-прозрачный, «буколический» колорит (мечтательно-свирельная переключка флейт, бас-кларнета и фагота на мерцающем фоне смычковых *pizzicati* контрабасов, трели виолончелей, журчащие и струящиеся фигурации скрипок) — в *A-dur*-ном эпизоде «*Fließend, aber ohne Hast*» (цифра 10 партитуры, разработка)<sup>2</sup>. Но все это — мягко оттеняющие моменты скорее частного характера, и они совершенно тускнеют перед совсем иным, главным контрастом, определяющим собой весь образно-поэтический облик и выразительный смысл первой части симфонии. Этот контраст привнесен неким нарочито «сторонним» тематическим элементом, который заключен в коротком отыгрыше флейт и кларнетов с бубенцами (*Schelle*) и впервые чарует, а в то же время и несколько озадачивает нас в миниатюрной «интродукции» первого трехтакта партитуры еще до того, как успела вступить со своей мелодией главная тема:

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 499.

<sup>2</sup> Нам представляется, что «семь тем» в экспозиции *Allegro*, о которых, будто бы со слов Малера, пишет в своих мемуарах Н. Бауэр-Лехнер, — это результат смешения понятий. Видимо, Малер имел в виду не только темы, но и мотивные различия.

Bedächtig. Nicht eilen

13

Vorschläge sehr kurz

Fl. I. II

*p staccato*

Fl. III. IV

Kl. I. II  
(A)

Sehel.

zu 2

*sf*

*ff*

zu 2

*p*

*pppp rit.*

*dim.*

*pp*

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

Отчасти сходная с заключительной партией по оживленному и затейливому ритмическому рисунку, музыка интродукции отмечена однако совершенно индивидуальными чертами, рельефно отличающими ее от тематического материала мажорной песенно-танцевальной системы, или группы G—D—D—A—G. Мимолетно промелькнувшая минорная ладотональная краска, не-



обычный, звенящий и мерцающий темброво-гармонический комплекс высокого дерева — квинтовый звон флейт с короткими щебечущими форшлагами и *ostinato* бубенцов; контрастное наложение трех мелко и остро вычерченных ритмических фигурок, трех различных штрихов и динамических нюансов на разных линиях ткани — создают нежно-звончатый, «игрушечный», мы сказали бы, фантастически-сказочный колорит, сообщая всему комплексу характер «нездешности» — характер, особенно оттененный приветливо и скромно опозитизированной повседневностью, венским бытовизмом тотчас же вступающей главной партии *Allegro*. Малер, подобно Рихарду Вагнеру, был великим мастером звуковой символики: его удары и тремоло, его глissандо и звоны, флажолеты и сурдины, контуры его мелодий, даже гармонические последования бывают настолько пластичны и многозначительно остры в своей экспрессии, что зачастую воспринимаются как звучащие знаки вещей, людей, их чувств, идей, не говоря уже — настроений. В малеровских щебетаниях почти всегда звучит нечто вешее, таинственное, нечто произносимое из глубин бытия, «свыше». Итак, еще у входа в «цветущий сад» идиллических образов Четвертой симфонии нас встречает «остаток нераскрытой тайны» или «безоблачность иного, более возвышенного, чуждого нам мира»<sup>1</sup>. Но симфония задумана как постепенное, хотя бы и неполное, однако все же — раскрытие тайны. Вот почему символ таинственного, чтобы бросить свой ответ на весь круг образов, должен вновь и вновь повториться. Так и происходит в действительности: то, что мы могли первоначально воспринять как интродукцию, в процессе симфонического развития настойчиво возвращается вновь и вновь. Интересна композиционная планировка повторных проведений этого странного антипода тематической сферы «*Recht gemächlich*»<sup>2</sup>: он с двух сторон обрамляет экспозицию *Allegro*, трижды (в новых вариантах) является в разработке, наконец, в репризе (как обычно у Малера, варьированной во всех своих тематических элементах) непосредственно предшествует коде *Allegro*. Следовательно, перед нами не интродукция, но скорее контрастный отыгрыш, а может быть, даже своего рода крохотный рефрен — вторая главная тема, или «антитема». Она придает композиции *Allegro* почти рондообразные черты и, вследствие краткости своей, вызывает впечатление мимолетного наплыва, символа-напоминания о таинственном, «космическом», извне звучащем в хрупком и миниатюрном образе детски-наивной фантазии. Здесь, в этом переплетении домашнего, едва ли не обыденного — и мгновенного явления, проблеска волшебной сказки — Малер удивительно близок и поэтически созвучен Рильке.

<sup>1</sup> Слова самого Малера. См.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 499—500.

<sup>2</sup> «Весьма по-домашнему, уютно» — авторская ремарка при вступлении главной партии *G-dur*.

Нужно сказать, что обе тенденции, или оба элемента, определяющие собою облик Allegro, — «классический» и романтически «странный» — соединены так, как того и хотел композитор, — вполне органично, «без швов и связок». Странности выходят за рамки «рефрена с бубенчиками»: в разработке Allegro, в результате интенсивной хроматизации диатонического в основе своей тематизма, возникновения новых острых ритмических вариантов и сгущения контрастно контрапунктирующих линий-голосов вспыхивают и гаснут мимолетно проносящиеся «эксцессы». Мелодии, так беспечно и приветливо-покойно звучавшие в экспозиции, теперь проплывают перед нами в неожиданно гротескных смещениях и гармонических метаморфозах; подспудно таящийся «нездешний» элемент вновь и вновь прорывается наружу. И когда на смену Allegro приходит скерцо, Малер с поразительным мастерством и знанием реальной жизни, ее парадоксов и контрапунктов, не обрывает, но продолжает еще сферу безоблачно-идиллического (обманчивая ремарка «In gemächlicher Bewegung»<sup>1</sup>) и тут же вдруг широко и остро прорезает ее вторжением сумрачного «крейслерианского» контраста.

Здесь «смущающее и странное», лишь прорывавшееся там и сям в разработке Allegro, достигает апогея. Словно меняются декорации, персонажи, костюмы. Над гигантским скерцо царит образ танца, и, как во второй части «Фантастической симфонии» Берлиоза, мы, очевидно, на балу. Но здесь, у венского мастера, все стало гораздо сложнее в психологическом, жанровом, тематическом смысле. Полярные планы сместились и смешались между собой; малеровский Крейслер раздвоился, и рядом с романтически антиквированным в наш век Иоганном Крейслером — неистовым капельмейстером из гофмановского «Кота Мура» — вдруг явился вполне современный, психологически углубленный и светски-изысканный виртуоз Фриц Крейслер из вальса «Терзания любви» или «Прекрасного Розмарина». В музыке скерцо бальное изящество, своенравная капризность, скепсис, раздвоение вещей и людей на реальности и их «тени» — психологически заостренные наваждения и химеры — все это запечатлено на различных гранях причудливо качающегося экстравагантного целого. Солирующая скрипка, которой поручена ведущая тематическая линия, настроена тоном выше нормы ( $a-e^1-h^1-fis^2$ )<sup>2</sup>, и это холодит ее тембр, в то же время сообщая странно, словно искусственно напряженный тонус ее предельно индивидуализированному, пронзительному звучанию<sup>3</sup>. На фигурационно «взъерошенном» и колючем фоне засурдинен-

<sup>1</sup> «В покойном движении».

<sup>2</sup> Напомним, что сходный прием применен был И. С. Бахом.

<sup>3</sup> К концу скерцо, при последнем проведении главной темы (цифра 281), к соло подключается вторая солирующая скрипка — натурального строя ( $g-d^1-a^1-e^2$ ), и этот почти зримый эффект раздвоения неотразимо впечатляет слушателя.

ных струнных и деревянных духовых (они почти все играют в различных градациях piano) соло вступает с мелодией, зазывающе-игривою, кокетливой и фантастичной:

14 In gemächlicher Bewegung (ohne Hast)

Fl. I. II

Ob. I. II

Kl. I. II. III (B)

Fg. I

Hrn. I (F)

Trgl.

Vi. solo

zu 2

2. 3. zu 2

sehr zufahrend  
ohne Dämpfer (Wie eine Fidel)

Fl. I, II

Hrn. 1 *gestopft*

Bok. *sf*

Gr. Tr. *p*

Fl. solo

Fl. II

Ob.

Kl.

*mit Schwammstich*

*sch. hervortreten*

*mit Dämpfer*

*Alle*

*pp*

*pp*

*pp*

*cu 2*

*p*

*p*

*mf*

*p*

*get.*

*Alle*

*Dämpfer ab.*

Зигзагообразно мелькающий, зыбкий контур, изысканная альтерация, временами вуалирующая тональность (вступительная интонация может на мгновение вызвать ложную иллюзию гармонического H-dur, тотчас же обнаруживающего свою вводнотонность к c-moll), детально и причудливо очерченная фразировка, пикантный, легкий штрих — все призрачно и полно малеровской «нераскрытой тайны». Пауль Беккер и Курт Блаукopf пишут о являющейся здесь «скрипке смерти»<sup>1</sup>. Так ли это? Возможно, и в самом деле Малер в этом скерцо, демоническом и капризном, не столь далек от Арнольда Бёклина, запечатлевшего себя на автопортрете 1872 года в ансамбле со склонившимся к нему музицирующим скелетом. Но, если верить биографу живописца Ф. Г. Мейснеру, смерть наигрывает там Бёклина, погруженному в возвышенные размышления, мелодию никому не ведомой древневосточной легенды «Азбенн». У Малера же пляска смерти перенитонирована в астенически хрупкий и элегантный венский вальс-модерн XX столетия.

Образ скерцо мерцает, он то эфемерен, смутен, то реалистически-весом и скорее переключается с теми наплывами иронии и холодного ужаса, которые так часты у Рильке, Цвейга, Ведыкина и еще в малеровские годы находили музыкальное воплощение у молодого Шенберга.

Размышляя о двух первых частях симфонии, порою задаешься вопросом: в чем же заключена логическая связь между ними? Не изменил ли композитор собственной концепции симфонического целого как «единого организма без связей и швов»? Не повторил ли он здесь того, по его мнению, просчета во Второй симфонии (немотивированное Andante после «Тризны»), за который не раз сетовал на себя впоследствии? Действительно, первое впечатление таково, что старомодно-наивное Allegro и остро-нервически психологизированное скерцо слишком уж «разноплоскостны» для того, чтобы не заподозрить и здесь Малера в алогизме.

Однако, пристальнее вслушиваясь в музыку, убеждаешься, что и в цикле Четвертой симфонии заложена своеобразная и глубинная органичность замысла. Во-первых, здесь нет разрыва тематических связей, так существенных в самой эстетике малеровского симфонизма. Человек XX века сказывался у него, между прочим, в том, что ни одной художественной задачи он уже не решал однозначно. Самое понятие «тематической взаимосвязи», о которой он писал по поводу Четвертой симфонии в письме из Нью-Йорка Георгу Гёлеру в феврале 1911 года, у Малера, весьма вариативно, и варьируется оно в зависимости как от жанрово-интонационной структуры самого тематизма, так и от поэтической идеи произведения. Первая симфония обладает

---

<sup>1</sup> Эта версия проникла и в наше музыкознание (см.: Левик Б. В. Предисловие к партитуре Четвертой симфонии. М., 1965, с. III).

своим предельно-кратким квартовым лейтмотивом — звуко-символом вечно молодой и зовущей на лоно свое природы («Wie ein Naturlaut»<sup>1</sup>). В различной тембровой окраске и ритмическом рисунке он проходит сквозь всю четырехчастную композицию. Краткая мелодическая лейтформула цикла а—g—е присутствует и во многом определяет тематические и ладогармонические отношения в «Песне о земле». В Пятой симфонии синтетический, «брукнеровского» типа финал включает тематизм предшествующих частей, переинтонированный чрезвычайно активно, однако сохраняющий основные мелодические зерна — наиболее выразительные мотивы, фразы, а иногда штрих, регистр, тембр, ассоциативная и обобщающая роль которого у Малера всегда очень велика (особенно относится это к лейт-интонации *Adagietto* в двух эпизодах финала с ремаркой *grazioso* — H-dur и D-dur). В Восьмой симфонии тема хора мальчиков в первой части («Gloria in saeculorum saecula Patri»<sup>2</sup>) является во вступлении к финалу (*Poco adagio*) в метаморфозе (лад, регистр, тембр, фактура, динамическая нюансировка), делающей ее почти неузнаваемой для неосведомленного слушателя. Лаконичная тема гимна «*Veni creator*»<sup>3</sup> в новом изложении возвращается в финале на кульминационной вершине заключительного хора «*Alles Vergängliche*»<sup>4</sup>. Или еще один тип связи: финал Второй симфонии открывается мощно-динамизированной короткой реминисценцией скерцо, воссоздавая на мгновение мелодико-ритмическую сферу, гармонические фигурации, темброво-инструментальные краски и фактуру последнего.

Но, помимо этих и других приемов, в основе которых лежит более или менее четко выявленное, более или менее полное либо частичное тематическое единство, Малер обращается и к другой, более тонкой и опосредованной форме «тематической взаимосвязи». Речь идет о чертах тематического, или интонационного сходства, более или менее отчетливо фиксированного композитором: сходства звуковысотных контуров, ритмических фигур, тембровых комплексов, гармонических последований, иногда даже сходства фактуры, поразительного по ассоциативным возможностям, — и все же лишь сходства в изложении тематического материала. Закономерно, что у Малера, с его склонностью к звуко-символике, звуконамекам, реминисценциям, наплывам, отзвукам и предвестникам образов, которым еще предстоит явиться (качества, столь ценные нововенской школой!), эта форма получила широкое применение. Такова связь *Adagietto* Пятой симфонии с лирическими *Lieder* на рюккертовские тексты («Затерян я в безбрежности вселенной») или явст-

<sup>1</sup> «Как звук природы» — авторская ремарка Малера на партитуре.

<sup>2</sup> «Слава отцу вседержателю во веки веков» (лат.).

<sup>3</sup> «Приди, о животворный» (лат.).

<sup>4</sup> «Все проходящее» (нем.).

венно, но лишь весьма обобщенно воспринимаемые отзвуки (Nachklänge) «Песен об умерших детях» в Шестой и Девятой симфониях. Нечто подобное можно наблюдать и вслушиваясь в первые части Четвертой. В скерцо расцвеченные короткими трелями staccati флейт и гобоев, их квартово-квинтовые зовы и звоны; вначале — мгновенная иллюзия тональности *си*; полиритмичная пестрота фигуративного движения; временами — ритмичные постукивания и позвякивания ударных; высокий регистр, приглушенность звучания — создают комплекс, отдаленно сходный с «фантастическим элементом» Allegro. Более того, при всем явном и огромном несхождении главных тем обеих частей, в их интонационном строе очень смутно прослушиваются опять-таки отдаленно созвучные моменты и черты: первоначальный напев — в диапазоне октавы; трехзвучный затакт, выразительно восходящий к мелодической вершине с последующим уступчатым и несколько заторможенным спадом; растворение вступительной ярко-экспрессивной интонации в более ровном движении шестнадцатыми длительностями; повторность основного четырехтактного мелодического ядра; очевидное господство скрипичного тембра; постепенное подключение и линейное развертывание контрапунктирующих голосов; и, наконец, широко обобщающая авторская ремарка «gemächlich» на обеих темах. Но нужно вновь и вновь подчеркнуть: преломленные в совершенно иной, контрастной ладотональной структуре скерцо, в ином метре и прихотливо очерченном, пикантно альтерированном рисунке мелодического контура, в пронзительно напряженном звучании перестроенной скрипки-соло, все сближающие моменты претерпевают глубокую метаморфозу: словно маска безумия, мелькающая «в вихре вальса» и запечатленная в экстравагантных отражениях кривых зеркал, искажает светлые и уютно-приветливые черты, только что еще так наивно и старомодно улыбавшиеся нам в Allegro... Тогда глубокий смысл приобретают слова Малера о юморе этой симфонии — юморе, который «нужно отличать от остроты, веселой шутки», чтобы «суметь почувствовать и понять его»<sup>1</sup>. Перед нами — интонационное перевоплощение, родственное внезапным психологическим переключениям Артура Шницлера или Стефана Цвейга.

Во-вторых, говоря об эстетическом отношении Allegro и скерцо, не следует упускать из виду, что ни «светски-бальный», ни современно-демонический элемент в скерцо отнюдь не исключают малеровской «простоватости» или замороженности воспоминаниями о патриархально-идиллическом прошлом. Даже эксцентрическая партия солирующей скрипки *in D* в представлении композитора явно раздвигается на контрастные грани: смутно скользжащее изысканно-зловещее видение — и тон-

---

<sup>1</sup> Из письма Ю. Бутсу от 12 сентября 1903 года. — Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 224.

чайший отзыв незамысловатого народного музицирования (многозначительная малеровская ремарка в тактах 6—7 партитуры: «Wie eine Fidel»<sup>1</sup>). Ремарка эта, чрезвычайно трудная для точной и красивой интерпретации, не случайна: она, как часто у Малера, обладает значимостью нюанса-предвестника. Скерцо написано в гармонирующей образу двойной сложной трехчастной форме:

[ A — B — A ] C [ A — B — A ] C<sub>1</sub> [ A — B — A ]

Малые середины (B) и оба трио (C и C<sub>1</sub>) по отношению к проведению главной темы — ярко-контрастны: это сферы прояснения. Минор сменяется мажором, хроматические насыщения — диатоникой лада, мелодико-ритмический рисунок становится менее изысканным и прихотливым; композитор снимает сложные плетения контрастно контрапунктирующих голосов, наконец (последнее по счету, но не по значению!), смолкает солирующая скрипка с ее холодной иллюзорностью и пронзительным «звуком душевной боли». Тогда рафинированно-жуткое на короткое время уходит со сцены и в музыке явственно проступают жанровые черты так любимого Малером доброго старого лендлера венских предместий. Потом опять мрачнеет ладогармонический колорит, в звуковом пространстве возобновляется беспокойное шуршание и суeta наползающих контрапунктов и вновь является соло со своим пронзительным и холодным звуком и гротескно-хроматизированным изломом вальсового напева. Все это рондообразное свечение контрастно мерцающих граней образа скерцо то приближает его к первой части симфонии, то отдаляет от нее.

Вот почему у Малера здесь нет разрыва частей, нет эстетического просчета.

Фантазмагория приходит и уходит. Наступает величайший покой, и в соль-мажорном Росо *adagio* (Ruhevoll) рождается одно из самых вдохновенных и эстетически совершенных поэтических созерцаний, какие написаны были в музыке начала XX столетия. Идиллия воплощена не картинно, но преломленной во внутреннем мире художника, как гетеански-светлое, проникновенно-сдержанное лирическое излияние. Здесь впервые Малер в центре симфонического цикла разворачивает чисто инструментальную медленную часть столь широкого плана. Напомним, что четырехчастная Первая симфония написана без медленной части; *Andante* Второй — род медленного танца, а маленькая четвертая часть («Свет изначальный»), предваряющая финал, — песня из «Волшебного рога» для солирующего женского голоса с сопровождением оркестра. В Третьей симфонии — две медленные части: четвертая — «Песнь ночи» для контральто с оркест-

<sup>1</sup> «В манере народной скрипки».



ром, а большое чисто инструментальное Adagio представляет собою не лирическую середину, но своеобразно решенный финал всего цикла. К тому же при всем поэтическом обаянии этой музыки, особенно в красиво задуманной «затухающей» коде (Малер очень любил такие завершения), она носит явные следы незрелости и заимствований, прежде всего у Брамса («Одиночество в полях»). В сравнении с ним, Росо adagio Четвертой означает гораздо большую зрелость и самобытность, большее богатство, тонкость и совершенство письма в этом жанре симфонической музыки. После психологически взвихренной крейсleriаны скерцо, мастер на срединной лирической странице цикла органично возвращает нас к реминисценции венского классицизма. Однако, если в Allegro царил Моцарт, то над Adagio скорее витает дух позднего Бетховена, его последних квартетов и фортепианных сонат. В качестве композиционной структуры, формы изложения и тематического развития здесь избрана сложная трехчастная форма с широко развернутой серединой и несколько сокращенной репризой. Трехчастность сочетается с вариационностью. Широко и очень тихо пропетая, глубоко прочувствованная мелодия диатонического склада возникает у альтов, виолончелей (*divisi*), скрипок; потом струнные передают первоначальный напев духовым — гобою, фэготам, валторнам, флейтам, вступающим с новыми и новыми мелодическими вариантами (малеровская «неповторимая повторность»). В глубинно-низком слое ткани контрабасы, виолончели, временами сопутствуемые арфами, *piano* и *pianissimo*, отрывистым штрихом играют мерное, невозмутимо покойное *ostinato*. Пассакалья то прерывается в серединах сложной трехчастной формы, то вновь вступает в свои права (прием прерванного *ostinato* применялся еще И. С. Бахом, например в Adagio Второго скрипичного концерта E-dur). В верхних и срединных слоях прозрачно-легкой оркестровой ткани вариации неторопливо набегают на басовое основание, поют и плещут, мягко оттеняя друг друга. Вся фактура кантабилна и линейна, восхитительно-нежные, сначала несколько статичные, потом активизирующиеся гармонии образованы тончайшим плетением контрапунктирующих голосов (см. пример 15).

В срединных фазах формы наступает драматизация образа, прорывается скорбный малеровский импульс. Он снимает *basso ostinato*, а с ним и подчеркнутую мерность движения. Широко протяженные, плавно текущие и поющие инструментальные голоса рвутся на короткие фразы, наползающие хроматизмы, кричаще-крутые взлеты и спады мелодии резко обостряют интонацию. Структура ткани уплотнилась, динамическая нюансировка переключена на *f* и *ff*. Наконец, композитор активизирует гармонию: она интенсивно модулирует, и в центре формы резкий тритоновый сдвиг *g-moll—cis-moll* образует остронапряженную кульминацию перед наступающим в репризе спадом.

Br.  
get. *pp*

Vlo.  
get. *pp espr sehr gesangvoll*  
*zu gleichen Teilen*  
*pp*  
*pizz.*

Kb. *p*

*pp*  
*p*  
*p espr.*

*pp espr.*  
*pp*

*pp*  
*sempre pp*  
*pp*  
*sempre pp*  
*pp espr.*  
*im Ausdruck steigend*  
*pp*  
*get.*  
*sempre pp*

*morendo*  
*morendo*  
*get.*  
*get.*

Весь этот прорыв драматического элемента, обозначенный Малером ремарками «Drängend» и «Leidenschaftlich»<sup>1</sup>, как бы «обратно-симметричен» трио-лендлерам в скерцо. Там классически-светлое, почвенно-здоровое проскальзывало в призрачный круг модернизированного Danse macabre<sup>2</sup> («страшное», «пугающее», — говорит композитор). Здесь в Adagio — смятение чувств (цвейговское «Verwigung der Gefühle») дважды возмущает «безоблачность иного, более возвышенного и далекого нам мира». «Зеркальная симметрия» образных отношений у Малера — это, разумеется, всего меньше структурная изысканность, совершенно несвойственная ему. Вероятно, он искал и нашел здесь решение, отвечавшее поэтическому замыслу — воплотить в образ эту диалектику жизни и искусства, — удивительные сращения реальности и фантастики иллюзий, ушедшего в прошлое классического идеала и взвихренного трагедиями и антагонизмами современного человеческого бытия, каким, по крайней мере, он его себе представлял... В свободно решенной репризе (G-dur, Andante, цифра 9) постепенно затухает в басу фигура ostinato, наплывают pianissimo реминисценции из скерцо, Allegro, потом на мгновение мощно прорывается ми-мажор и сияющий контур финала. С последним блаженно замирающим («Gänzlich ersterbend») проведением первоначального напева (Zart und innig) все растворяется и исчезает в совершенно эфемерно звучащих флажолетах струнных... Все это вызывает впечатление красивого и светлого калейдоскопа. Очевидно, композитор сознательно пошел на жертву: тематическая пестрота репризы, ее чрезмерная интегральность (собственно репризный элемент почти сведен на нет) должны были скрепить форму и ясно прочертить связи, ведущие через весь цикл к финалу. Кода Adagio, с ее эффектом полнейшего погружения в зачарованное созерцание красоты, лишь отчасти восстанавливает нарушенное равновесие с огромной первой частью формы, и ощущение поэтичнейшей клочковатости остается непреодоленным.

Мы так подробно «описали события», происходящие в Росо adagio, лишь для того, чтобы показать, как Малер в 1900 году решал проблему симфонического синтеза (в Пятой и особенно Восьмой симфониях он достигнет большего совершенства). Здесь его стиль и метод чрезвычайно экстенсивны. Синтез достигнут посредством концентрации у дверей финала почти всех тематических слагаемых произведения. Конечно, как драматургическая идея, прием этот восходит к Девятой симфонии Бетховена и фортепианным сонатам ор. 101 и 110. Но Бетховен мыслил и писал интенсивно и постольку нашел высокоорганичные решения поставленной задачи. Малер не поднимался до уровня Бетховена и потому избрал для себя путь, единственно возможный, по крайней мере в те годы его творчества. Узел тематиче-

<sup>1</sup> «Стремительно» и «Страстно».

<sup>2</sup> Пляска смерти (франц.).

ских связей с полнейшей ясностью обнажился к концу Adagio, но в пленительно-поэтичной «классической» симфонии проступил изъян, несвойственный действительным классикам венской школы: переотягощенность синтезирующими элементами.

Финал (*Sehr behaglich*, G-dur) — та самая «юмореска», из которой впоследствии родилась вся Четвертая симфония. Сюда ведут истоки, здесь окончательно раскрывается идея. Естественно, что мы, учитывая историю сочинения, должны теперь принимать за основу не столько этот процесс, сколько объективно данный конечный художественный результат. Теперь это нечто значительно большее, нежели разгадка, обнажение тайны. Перед нами — завершающая кульминация всей идиллической поэмы, если угодно — ее апофеоз. Обычно вершины симфонического развития у Малера отличаются особо напряженным драматизмом, динамической мощью, «массированной» концентрацией всех оркестровых ресурсов и выразительных средств. Но здесь подобное решение для кульминационного фазиса было бы эстетически неуместным, и мастер, присоединяя к нему предшествующие части, избрал иной вариант, убедительный и органичный с точки зрения концепции произведения: это — кульминация «кроткая», скромно затаенная, глубинно-смысловая. Высокий женский голос соло поет сочиненную Малером еще в 1892 году песню на стихи из «Волшебного рога мальчика» о райском житье<sup>1</sup>:

Мы вкушаем небесные радости,  
Мы земного бежим бытия.

Музыка написана в традиционной для старонемецких духовных песен строфической форме со вступлением, короткими интерлюдиями и припевом хорального склада<sup>2</sup>. Этой формы оказалось достаточно для того, чтобы финалу, столь необыкновенному по замыслу, придать опять-таки синтетически-обобщающие черты и вновь соблюсти традицию, унаследованную от брукнеровского симфонизма. Самый синтез осуществлен здесь значительно тоньше, лаконичнее и стройнее, нежели в репризе Adagio. В качестве интерлюдий, между строфами песни трижды вписаны щебечущие отыгрыши высокого дерева с ударными из первой части цикла (сохранены их ладотональность, контрапункты ритмических фигур; несколько усилена лишь инструментовка). Близко к точке золотого сечения формы пробегает скерцозный мотив, пунктиром прочерченный во всех трех фазах и особенно рельефно — в разработке Allegro. Гармонический же колорит (романтически-красочное сопоставление мажорных тональностей G-dur и E-dur)<sup>3</sup>, отчасти мелодический строй и

<sup>1</sup> Она ранее предназначалась композитором для Третьей симфонии в качестве ее седьмой части.

<sup>2</sup> Музыка последнего заимствована из пятой части Третьей симфонии.

<sup>3</sup> Финал кончается в E-dur, и, таким образом, тональный план симфонии остается гармонически незамкнутым.

фактура, временами (в припевах) родственная хоральной, наконец, ритмичное *basso ostinato*, возникающее к концу, «удержаны» от предшествующего *Roco adagio*. Однако кульминирующее значение песни «Мы вкушаем небесные радости» заключено главным образом не в этом, на сей раз стройно и красиво осуществленном синтезировании тематического материала, тональных центров и фактуры предыдущих частей. В бесхитростно-певучих вариантах четырех строф прорастает вновь и вновь один и тот же детски-радостный, изукрашенный наивной фигурацией и в то же время исполненный какой-то истовой серьезности, глубоко народный по складу напев («без тени пародии», как красноречиво гласит авторская ремарка) (пример 16).

Мягко колыхающиеся триольные фигурации виолончелей и арф, смутно напоминающие о том, что было скерцо, словно баюкают этот удивительно чистый и светлый образ; высоко регистрованная, прозрачно-легкая, звенящая и сияющая тембрами оркестровая ткань вновь вызывает впечатление праздничной нездешности, даже «астральности» колорита. Но то, что лишь время от времени просвечивало в «рефренах» *Allegro*, теперь широко разлилось по всему звуковому пространству, затопляя и все более ярко озаряя его. Вот где, казалось бы, доподлинно царит, говоря словами Малера, «безоблачность чуждого нам мира».

И теперь неизбежно возникает вопрос, в какой же степени все это совместимо с «моцартианством» Четвертой симфонии? Но не следует забывать о том, что у Малера моцартианство приобрело особый, специфический нюанс: мы имеем в виду почти всегда присутствующий в нем оттенок трагического. Проницательно писал об этом по поводу венской постановки «Дон-Жуана» Пауль Штефан: «Ведь Моцарт — таково всеобщее мнение — Моцарт кокетничает, играет, приплясывает, Моцарт весел. Будь люди музыкантами... они должны были бы понять, что дух, оживляющий эти звуки, явился из бездн и с вершин. Может быть, такова была и вся эпоха Моцарта. Быть может, она позаимствовала галантные формы лишь как маску. Может быть, тогда обо всем догадывались, только были достаточно разумны и потому не желали знать...»<sup>1</sup>.

В некотором смысле, такова и идиллия Четвертой симфонии с ее изумительно органичным переплетением «классической» и «романтически-странной» тенденций. Мы уже имели возможность убедиться, что в ней совершенно реально и весомо, казалось бы, присутствует возрожденная в ее самых светлых образах венская классика. Но есть в ней и свой элегический подтекст, свой нюанс невысказанной горечи и своя доля религиозно-метафизических мечтаний в разрешающем финале. Недаром, как свидетельствует Н. Бауэр-Лехнер, Малер, вечно раздвоенный и блуждающий в поисках глубинного и тайного смыс-

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 450.

Fl. I, II *pp* *zu 2*

Fl. III, IV *pp* *zu 2*

Hr. I, II

E. H.

Kl. (B) I *pp*

Kl. (B) II *pp*

Gkl. (B)

Fg. I, II

Grn. I

Ph. *in A, E*

Crgl. *pp*

Grf. *pp*

Slagst.

Wir ge nie Sen die himm

*a tempo* (Sehr behaglich)

Vl. *pizz.*

Vl. II *ppp*

Br

Vlo. *pizz.* *ppp*

[illegible]



ла простых, обыденных вещей и людей, к которым его влекло так неотразимо, по поводу первой части Четвертой симфонии говорил о свойственном ей «космическом» элементе, «неисчерпаемом, как мир и жизнь». Н. Бауэр-Лехнер вспоминает также: «В последней части («Мы вкушаем небесные радости»), ребенок, который в своей детской невинности принадлежит все же этому высшему миру, объясняет, как все задумано»<sup>1</sup>. В этих словах заключено рациональное объяснение того, почему Четвертую симфонию называют иногда «детской симфонией» Малера. Как явствует из высказываний композитора, а еще более — из самой музыки его, «детское» фигурирует здесь отнюдь не в жанрово-репертуарном («Детская симфония» Гайдна), не в сюжетном («Щелкунчик» Чайковского), даже не в психологически-характерном плане («Kinderszenen» Шумана). Еще со времен «Волшебного рога», идиллическое часто органически естественно сливалось у Малера с миром наивно-чистых детских образов, как это бывало также у Шумана, Чайковского, Бартока, Дебюсси, Равеля, позже у Шостаковича, Бриттена, Орфа, с тою, может быть, разницею, что из всех них именно Малер мыслил эту область поэтически-инфантильного в наиболее обобщенно-философском плане и к постижению этого высшего стремился вести свои аудитории от повседневности и добродушно-морнистического восприятия жизни.

И в самом деле, если в первой части симфонии воссозданы идиллические образы опозитизированного быта, а Adagio раскрывает идиллию лирического созерцания, то в «Песне о радостях небесных» воплощен образ идиллической утопии. Композитор и зачарованно и горько-скептически глядит в это идеализированное завтра, как оно запечатлено в наивно-религиозном сознании голодного ребенка, одного из тех, о ком писал Р. М. Рильке в поэме «О бедности и смерти»:

Ни хлеба, ни цветов не знают дети эти,  
Цветы трущоб и подворотен, дети тьмы.  
Им логика велит, чтоб были они дети, —  
Но... боже... дай им силы быть детьми!..<sup>2</sup>

В самом деле, «что же нам дитя рассказывает» в идиллическом финале Четвертой симфонии? Оно — в сладких мечтах о жизни загробной, ему грезится рай: там на огороде растет капуста и никому не запрещают ходить на грядки рвать ее. Ангелы небесные хлеб пекут, святые стряпают на кухне да накладывают полные миски — ешь, сколько хочешь. Есть в раю и погреб, а в нем — даровое пиво. Вот, что такое — райское житье! Нужно только добраться туда, —

И музыке той на земле не родиться,  
Которая с нашей могла бы сравниться<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 500.

<sup>2</sup> Rilke Rainer Maria. Gesammelte Werke. 1962. — Перевод автора.

<sup>3</sup> Перевод автора.

Когда постепенно истаивает и сходит на нет окутывающая конец всей идиллии неизъяснимо прекрасная ми-мажорная гармония смычковых, кларнетов и арф, вы преодолеваете очарование, и вам еще раз вспоминаются странные, как казалось первоначально, слова композитора, сказавшего об этой симфонии, что там заключено «нечто пугающее и страшное для нас». Но это действительно так. Внешне все мягко озарено добродушным, чуть опечаленным юмором, но за ним скрыта огромная человеческая трагедия: там дети мечтают о смерти, и чем светлее их наивно-убогая мечта о потустороннем мире, тем страшнее обнажается нищая жизнь их. То, что, казалось, прозвучало маленькой, нарядно убранной религиозной мистерией, то оборачивается горькой жизненной правдой. Возможность, таившаяся где-то в сокровенных глубинах старинного народного стиха, вдруг обрела реальное бытие. И это сделала музыка. Теперь «Райское житье» словно в ретроспективе озаряет предшествующие части — и «все становится на свое место». Старомодное и уютное Allegro — светлый образ-мираж безоблачного патриархального бытия; в «сатаническом» скерцо — изнанка, гримаса реальной жизни; Adagio — малеровское «Der Dichter spricht»<sup>1</sup>; финал — грезы-апофеоз.

Итак, единственная симфония-идиллия, созданная Малером, — это, в сущности, псевдоидиллия, по самому художественному замыслу своему иллюзорная, обманчивая. Над нею беспечно звенят бубенцы и свирели, а где-то в глубине льются слезы униженных и оскорбленных. Такие «улыбающиеся трагедии» сравнительно редки в искусстве, навряд ли охватишь их какой-либо группировкой. И по нашему разумению, Четвертая симфония в этом смысле уникальна; она — мы твердо убеждены в этом — вне тетралогий, трилогий и среди произведений Малера стоит особняком. Или, может быть, он не был совсем неправ, сближая ее с Девятой?

#### **Восьмая симфония**

Но если бы мы попытались классифицировать симфонии мастеров по их более или менее формальным признакам, нам представилась бы соблазнительная возможность вывести Четвертую из одиночества, парадоксально сблизив ее... с Восьмой! Хотя одна из них представляет собою весьма скромное создание, а другая задумана и решена в небывало грандиозных масштабах, обеим свойственно нечто общее или сближающее их между собою: это «эпилог на небесах». Но в симфонии G-dur финал — всего лишь детская греза, наивная, даже не без некоего банального элемента, и именно в нарочитой несбыточности и примитивизме ее заключен образно-художественный смысл. «Эпилог» Восьмой — это, наоборот, морально-философское credo композитора, ко-

<sup>1</sup> «Слово поэта» (немецкое название последней из «Детских сцен» Шумана op. 15).

торое он проповедует со всей убежденностью, всей мощью сосредоточенных в его власти музыкально-эстетических средств и под знамя которого страстно зовет человечество. Восьмая симфония — это симфония-оратория (она слишком масштабна для кантаты) или симфония-гимн на высокоэтическое тему. Как известно, в письмах к Альме Малер из Тоблаха летом 1909 года и из Мюнхена в следующем 1910 году композитор дал развернутую формулировку своего постижения заключительного апофеоза второй части «Фауста», а оно во многом определило собою весь жанровый облик и драматургию «Симфонии для тысячи участников»<sup>1</sup>. Через бесконечную лестницу символов Гете ведет нас к тому непреходящему, что пребывает за всеми явлениями, что составляет внерациональную, самодовлеющую цель, влекущую в свои сферы все и вся, но до конца недостижимую и непостижимую в нашей земной плотской жизни. Иносказательно это может быть названо вечно-женственным, в себе покоящимся началом, а стремление к нему — любовью животворящей в ее платоновском (Эрос!) и христианском понимании. Христос мифологически обозначал это также как вечное блаженство — представление, «наиболее адекватное из всех, доступных человечеству в нашу эпоху». Так пишет Малер.

В этой скорее поэтической, нежели философски-логизированной интерпретации чрезвычайно ярко запечатлелось то, что составляло, с одной стороны, силу и, с другой — слабость, свойственную Малеру как художнику-мыслителю и человеку. Эта сила заключена была в фанатически страстном стремлении к высокому и чистому идеалу всечеловеческой любви, к совершенству и счастью, объединяющему людей без различия положений и состояний, и вместе с тем — в глубочайшей неудовлетворенности окружающей, «земной» жизнью. Но Малер — повторяем — был несравненно слабее в реальном постижении источника зол и несовершенств этой жизни. Точно так же смутно, зыбко, во многом превратно рисовались ему пути в лучшее будущее да и самая сущность той прекрасной цели, которая влечет человечество ввысь по бесконечной лестнице его «энтелехий»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> На партитуре Восьмой симфонии значится посвящение: «Meiner lieben Frau Alma Maria» («Любимой жене моей Альме Марии»).

См. названные письма в кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 272, 290.

<sup>2</sup> Энтелехия (понятие, разработанное Аристотелем в «Метафизике») — совершенная форма, в которой осуществлена заложенная в движении цель. Как цель и разум тела, душа составляет его «первую энтелехию». Гете называл энтелехией непреходящую жизнедеятельную силу, свойственную природе, активно действующую в каждом отдельном человеческом индивидууме и достигающую наибольшей мощности у гениальных натур. В пятом акте второй части «Фауста» ангелы уносят ввысь то, что осталось бессмертного от героя трагедии. Это бессмертное, непреходящее Гете первоначально обозначил там словом «энтелехия», однако избрал потом иную формулировку. Малер по поводу Восьмой симфонии пользуется этим понятием, очевидно, в гетеанском смысле.

Эта цель мыслилась им, как не раз уже было сказано, в достаточной степени расплывчато и абстрактно. Постольку Малера всего больше привлекала не наиболее истинная и плодотворная, действительно-гуманистическая тенденция «Фауста», но скорее символически-созерцательные мотивы его второй части. Это, в свою очередь, не могло не отразиться в музыке малеровской симфонии Es-dur, оказавшейся в значительной мере антиподом «фаустианских» произведений музыкального романтизма 40—50-х годов XIX века: Листа, Вагнера, Шумана, Берлиоза.

Так, Лист, создавая свою «Фауст-симфонию», при всей склонности к риторике и музыкальным воплощениям философских сентенций, был тем не менее наиболее близок к первой части трагедии Гете. Здесь высокая идея произведения лишь медленно и постепенно начинает раскрываться в драматических ситуациях и характерах. И у Листа Фауст, Маргарита, Мефистофель воссозданы как музыкально-поэтически обобщенные характеры, выражающие различные стороны, или полюсы, романтического. Вопреки непрестанной рефлексии Фауста, светлой «идеальности» Маргариты, демоническому иррационализму Мефистофеля, все три контрастных образа, хотя и овеяны фантастической дымкою, однако очерчены композитором в высшей степени четко, конкретно, и эта заостренная конкретность решения составляет один из факторов, определяющих собою огромную впечатляющую силу «Фауст-симфонии». Когда же, в поисках финала, гармонично преодолевающего колющий скепсис третьей части, Лист обратился к заключительной сцене трагедии и положил на музыку Chorus mysticus «Лишь символ всебренное, что в мире сменяется», то вышедший из-под его пера хор а саррелла прозвучал, хотя и красиво, однако же отвлеченно, даже бледно по сравнению с тем ярким и конкретным, что ему предшествует. Как завершающая кульминация столь грандиозного и яркоромантического произведения, хор не убеждает, но скорее расхолаживает аудиторию. Видимо, и сам композитор чувствовал, насколько трудно и, более того, невозможно даже в музыке эстетически совершенно выразить то «осуществление недостижимого, невыразимого», о котором поется в апофеозе у Гете. Потому Лист не только жестко ограничил рамки хоровой композиции, но особо оговорил условность ее исполнения (*ad libitum*).

Если принять «фаустианство» сонаты h-moll, то она также почти всецело находится в сфере первой части трагедии, и проблематика «Сцены в горных ущельях» остается для нее далеко в стороне. То же можно сказать и о юношески мятежной, хотя и романтически философичной, «Фауст-уввертюре» Вагнера. Что касается апофеозов «Фауста» Гуно и «Осуждения Фауста» Берлиоза, то, при всей взаимной отчужденности и художественной неравноценности этих «эпилогов на небесах», они совершенно

неожиданно сближаются, благодаря одному качеству, свойственному обоим: внешнему, импозантно-финальному замыслу. Впрочем, их внегетеанские концепции очевидно несравнимы между собою. К тому же апофеоз у Гуно носит религиозно-дидактический, у Берлиоза же — скорее декоративно-картинный характер. Наиболее близок Малер, если говорить о его романтических предшественниках, к шумановским «Сценам из «Фауста», где почти все содержание «Ущелий» вошло в ранее других написанную третью часть. Однако Шуман и Малер мало сходны здесь друг с другом. Во-первых, «Сцены» охватывают обе части «Фауста» — от эпизода с Маргаритой в саду и до апофеоза включительно. Во-вторых — и это главное — шумановская оратория музыкально кульминирует на образе Фауста-борца, героя, строителя, отдающего свой разум и труд на служение людям. Это находит чрезвычайно яркое выражение и во второй части «Сцен», и в увертюре, написанной, как известно, лишь тогда, когда все произведение было уже закончено, и даже в финале, особенно богатом музыкальными красотами, где восхождение к возвышенному воплощено композитором, как «Fausts Verklärung»<sup>1</sup>, как торжество высокочеловечного духа героя. В-третьих, шумановский «Фауст», в том числе и последняя его часть, первоначально задуманный как опера, и в ораториальном жанре сохранил номерную структуру. В этом — известное драматургическое преимущество у Шумана: проиграв в цельности, непрерывности запечатления мистериального действия, он получил зато бесспорное преимущество в контрастной экспозиции сменяющихся образов, а глубокие цезуры облегчили восприятие огромного целого<sup>2</sup>. Наконец, шумановский оркестр естественно и неизбежно тускнеет перед могучим и многогранным малеровским ансамблем. Это обусловлено как огромным прогрессом инструментовки на протяжении второй половины XIX и начала XX века, так и тем, что Малер мыслил оркестрально, а это, как известно, отнюдь не свойственно было Шуману.

Мы лишены возможности сделать какие-либо сопоставления с тематически непосредственно родственными и значительными произведениями XX века, выказавшего в сфере музыкального творчества симптоматичное равнодушие к «Фаусту» и к Гете вообще. Единственное подлинно талантливое и глубокое произведение на сюжетно родственную тему — «Доктор Фауст» Бузони — не имеет никакого отношения к трагедии Гете.

Итак, Малер в Восьмой симфонии пошел своим, особенным путем: он совершенно отрешился от образной сферы первой части «Фауста». Ни ситуаций, ни характеров. И это было закономерно. Он стремился воплотить в музыке величие и красоту

---

<sup>1</sup> «Просветление Фауста».

<sup>2</sup> Мы не касаемся здесь шумановских купюр, которые сравнительно невелики.

мира, образно постигнутого, как объективное, как вселенная, звучащая во всей ее бесконечности и многообразии; это должна была быть малеровская «гармония мира»! В то же время симфония задумана была как «пламенное утверждение» (Бруно Вальтер), как дифирамб, который, отчасти подобно финалу Девятой симфонии Бетховена, славит радость бытия и вселенской любви, символизирующей непрестанное восхождение чувственно-данного, преходящего по лестнице этого бытия ко все более полной гармонии, полноте и духовному совершенству. Все это было достаточно созвучно финальному апофеозу второй части «Фауста», когда область собственно драматического с его ситуациями, характерами уже осталась где-то внизу, позади, и поэт-философ поднялся, кажется, к высочайшим вершинам сущего, чтобы раскрыть некий сокровенный смысл всех видимых вещей. Удалось ли Малеру музыкальное воплощение этого идеала, этой мистерии, где действуют уже не столько персонажи, сколько символические олицетворения абстрактных понятий? Невозможно дать односложный ответ на этот вопрос<sup>1</sup>.

Прежде всего, трудно не согласиться с Бруно Вальтером: музыка симфонии «проникнута духом пламенного утверждения», она и в самом деле излучает свет, радость и полна самой возвышенной поэзии. В сравнении с такой яркоталантливой, но в значительной степени внешней и, главное, этически ложной философско-симфонической концепцией, какой явился «Заратустра» Рихарда Штрауса, — Малер создает здесь произведение, глубокое и по-своему цельное, ясное, захватывающее вдохновенным пафосом благородного гуманизма и поистине лучезарной красотой необъятного разлива нравственно-чистой и могучей музыки. Примечательно, что некоторые типические черты малеровского стиля как бы оттеснены либо вовсе преодолены здесь в полной гармонии с поэтическим замыслом симфонии. Характеристическая заостренность жанровых черт тематизма, взвихренные кульминации, внезапные и резкие ладогармонические сдвиги, конвульсивные ритмические модуляции, эпизодические подключения и выключения блуждающих полифонических голосов, импровизационная разбросанность письма — все успокоилось и величаво застыло в массивной и стройной, гармонически уравновешенной фактуре. Тематический комплекс первого гимна («*Veni creator*», *Es-dur*, пример 17) носит широко обобщенный, даже несколько абстрактный характер; по складу он местами очень близок традиционно-немецкой хоральной сфере. Ладовая расцветка ми-бемоль мажора то воссоздает структуру позднего строгого стиля (Зенфль, Лассо), то — в стадии развер-

---

<sup>1</sup> Давая свой анализ Восьмой симфонии, мы в то же время отсылаем читателя, помимо советских авторов, к уже упоминавшимся блестящим, во многом спорным для нас работам Пауля Беккера, Рихарда Шпехта и Эрвина Штейна.

тивания — интенсивно хроматизирована. Малер следует примеру Моцарта и позднего Бетховена, синтезируя сонату как композиционную структуру, с богатым полифоническим развитием своих тем. В динамически-устремленной середине сонатной формы он подвергает тематический материал великолепной линейно-полифонической разработке (двойная fuga на типично-брукнеровский торжественно-гимнический напев). По краям же композиции преобладают слитное аккордовое изложение, унисоны либо октавные удвоения голосов. В мощном ансамбле к трем хорам и солирующим певческим голосам присоединен четверной состав духовых, восемь валторн, басовая труба, орган, трое литавр, трубы и тромбоны в отдельно расположенной (*isoliert postiert*) духовой группе.

И в тех моментах тематического развития, где композитор обращается к лапидарно звучащим ораториально-призывным оборотам мелодии, вся эта разноголосо и многоцветно ликующая музыка как бы подавляет благочестиво-молитвенную символику латинских стихов древнего христианского гимна. «Возгоритесь светильниками великой любви, о сердца людские!» «Даруй, о даруй вечный мир нам!» «Да расторгнутся оковы плена вражеского на телах и душах наших!» — эти возгласы, занесенные в XX век из темных глубин раннекатолического средневековья, на вдохновенно-экстатических интонациях малеровского мелоса вдруг приобретают новый, гражданственный смысл и звучание. Тем не менее нам представляются безосновательными попытки, иногда предпринимаемые в литературе, вовсе вывести эту часть симфонии за пределы религиозных представлений и настроений композитора. Вряд ли Малер нуждается, например, в той реабилитации, какую предпринимает И. Барсова во вступительной статье (в общем очень содержательной и интересной) к книге «Густав Малер. Письма. Воспоминания». Там мы читаем: «Животворящий дух» христианского гимна в контексте симфонии становится для Малера равнозначным языческому Эросу Платона<sup>1</sup>. На наш взгляд, автор хорошей работы впадает здесь в некоторую натяжку. Мы не склонны также разделить ту точку зрения, будто в тексте гимна «*Veni creator spiritus*» Малера не привлекали культовые ассоциации и образ молитвы в его восприятии лишен был религиозно-догматической окраски<sup>2</sup>. Тут возникают серьезные сомнения.

Во-первых, если культовые ассоциации в самом деле вовсе не привлекали Малера, то почему же он для первой из двух частей того произведения, которое сам он считал величайшим и объективнейшим по содержанию из всего, им созданного, избрал едва ли не самый внушительный по масштабам и самый

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 77.

<sup>2</sup> См. там же.

экстатический церковно-католический гимн, неизбежно вызывающий культовые ассоциации у слушателя и в том случае, если он, слушатель, понимает латынь, и в случае, если он ее не понимает.

17 Allegro impetuoso

Vo ni ni, a . tor

spi . ri . tus.

pizz. For.

Во-вторых, далеко мимо цели у автора статьи скользит его мысль о том, будто образ «Veni creator spiritus» в восприятии Малера вообще «лишен религиозно-догматической окраски». Что касается самого композитора, то это, возможно, и в самом деле было так, хотя остается в значительной мере недоказуемым. Однако центр вопроса — это восприятие не Малера, а его



аудитории. Конечно, музыка воздействует на нее сильнее, чем слова молитвы, но вряд ли слушатели, особенно слушатели-католики, в состоянии совершенно отрешиться от этих слов. А ведь Австро-Венгрия малеровских времен — это страна католическая. В оратории или кантате, особенно на нравственно-философскую тему, образы религиозной поэзии в их словесно-понятийном звучании и смысле не могут не составить неотъемлемой и существенной части произведения. И когда хор торжественно возглашает: «Уверуем в отца и сына и духа свята!», и в заключение гимна:

Осанна отцу вседержателю,  
На троне славы воссевшему  
Поверх облаков!  
И сыну его — небожителю,  
Из мертвых ныне воскресшему,  
Слава во веки веков! <sup>1</sup>

невозможно воспринять это иначе, как торжественное провозглашение религиозной догмы в форме поэтического образа. Что касается «окраски», какую Малер придал музыкальной интерпретации этих стихов, то в ней несомненно сильно и ярко подчеркнут вдохновенно-исповеднический план, в каком декларируются тезисы молитвы. Тут Малер совершенно отказывается от столь свойственной ему разорванности, наплывов и переплетений свободно мигрирующих кусков разрыхленной полимелодической ткани. Изложение непривычно компактно, и даже при контрапунктических наложениях полифонических голосов каждая строфа молитвы с ее несомненно догматическим содержанием ясно и четко распета в виде мелодически и фактурно законченного построения. Каждое из этих последних приводит к своей местной гимнически-звонкой и светлой кульминации, придающей возгласам песнопения характер особо восторженной экспрессии. На этих сияющих вершинах мелодического движения музыка оживляет омертвевшие латинские стихи, пробуждает уснувшие или заглушенные наивно-религиозные представления, настроения и свойственную этой тысячелетней поэзии архаически-суровую красоту. Строфы же образуют непрерывно восходящую по ступеням сонатной формы линию сменяющихся волн, или фаз, симфонического развития, а заключительное Gloria объясняет и венчает их мощной завершающей кульминацией. Думать, что все это лишает гимн религиозно-догматической окраски, — значит впадать в очевидную иллюзию.

В-третьих, трудно допустить, чтобы вся эта музыкально-поэтическая композиция, овеянная столь явными реминисценциями раннего христианства, могла оказаться «равнозначной языческому Эросу Платона». Ничего, непосредственно ведущего в образный мир греческой античности, здесь нет, эстетически быть

<sup>1</sup> Перевод автора настоящей работы.

не должно и не может. Если бы дело обстояло так, как предполагает И. Барсова, то почему же Малер не воспользовался здесь какими-либо мотивами из огромной и художественно-прекрасной античной или неоплатонической литературы, так широко известной ему? По нашему убеждению, этого не могло случиться: вся христианская догматика и мистика здесь вполне гармонируют «фаустианскому» замыслу Восьмой симфонии. Ведь сам композитор в письме к Альме Малер от июня 1909 года, говоря о гетеанском понятии вечно-женственного (*das Ewig-weibliche*), прямо указывает на христианский идеал вечного блаженства как на представление об абсолютном, «наиболее адекватное из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху». И это во многом созвучно Гегелю и Гете. Гимн «*Veni creator*» представляет собою не что иное, как гигантски разросшийся пролог, и притом пролог возвышенно-религиозный, своеобразный «пролог на небесах». И у Гете в начале первой части «Фауста» есть свой «пролог на небесах», не языческий, но христианский, и три библейских архангела — Рафаил, Гавриил и Михаил — поют там по-немецки свой «*Veni creator spiritus*»:

И крепнет сила упования  
При виде творческой руки:  
Творец, как в первый день создания,  
Твои творенья велики! <sup>1</sup>

Так органично возникает образно-смысловая преемственность обеих частей симфонического цикла, музыкально воплощенная в широко разветвленных тематических связях.

Сопоставляя первую часть симфонии — *Allegro impetuoso* (*Es-dur*), со второй — *Poco adagio* (*es-moll*) и далее (*Es-dur*), первоначально испытываешь впечатление резко выраженной разнотильности письма. Однако это лишь некий слуховой обман, и он тотчас преодолевается, как только мы воспринятое на первый слух обобщаем в исторической перспективе. Действительно, *Allegro* и *Adagio* написаны в очень разной манере, но само различие это несет в себе черты, характерные для вполне определенного, а именно романтического стиля. Первая часть как бы отвечает приемами письма, близкими «высоким нидерландам» или немецкой полифонии XVI столетия; вторая же родственна позднему Вагнеру, Брукнеру, местами, возможно, даже Листу. Сопоставление, в рамках цикла, как бы сменяющих друг друга различных музыкально-исторических пластов генетически восходит еще к позднему Бетховену. В интереснейших комментариях к «Тридцати трем вариациям на тему вальса Диабелли» Ганс Бюлов раскрывает в этом бетховенском цикле то маленькую пародию на историю оперы, то «краткий обзор истории музыки» от Баха и Генделя до Гайдна и Моцарта.

<sup>1</sup> Гете. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. Ч. 1. М.—Л., 1936, с. 13.

Впоследствии романтики широко реализовали возможности, заложенные эмбрионально в бетховенском приеме. Достаточно сослаться на «Симфонические этюды» Шумана с их бахизмами и паганинскими, на «Сикстинскую капеллу» Листа (Аллегри — Моцарт), на «Тангейзера» (хорал пилигримов и романтика Wepusberg'a<sup>1</sup> и в особенности на «Парсифаля» Вагнера, с палестриновскими гармониями Грааля и «изысканным стилем», царящим в замке Клингзора. Брукнер перенес этот музыкально-исторический контраст в сонатно-симфоническую форму, и его хоральные переключения и наплывы в лирических частях Второй, Третьей, Четвертой симфоний воспринимаются как поэтические «Rückblicke»<sup>2</sup>, светлые видения, встающие из «тьмы времен». Так романтизм в новом качестве снимал теневые стороны разностильности и эстетически узаконивал синтезы исторически контрастных стилей. Малер выступает здесь не более как приемник и исполнитель заветов XIX столетия.

Но перейдем к более обстоятельному рассмотрению второй части симфонии — на слова заключительной сцены из «Фауста». Мы уже отметили указанную не раз в литературе, свойственную этому гигантскому финалу скрытую цикличность и децентрализующую тенденцию, в большой мере обусловленную драматургией второй части трагедии Гете и ее финального апофеоза. Здесь заключено много красот малеровской музыки — красот, сосредоточенных, главным образом, по контрастным «краям» композиции. Аскетически скуп и в темном колорите оркестровал Малер свою «Похвалу пустыне» — сумрачное *Adagio es-moll*, с медлительно и угрюмо поднимающейся из глубин диапазона величавой и прочувствованной «баховской мелодией», для которой он нашел красивый эффект соединения густого, сочного тембра в низком регистре с таинственно-отрывистым штрихом (*pizzicato* виолончелей и контрабасов) (см. пример 18).

По тематизму и колориту близкое вступлению к третьему акту «Парсифаля», *Adagio* рисует ландшафт девственно-дикой, уединенной местности. Картину дополняет хор и вдохновенные соло святых анахоретов. До некоторой степени симметричные славословиям трех архангелов из гетевского «Пролога на небесах», они воспевают красоту природы, вечную любовь и неутолимую жажду все более полного самоотречения:

В оковах чувств мой ум угрюмый  
Томится... Боже, укроти  
Мои мятущиеся думы  
И сердца тьму мне освети!<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гора Венеры.

<sup>2</sup> Взгляды в прошлое.

<sup>3</sup> Гете. Фауст. Ч. 2, с. 309.

Fl. I, II

Hb.

Kl. (B)

Vl. I

Vl. II

Br.

Vlc.

Kb.

*mp*

*pp*

*f*

*pizz.*

*sempre pp*

*p*

Musical score for a string quartet and woodwinds, measures 180-183. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments are Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Cb.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cb.).

Measure 180: Violin I and II play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4. Flute and Clarinet in Bb play a sustained note on G4. Viola and Violoncello play a sustained note on G3. Double Bass plays a sustained note on G2.

Measure 181: Violin I and II play a melodic line starting on A4, moving up stepwise to B4. Flute and Clarinet in Bb play a sustained note on A4. Viola and Violoncello play a sustained note on A3. Double Bass plays a sustained note on A2.

Measure 182: Violin I and II play a melodic line starting on B4, moving up stepwise to C5. Flute and Clarinet in Bb play a sustained note on B4. Viola and Violoncello play a sustained note on B3. Double Bass plays a sustained note on B2.

Measure 183: Violin I and II play a melodic line starting on C5, moving up stepwise to D5. Flute and Clarinet in Bb play a sustained note on C5. Viola and Violoncello play a sustained note on C4. Double Bass plays a sustained note on C3.

Dynamics and Performance Instructions:
 

- Violin I and II: *p* (piano) at the start of measure 180.
- Flute: *morendo* (fading) at the start of measure 180.
- Violoncello: *f* (forte) at the start of measure 180, *dim* (diminuendo) at the start of measure 181, *p* (piano) at the start of measure 182.
- Double Bass: *p* (piano) at the start of measure 180.
- Violoncello and Double Bass: *empre p* (emphasis piano) at the start of measure 183.

Нетрудно убедиться, насколько этот мотив аскезы близок некоторым кульминационным строфам гимна «*Veni creator spiritus*»:

Смири же плоть святою схимой  
И милость, боже, мне яви,  
Возжегши свет неугасимый  
Прощенья в сердце и любви! <sup>1</sup>

Отсюда — вполне оправданная музыкально-тематическая метаморфоза: свою песнь отречения блаженные отшельники слава-  
гают на мелодию, возникающую как свободный вариант напева Gloria из заключительной строфы песнопения «Приди, о дух животворящий!».

Хору пустынников тихо вторит горное эхо (нежнейшие подголоски высокого дерева). Затем разыгрывается мистериальное действо, завершаемое духовным возрождением Фауста-праведника и торжественным провозглашением высшей и конечной мудрости мира. Мы уже писали о том, что у Гете вся сцена в горных ущельях написана в виде серии хоров и монологов мистических персонажей — пустынно- и небожителей. Песни-молитвы святых анахоретов, ангелов, блаженных младенцев и грешников кающихся символически обозначают восхождение из глубинных недр повседневного земного бытия ко все более высоким горным сферам, где царит «женственность вечная», изначальная и непреходящая вселенская любовь, воплощенная в образе *Mater gloriosa* <sup>2</sup>. Вместе с тем это движение от внешнего, чувственно воспринимаемого — внутрь, к постижению последней сущности вещей и людей. Ибо «все преходящее — видимость только», как поет венчающий эпопею «Фауста» мистический хор. Возвышенно-поэтический идеализм всей этой концепции позднего Гете совершенно очевиден и вряд ли нуждается в комментарии. Но мы вновь возвращаемся к вопросу: насколько удалось Малеру раскрыть в музыке второй части симфонии эту сокровенную метафизику образного развития в апофеозе «Фауста»? Многое сделано им здесь удивительно красиво, глубоко и эстетически созвучно философско-поэтическому замыслу трагедии. Симфоническое развитие образного содержания проходит свой неуклонно восходящий цикл. Грани его ступеней или фаз достаточно подвижны, местами завуалированы, а тематизм представляет почти непрерывно продолжающееся вариантное развертывание главной гимнически-призывной темы «*Veni creator spiritus*», претерпевающей разнообразные и искуснейшие превращения. Воздавая должное остроумному анализу структуры финала у Рихарда Шпехта, Пауля Беккера и Эрвина Штейна, мы, со своей стороны, предложили бы следующую, точно так же, на наш взгляд, правомерную, хотя и спорную, альтер-

<sup>1</sup> Перевод автора.

<sup>2</sup> Матерь торжествующая (лат.).

нативу. Оркестровое *Poco adagio* и хор пустынноиков (тенора, басы, *es-moll*) — интродукция. В строфах соло (*Moderato Es-dur, Allegro es-moll*) блаженные праведники (сперва баритон, потом бас) запевают две песни экстаза — ликующую, светлую (в вышине) и скорбную (из глубин), в темном, хроматизированном колорите. Эти соло образуют своеобразную двухтемную экспозицию финала.

Путь, по которому ведет нас поэт-мыслитель, пролегает все выше — к границам постижимого и неопишимою, абсолютного, и Малер послушно следует за Гете этим путем. В широко развернутой середине музыкальной формы вступают новые хоры — женские и детские голоса. Экспозиция философских категорий, воплощенных в наглядные представления христианского мирозерцания, становится все внушительнее. Пролетают иерархически построенные сонмы ангелов небесных, несущих очищенную от земной скверны душу Фауста. «Утренними облачками»<sup>1</sup> парят рои блаженных младенцев. Музыка, звенящая, сияющая, как в некоем зыбком зеркале, отражает эти видения. Певучая, полимелодичная оркестровая ткань непрерывно светлеет, поднимаясь в более высокий регистр, на контурах ее поющих линий возникает фигуративный рисунок, по верхним краям ее *sehr fließend*<sup>2</sup>, как гласит авторская ремарка, щебечут и разливаются трелями голоса скрипок, флейт, кларнетов. Гармонический колорит оживлен легкой ладотональной расцветкой (*H-dur, Es-dur, d-moll, Es-dur*). Во вдохновенно-молитвенном соло с женским хором, звонами гlockenspiel и радужными переливами гармонии, *Doctor Marianus*<sup>3</sup> (тенор, *Allegro deciso, G-dur, H-dur, E-dur, Es-dur*) предвзряет явление на вершине этой «пирамиды символов»<sup>4</sup> пресвятой девы, как олицетворения вечно-женственного начала. Движение музыки замедляется и в прочувствованнейшем *Molto devoto* возвращается к первоначальному темпу *Adagio* и в тональность *Es*. Вместе с монологом *Doctor Marianus*, кончается чисто хоровая середина (*Allegro*) и вступает чрезвычайно свободно решенная реприза огромной трехчастной формы (соло с хорами, *Adagio, Es-dur*).

Последний эпизод мистерии — явление кающихся грешниц (одна из них — Гретхен), непосредственно подводящий к заключительному хору трагедии, — Малер воссоздал в прекрасном *Adagissimo E-dur*, к сожалению затянутом, что неизбежно ослабляет впечатление, производимое даже самою превосходной музыкой. Широкая, полнокровная мелодия *Adagissimo* отличается подлинно вдохновенной, чисто земною красотой и, как обычно происходит в таких случаях, затопляет в своем распеве словословия богоматери, покаяния и реминисценции ветхозавет-

<sup>1</sup> Образ Гете.

<sup>2</sup> Очень текуче.

<sup>3</sup> Мудрец-праведник, погруженный в созерцание девы Марии.

<sup>4</sup> Это метафорическое выражение принадлежит Малеру.

ных и новозаветных мотивов. По мере того как хоровая фактура приобретает более строго выдержанный хоральный склад, оркестровые краски непрерывно светлеют: струнные и деревянные шире захватывают высокие регистры, ткань становится воздушно-прозрачной, легкими волнами пробегают по ней тремоло фортепиано, челесты, фигурации арф. Возникает бледно-красочная, «мерцающая» симфония плывущих и сменяющихся гармонических пластов: E, H, Es, es, Es, g, Es, C, a<sup>1</sup>, A, F, D, Es. Эффект восхождения из глубин ввысь и «парения в горних сферах» воплощен с редкой пластической красотой, а земное и «серафическое» сочетаются в образно-поэтическом контрапункте, где Малером не позабыта ни одна деталь гетевского текста. Так, безыскусственное просторечие кающейся Гретхен (она молит богоматерь о спасении души возлюбленного) подчеркнуто обыденно-мирскими, «грешными» звуками мандолины, как бы залетевшими сюда на мгновение из ноктурна соседней Седьмой симфонии. Это единственный эпизод всего произведения, где темброво-характерное неожиданно свежо и трогательно дает знать о себе в образном строе музыки.

Chorus mysticus, Es-dur синтезирует основные тематические линии цикла в широко обобщенном плане. Вступая *ppp* в очень медленном движении и скупой хоральной фактуре (сопровождают лишь засурдиненные струнные (см. далее пример 19), эта своеобразная кода финала с чрезвычайной постепенностью набирает темп до *Alla breve* и, насыщая оркестровую ткань новыми и новыми инструментальными голосами, достигает огромной динамической мощи (*tutti fff*) и светоносности колорита в завершающей кульминации. Здесь, как и в оратории Шумана, библейская мифология отходит на второй план, кончается непомерно затянувшееся серафическое парение образов в «эфирной» фактуре и темброво-регистровой окраске звучания. Со всей пламенностью фанатически убежденного пророка и этического наставника, Малер прокламирует свое возвышенно-гуманистическое исповедание искусства, нравственности и жизни. Весь этот финальный сдвиг из мистериально-иносказательного в реально-человечное совершается через тематический синтез органичайшей красоты. Хор «Все преходящее — видимость только» вступает первоначально с репризным проведением темы экстаза (*Pater extaticus*<sup>2</sup>, *Moderato*, Es-dur). На последнем же двустигии «И женственность вечная сюда нас возводит» в контрапункте у высоких женских голосов всплывает вдохновенная мелодия *Adagissimo* (видение *Mater gloriosa*), тоже в репризном проведении (Es-dur).

---

<sup>1</sup> Здесь, в кульминационном фазисе монолога *Magna Peccatrix*, единственный раз появляется гармоническое отношение тритона к основной тональности Es.

<sup>2</sup> Отец восторженный (лат.).



Sehr langsam beginnend

19

*ppp* (wie ein Hauch)

I + II Chor vereinigt

S. *ppp* (wie ein Hauch)

Al . les Ver . gäng . li . che ist nur ein Gleich . nis;

A. *ppp*

I. II

T. *ppp* (wie ein Hauch)

Al . les Ver . gäng . li . che ist nur ein Gleich . nis;

B. *ppp*

Sehr langsam beginnend

Vl. I Alle mit Dämpfer

*ppp sempre*

Vl. II Alle mit Dämpfer

*ppp sempre*

Br. Alle mit Dämpfer

*ppp sempre*

Vlc. Alle mit Dämpfer

*ppp sempre*

Kb. Alle mit Dämpfer

*ppp sempre*

das Un-zu-läng-li-che, hier wird's Er-eig-nis;

I. II

das Un-zu-läng-li-che, hier wird's Er-eig-nis;

Наконец, в тот момент, когда все песнопение завершается еще одним, повторным возгласом «Und das Ewigweibliche zieht uns hinan», — звуковую массу, напоенную экстатически-певучими интонациями хора, благоговейным трепетом струнных, празднично-ликующими фигурациями фортепиано и арф, — властно прорезают мужские голоса, трубы и тромбоны, утверждающие гимнический напев «Veni creator spiritus». В грандиозной постлюдии его подхватывают струнные, за ними — весь оркестр. Именно здесь, вероятно, композитор

достигает того эффекта, который сам он в письме к Виллему Менгельбергу определял как воссоздание космического образа звучащей и звенящей вселенной с ее солнцами и планетами. Так, в гармонии с концепцией Гете, начала действенное и покоящееся, стремление и достижение сливаются в высшем единстве.

И все же «симфония для тысячи участников», при очевидных и громадных художественных достоинствах, не оставляет впечатления эстетического совершенства. Она ниже и — не побоимся сказать — значительно ниже «Фауста».

В самом деле, у Гете апофеоз увенчивает гигантскую трагедию, как «конечный вывод всей мудрости земной». И именно то великое и трагическое, что предшествует «эпилогу на небесах», составляет единственно возможную предпосылку и основу для его существования. Это превосходно понял Шуман, у которого конец оратории оказался самой сильной страницей его партитуры. По-своему понял это и Лист, интуитивно почувствовавший, а может быть, и интеллектом большого художника осознавший недостаточную силу своего финала и потому скромно предназначивший ему лишь исполнение *ad libitum*. Малер же, видимо, прошел как-то мимо этой огромной и многосложной проблемы. Великий мастер симфонической трагедии, он, насколько можно судить, сознательно лишил свое любимое детище того драматизма, который был для него столь жизненно-необходимым элементом. Говоря о том, что именно Восьмая и только она «дарит великую радость», он, вероятно, мысленно сопоставлял ее с Девятой Бетховена. Но сравнение это так же рельефно оттеняет слабости малеровской концепции, как и аналогия с «Фаустом». Гимн радости и всечеловеческому братству в бетховенском финале рождается из пафоса борений и трагических жертв первой части, из мятущегося вихря и солнечных просветов в скерцо, из мудро-сосредоточенных и ясных раздумий *Adagio*. Беспримерным приемом циклической реминисценции при переходе к финалу, эта закономерная и эстетически необходимая преемственность всех фазисов симфонического развития указана Бетховеном со всей возможной отчетливостью. Малер, в той или иной степени приближавшийся к подобной концепции в Первой, Пятой, возможно даже во Второй и Седьмой симфониях, — в Восьмой ушел далеко в иную сторону. Гимн «*Veni creator*» звучит как грандиозный пролог; сцена из «Фауста» логически и эстетически не может быть чем-либо иным, как только грандиозным эпилогом. Но у Гете в величественную раму, подобную этой, вправлена целая трагедия, а здесь, у Малера, ее нет: есть Пролог и Эпилог вне драмы, вне симфонического действия. Радость не завоевывается в напряженном развитии конфликтно-заостренных тематических сфер, она не в малеровских муках рождена и, в сущности, не мотивирована логикой образно-симфонического развития. Скорее она нисходит к аудиториям как худо-

жественно-прекрасная данность, волнующая и возвышающая их эмоциональный мир. Растроганные, нравственно очищенные, мы с благодарностью обращаем взоры к создателю этого огромного и светлого храма музыки. Но мы не испытываем полноты художественного удовлетворения, и неполнота тем яснее дает знать о себе, чем больше вступает в силу интеллектуальная ступень эстетической и этической оценки произведения. Именно в смысловой связи с «Фаустом» Восьмая симфония воспринимается как некие исполински разросшиеся «Интродукция и Финал». Что же было до этого? Что приводит сюда, на эту вершину? Лишь те симфонии, которые были написаны композитором раньше. Теперь триадная схема Рихарда Шпехта приобретает своеобразный глубокий смысл. Первая, а вслед за нею Вторая, Третья, Четвертая симфонии — это циклы развития, не в равной степени органичные, но приводящие к своим эстетически оправданным разрешениям. Страшный суд и Гимн бесмертия — во Второй, Песнь любви — в Третьей, детская утопия райского блаженства — в Четвертой — все это может быть отнесено к лучшим, вдохновеннейшим страницам малеровской музыки. Но в следующей триаде драматургическая ситуация меняется радикально. Пятую просветленно завершает красивое рондо, тематически обобщающие все части цикла. Но ему даже в последней авторской редакции явно не хватает глубины и впечатляющей силы. Оно не может служить достаточным противовесом первой половине всей композиции, и постольку здание становится шатким. Финал Седьмой симфонии среди своих собратьев — малеровских финалов — наиболее внешен, «героически наигран» и почти всегда расхолаживает аудиторию после восхитительного «малого цикла» средних частей. Наконец, Шестая симфония — это подлинная симфония-крушение, безотрадная и безысходнейшая из всех одиннадцати. Такая триада и в самом деле нуждалась в своем разрешении — подлинно органичном, широком и могучем, и им-то стала в известном смысле Восьмая симфония, как «грандиозная кульминация всей симфонической эпопеи Малера»<sup>1</sup>.

Но вне этой весьма масштабной связи огромное произведение все же оставляет парадоксальное впечатление и растянутости и незавершенности, внутренней неполноты. Нам кажется, что композитор впал здесь в просчет, избежать которого редко удастся художнику, широко касающемуся религиозно-символической сферы. Когда-то Гете говорил Эккерману по поводу заключительной сцены «Фауста»: «Вы должны согласиться, что конец, когда спасенная душа поднимается ввысь, очень трудно поддается изображению: мы имеем здесь дело с такими сверхчувствительными, едва чаемыми вещами, что я легко мог бы

---

<sup>1</sup> Левик Б. В. Густав Малер. Рукопись хранится в библиотеке Института имени Гнесиных.

расплываться в неопределенности, если бы мой поэтический замысел не получил благотельно ограниченной формы и твердости в резко очерченных образах и представлениях христианской церкви»<sup>1</sup>.

Нужно сказать, что, как ни гениален был Гете и как ни гармонично развиты у него были художнический интеллект и чувство совершенной формы, он лишь отчасти смог перодолеть ту трудность, о которой говорил Эккерману: после предсмертного монолога Фауста и поражения Мефистофеля, мистерия в горных ущельях с ее пантеоном анахоретов, ангелов и раскаявшихся грешниц, влекомых по пути торжествующей богоматери, — воспринимается как образ поэтически возвышенный, прекрасный, но несколько риторичный, абстрактный в своей иносказательности, и лишь заключительный хор как бы завершает круг фаустианских идей, афористически утверждая мысль, чуть было не оборвавшуюся после ночной сцены перед дворцом героя. Но эти трудности неизмеримо возрастают, когда художник задается целью воплотить подобную мистирию эпилога в образе музыки. Еще Гегель проницательно указал на бесспорное преимущество поэзии, из всех искусств всего ближе стоящей к философии, поскольку лишь она эстетически правомочна в пользовании точными понятиями, недоступными музыке с ее *Innigkeit*<sup>2</sup>, в их непосредственной данности. Малер испытал на себе всю силу этого эстетического закона. Нет сомнений в том, что «твердая ограниченность» резко очерченных наглядных представлений христианского вероучения оказалась для него отнюдь не столь «благотельной» и не столь импонировала ему. Скорее его влекло то сверхчувственное, которое даже Гете представлялось «трудно поддающимся изображению». При этом он не побоялся тех опасностей, которые так осмотрительно обойдены были Берлиозом, Листом и от которых, частично хотя бы, смог уберечь себя Шуман при посредстве номерной структуры, хотя именно третья часть оратории «Сцены из «Фауста», повторяем — лучшая по музыке, все же не лишена достаточно обильного дидактического элемента. Малер же попытался воплотить сверхчувственное в широкомасштабном и непрерывном образно-симфоническом развитии. Так возникло двойное противоречие. Во-первых, музыка по самой эстетической природе своей эмоциональна, и следовательно, еще меньше, чем поэзия, способна выразить сверхчувственное. Во-вторых, у Гете эпилог-мистерия следует за весьма драматичной и многоплановой сценой кончины Фауста и его насквозь земного предсмертного *Profession de foi*<sup>3</sup>. У Малера же, как мы видели, «сцене в ущельях» предпослан гигантский религиозный гимн «*Veni creator*». Религиозное

<sup>1</sup> Эккерман И. Разговоры с Гете. Academia, 1934, с. 600—601.

<sup>2</sup> Задушевностью.

<sup>3</sup> Исповедания веры (франц.).

созерцание требует неподвижности, оно ищет одиночества, ибо религия в идеале своем — сознание отшельническое, и этим, между прочим, она резко отличается от всех других идеологических форм. Музыка, наоборот, требует движения, и она — наиболее общительное среди всех искусств. Вот почему, создавая свою симфонию-ораторию, Малер поставил себе задачей вывести некую равнодействующую эстетических невозможностей и, естественно, не смог сделать этого так, как хотел, то есть поднявшись до художественного уровня Гете. Даже пойдя на купюры в поэтическом тексте (монологи *Pater seraphicus*)<sup>1</sup>, он все же не избежал длиннот и отвлеченностей. И это произошло не только в силу его творческой натуры, отнюдь не склонной к лаконичному высказыванию. По природе своей, религии ревнивы и мстительны. Даже вступая в симбиозы и альянсы с искусством, они стремятся оспорить его право на эстетически полноценное воплощение явлений мира и подчинить их выразительные средства и формы своей глубоко тенденциозной интерпретации.

Тем не менее Восьмая симфония Малера остается одним из величайших музыкальных произведений начала XX века на большую этическую тему.

Но помимо симфонии-драмы и симфонии-картины, симфонии-идиллии и симфонии-гимна, у Малера есть еще одна жанрово-образная сфера его творчества: это симфония лирическая.

Почти все великие мастера прошлого и настоящего проходят свои периоды лирического цветения. Так, у И. С. Баха это был сравнительно ранний веймарский период, у Шумана — средний период начала 40-х годов; у Малера он пришелся на последние годы творчества, когда сумерки сгустились вокруг его музыки и его жизни. Вот почему его лирические симфонии, созданные в те годы, — Девятая и «Песнь о земле» — симфонии-элегии<sup>2</sup>.

Редко большое произведение выходит из-под пера композитора в результате действия одной какой-либо, даже значительной причины. Чем весомее оно, тем многозначнее причинные связи и зависимости, вызвавшие его к жизни. Так обстояло дело и с «Песнью о земле» — сочинением, которое сыграло роль «прощального песнопения» (Стефан Цвейг), завершающей кульминации не только у позднего Малера, но на всем его артистическом пути. Во-первых, здесь действовал, видимо, «импульс обобщения» — стремление в новых условиях по-новому взглянуть на жизнь и на уже пройденные творческие этапы и синтезировать их в новом, еще неизданном, чисто лирическом аспекте. «Судьба даровала прекрас-

---

<sup>1</sup> Отец пламенеющий (лат.).

<sup>2</sup> Повторяем, что в данной работе мы оставляем пока Десятую симфонию в стороне.

ное время; по-моему, это самое личное из всего, что я до сих пор написал», — читаем мы в письме Бруно Вальтеру из Тоблаха осенью 1908 года<sup>1</sup>.

Во-вторых, не менее очевидно сказалось у новатора-симфониста действие «импульса экспериментирования». Первая, Пятая, Шестая, Седьмая симфонии написаны были без певческих голосов (к этому типу Малер вновь вернется в Девятой и Десятой симфониях). Во Второй вокализованы две части из пяти (соло и хор); в Третьей — две из шести (соло и хор); в Четвертой — одна из четырех (соло); в Восьмой — обе части (хоры и соло). «Песнь о земле» задумана и воплощена как лирическая симфония-кантата для оркестра без хоров и с двумя певческими голосами (тенором и альтom либо баритоном), поющими во всех шести частях огромного цикла. Это было принципиально ново и не имело precedenta ни у Малера, ни в мировой симфонической литературе. В-третьих, «Песнь о земле» написана в те годы, когда тема Востока, уже гениально воплощенная ранее русскими мастерами, особенно широко распространилась на Западе и вызвала к жизни множество произведений. В 1911—1916 Кароль Шимановский сочинил «Песни Хафиза», «Шехеразаду» и симфонию «Песнь о ночи» с фрагментами из Джелаледдина Руми. Свою «Шехеразаду» создал молодой Равель, впоследствии украсивший французскую музыку феерически-красочной «Повелительницей пагод» из «Матушки гусыни» (1908—1912). Тем временем Дебюсси написал «Пагоды», «Золотые рыбки», «Луну нисходящую», а Флоран Шмитт — «Трагедию Саломеи» (1907). В Германии поэтически-многозначительно прозвучали роскошно-красочные и утонченно-психологизированные образы Востока у Ловиса Коринта и Макса Слефогта. Рихард Штраус блистательно выступил с «Саломеей» (1905), а девятью годами позже на либретто Гофманшталя—Кесслера написал «Легенду об Иосифе». В 1906—1916 Ферруччо Бузони, после первого варианта «Турандот», проявил интерес к восточной теме в «Хороваде духов» и «Индийской фантазии».

И вот, в 1907 году Малер обратился к «Китайской флейте» Ганса Бетге. Сборник этот содержит маленькую антологию китайских поэтов Сунской и Танской эпох не столько в точных переводах, сколько в свободной интерпретации, которая сделана в манере глубокомысленной и утонченно-меланхоличной, отчасти родственной все тому же Райнеру Марии Рильке. Характерно, что, в отличие от импрессионистов, Малер в «Песне» не только не попытался музыкально воссоздать экзотическое, но пошел по обратному пути погружения ориентальных мотивов в опoэтизированную сферу лирически-обобщенных явлений повседневной жизни. При этом он заботливо и целеустремленно отобрал стихотворный материал, остановившись на высокохудож-

---

<sup>1</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 267.

жественных образцах анакреонтического, идиллического, гротескного, драматического и, наконец, трагедийно-философского плана. Этот отбор, видимо, связан был со стремлением композитора в рамках одного цикла органически связать между собою все стороны или симфонические типы, характерные для его творчества: драму и гротеск, идиллию и трагедию; жанр и лирическое высказывание, которому на этот раз предназначена была роль ведущего и объединяющего начала. При всей многогранности образно-жанровых связей и истоков, «Песнь о земле» — это прежде всего лирическая исповедь большого художника. Наконец, здесь в предзакатные годы с небывалою до того последовательностью и широтой своеобразию слились и основные жанровые линии малеровского творчества: симфония и Lied. Перед нами самобытнейший симфонизированный Liederkreis<sup>1</sup>: 1) Застольная песнь; 2) Осенняя песнь; 3) Идиллическая песнь; 4) Хороводная песнь; 5) Песня гуляки; 6) Прощальная песнь. «Грани жизни» симфонически запечатлены в этом жанроводуликом, многоплановом и многоцветном творении, оставляющем особенно неизгладимое впечатление благодаря той силе и художественности, с какою выражено в нем одно из самых удивительных и острых противоречий малеровской натуры: противленчества и кроткой примиренности, иронического скепсиса и упоения вечно юной красотой окружающего мира — «вселенной и человечества».

Обращение к старинной китайской поэзии не было обычной данью ориенталистской моде. Оно связано с очень высокими художественными достоинствами лирических стихов Танской эпохи — стихов, которые в 1900-х годах впервые стали достоянием образованных кругов немецкого и австрийского общества. Овеянные музыкой флейты и лютни, элегические пейзажи у Ван Вей<sup>2</sup> или не раз запечатленный им динамический и пленительно-яркий образ пронсящейся кавалькады юных всадников; вдохновенно-пантеистические мотивы, мудрое и скептически-горькое эпикурейство утонченной и, в то же время, почвенно-глубокой лирики Ли Бо, — очевидно, произвели на Малера сильное впечатление. Характерно, что образы растворения в необъятности природы, анакреонтической пирушки, даже печальной обезьяны — «первородного голоса заглохшей души животного мира»<sup>3</sup> среди унылого пейзажа — все это не эпизоды, мимолетно являющиеся во фрагментах, отобранных из «Китайской флейты» для «Песни о земле», но своеобразные лейтмотивы древней танской поэзии, казалось бы страшно далекие венскому мастеру и в то же время интимно-близкие ему:

<sup>1</sup> Круг песен.

<sup>2</sup> Этот поэт был также выдающимся живописцем и музыкантом-исполнителем.

<sup>3</sup> Эти слова (по несколько иному поводу) принадлежат Бруно Вальтеру.



Здесь всю ночь  
Тоскуют обезьяны —  
Станет белой желтая гора.  
И река шумит во мгле туманной,  
Сердце мне  
Тревожа до утра <sup>1</sup>.

Или:

Умирают в мире люди всегда —  
Бессмертных нет среди нас.  
Но люди всегда любовались луной,  
Как я люблюсь сейчас.  
Я хочу, чтобы в эти часы, когда  
Я слагаю стихи за вином,  
Отражался сияющий свет луны  
В золоченом кубке моем <sup>2</sup>.

И, наконец:

Я хочу смешать с землею небо,  
Слить всю необъятную природу  
С перевозданным хаосом навеки <sup>3</sup>.

Нам думается, что с этой поэтической сферой, привлекавшей композитора не столько локальным колоритом или духом давно канувшей в вечность эпохи, сколько большим общечеловеческим содержанием в чудесной художественной форме, «Песнь о земле» связана сложной и богатой эстетической связью. Лирика Ли Бо и Ван Вей внутренне созвучна самой концепции «Песни о земле». Мы решительно оспариваем сохранившуюся у нас, вероятно, по инерции, оценку этого произведения как якобы «отреченческого», выразившего крах или разрыв художника с высокими гуманистическими идеалами прошлого. У нас никаких доказательств того, чтобы «Песнь о земле» звучала менее гуманистично, чем, скажем, «Гармония мира» Хиндемита или «Туонельский лебедь» Сибелиуса. Конечно, это гуманизм не действенный, не воинствующий, даже не исторически-конкретный. Но самая музыка неопровержимо свидетельствует о том, что гуманистические мотивы из Ли Бо и Ван Вей привлекли Малера не случайно. Он поет свою песнь о земле как песнь о жизни человеческой — поет ее с таким вдохновенным пафосом человеколюбия, с такой потрясающей искренностью, каких он не достигал ни во Второй, ни в Третьей, ни в Четвертой, ни даже в Восьмой симфонии. Да, глубоко прав Бруно Вальтер: «Милая земля», песню, о которой он написал, казалась ему такой прекрасной, что все его мысли и слова были таинственно полны каким-то изумлением перед новой прелестью старой жизни»<sup>4</sup>. «Песнь о земле» — своеобразная лирическая кульминация

<sup>1</sup> Ли Бо. Избранная лирика. Перевод А. Гитовича. М., 1956, с. 89.

<sup>2</sup> Ли Бо. Цит. изд., с. 61.

<sup>3</sup> Перевод Анны Ахматовой. — В кн.: Китайская классическая поэзия. М., 1956, с. 104.

<sup>4</sup> Густав Малер. Письма. Воспоминания. с. 433.

малеровского гуманизма, точно так же, как Восьмая симфония является гимнически-ораториальной и проповеднической кульминацией его. Однако существует и громадное различие в «повороте» темы, и если оно не должно быть преувеличено, то не может быть, разумеется, и преуменьшено. Понятие гуманизма — категория философско-этическая, она обобщает явления науки, искусства, морали, политики. Романтизм же и реализм, драматургический конфликт и его разрешение — суть категории эстетические, более частные и ограниченные по содержанию и сфере применения. Но, запечатленная в художественном образе, нравственная идея неизбежно становится зависимой от эстетических закономерностей жанра и стиля. Они могут прояснять и затуманивать, обогащать или суживать ее. Малеровский гуманизм не является всегда и неизменно равным самому себе, и различные симфонии воплощают его не только в различных формах, но и, если так можно выразиться, с различным идейно-образным результатом. Первая и Третья, Пятая и Седьмая, а в особенности Восьмая — это симфонии драматургически «восходящие», с оптимистически-жизнеутверждающими разрешениями, в большей либо меньшей степени убедительными в смысле самой логики симфонического развития. Вторую и Четвертую симфонии мы склонны были бы назвать симфониями возвышенно-иллюзорных разрешений. О Шестой здесь уже не раз говорилось, и не хотелось бы вновь и вновь повторять, что это симфония с ниспадающей линией драматургического развития; она завершается трагической катастрофой. Девятая же симфония и в особенности «Песнь о земле» — это «симфонии без катастрофы», но и без «пламенного утверждения». Их финалы — не срывы и не триумфы: это финалы-растворения. «Трагическое эпикурейство» Застольной песни приводит к глубочайшему одиночеству Осенней элегии — одиночеству, как бы посреди которого в ослепительно ярком колорите и хореографическом рисунке возникают потом восторженные дифирамбы молодости и красоте. Им на смену является столь обычный у Малера гротеск: беспечно-горькие и банальные «афоризмы» пьяного гуляки; с фамильярностью венского *von vivant*<sup>1</sup> он ведет скерцозный диалог с птичкой-предвестницей на фоне цветущего весеннего пейзажа. Кажется, будто различные жизненные состояния, принципы, идеалы альтернативно проходят перед вашим умственным взором: *In vino veritas*?<sup>2</sup> уединение? любовь? красота? скепсис? Нет, все нето, или не только все это... И тогда наступает смерть, *mors immortalis*<sup>3</sup>, в представлении Малера разрешающая все сомнения, конфликты, а с нею — примиренно-блаженное растворение в небытии или вечном бытии в лоне матери-

<sup>1</sup> Любителя пожить (франц.).

<sup>2</sup> «Истина в вине» (лат.).

<sup>3</sup> «Смерть бессмертная» (лат.).

природы, бесконечной, беспредельной, совершенно-прекрасной. Этот исход в абсолютное славит завершающая симфонию Прощальная песнь; печальные и светлые, строфы ее неторопливо следуют одна за другою, сопутствуемые сумрачной музыкой погребального шествия. Постепенно надвигается она откуда-то издалека, достигает какой-то необъятно огромной и мощной, подавляющей своим трагическим величием кульминации — и медленно истает в звучащем сиянии благоуханного и безмолвного весеннего пейзажа. Таков образно-поэтический замысел произведения, где благородная отзывчивость к человеческим страданиям, вера в красоту, разум и счастье людей еще раз, наперекор рассудку, сочетаются с поистине удивительной у столь чуткого художника отдаленностью от реальных и величайших проблем социального бытия современного человечества. Но замысел — одно, а реализация — другое. Конечно, финал — одно из главных, наиболее весомых звеньев симфонического цикла, и в творчестве Малера ясно обозначается эволюция этого звена и очевидная неровность его решений. Финал Первой — могуч, но пестр и клочковат, финалы Второй, Шестой и Восьмой — непомерно растянуты. Третья оставляет парадоксальное впечатление бесконечно длинной и все же в некотором смысле незаконченной: увенчивающая ее вдохновенная песнь любви, по экстатическому пафосу и красоте уступающая лишь «Ромео и Джульетте» Берлиоза, второму акту «Тристана и Изольды» Вагнера и лирике «Пиковой дамы» Чайковского, при всей ее эмоционально-впечатляющей силе, не представляет собою финала, логически обобщающего все то громадное, яркое, многоликое и многокрасочное, что только что прозвучало. В Пятой и Седьмой финалы, как уже отмечалось, хотя импозантны, однако же несколько внешни, искусственны. И одна лишь Четвертая представляется в этом смысле эстетически безупречной. Примечательная особенность позднего периода — редкая красота и образно-смысловая значительность финалов, не только не уступающих, но, возможно, превосходящих завершающие кульминации Третьей и Восьмой. И хотя Прощальная песнь тоже не лишена длиннот и вряд ли может быть признана во всех фазах развития тематически вполне равноценной, — ее смело можно отнести к малеровским финалам, наиболее значительным и могущественно, мы сказали бы, гипнотически впечатляющим аудиторию. Тем не менее, значение это не должно быть переоценено. Узким, более того наивным было бы представлять себе, будто всегда и неизменно «смысл философии всей» заключен в последних четырехстах или шестистах тактах произведения: «что последнее, то и самое важное». Дело обстоит гораздо сложнее, индивидуальнее, и значение финала во многом обусловлено теми «событиями», какие происходят в начале, а особенно — в середине цикла. Чем больше совокупная форма тяготеет к концентричности, тем более возрастает смысловая весо-

мость середины и ее «давление» на финал. Это относится и к композициям нециклического строения; сошлемся хотя бы на классический пример *As-dur*’ной баллады Шопена. В «Песне о земле» эта закономерность проявилась с полной отчетливостью. Ее минорные «крылья»: Застольная, Осенняя вначале и Прощальная в конце — с огромной силой тяготеют друг к другу и образуют своего рода внешний, элегический круг большой композиции. Но между ними заключен звенящий любовными песнями прекрасный мажорно-идиллический малый цикл («О юности», «О красоте», «Опьяненный весною»). Он — не только контрастная краска, оттеняющая темные края и обостряющая их тенденцию к замыканию. Здесь — нечто большее: середина отбрасывает неотразимо яркий ответ на финал, озаряя, согревая его чудесной радостью жизни, и предвещает, как бы издалека, конечное мажорное разрешение. Бесспорно, и Вторая симфония и «Песнь» — это лирические размышления «под знаменем вечности». Но во Второй почти все идеальное выведено за грани земной жизни, даже прелестное *Andante moderato* (*As-dur*) воплощено, как идиллически-тесный «островок радости», затерянный в море людских трагедий. И лишь по ту сторону чувственно зримого мира, мы, люди, обретаем подлинную радость бытия. Это не только ребенку грезится, как в финале Четвертой симфонии. Это — целый религиозно-философский замысел, и, хотя светлая музыка мощного и экстатически изливающегося хора *Misterioso*, как часто бывало ранее у Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса и как еще будет у Малера в Восьмой симфонии, порою затопляет это *motto*, — здесь с полной ясностью и огромной эмоционально-заражающей силой звенят и зовут, соперничая с музыкой, гуманистически-вдохновенные и все же глубоко религиозные строфы Клопштока—Малера:

О вера, ты родилась не напрасно,  
И не вотще принесены твои страданья.  
Должно исчезнуть все, что возникает,  
Но что прошло, — вернется к жизни снова.  
О слушай, скорбь всепроникающая: ныне  
Я вне тебя и смерти неподвластен.  
Я крылья отрастил себе любви вселенской  
И поднимаюсь на них к такому свету,  
Какой людскому взору недоступен:  
Я, умирая, к новой жизни возрождаюсь!  
Восстанешь ты, восстанешь, мое сердце!  
Лишь миг один — и в бьениях твоих  
Я к богу вознесусь и к жизни вечной! <sup>1</sup>

Не то — в «Песне о земле». Там юность, красота, весна, любовь, дружба — это не «остров радости», не «горечь сладких воспоминаний»: это прекрасная и реальная жизнь, она чарует вас своими образами, звучащими красками, голосами — именно

<sup>1</sup> Перевод автора.

как действительность, и в этом смысле она вполне созвучна мажорной сфере Шестой симфонии Чайковского. Потому, как ни парадоксально это звучит, в элегической «Песне» с ее финалом-растворением больше жизнеутверждающего пафоса, чем во Второй симфонии, увенчанной одним из грандиознейших гимнов, какие созданы были после Девятой Бетховена и до 1906 года. Особое место, какое занимает «Песнь» среди других монументальных произведений мастера, написанных для оркестра с певческими голосами, определяется не только различиями жанра и композиционной структуры. Перед нами — единственная из этих симфоний, совершенно лишенная религиозных мотивов. Это — доподлинная песнь о земле, от начала и до конца пребывающая в земном и только земном мире<sup>1</sup>.

Далее, весь образный строй и архитектоника «Песни» полны не только высокой поэзии, но и особого изящества, которое, вопреки столь распространенным взглядам, отнюдь не было чуждо натуре Малера — художника и человека. Композиция симфонии отличается, мы сказали бы, изысканной симметричностью строения. В переменно-ладовом тональном плане a, d, B, G, A, c (C) гармонии крайних минорных и центральных мажорных частей находятся в терцовых отношениях; внутренний круг концентрирован «настроен в квинту» (d—A). В первой половине цикла господствуют тональности субдоминантовой (d, B), во второй — доминантовой группы (G—c). По краям формы гармонии, в свою очередь, переменны — они и сумрачно и нарядно мерцают одноименными тониками, между тем как в центре композиции разлит ровный, яркий свет. Именно здесь сгущение картинной звукописи вызывает к жизни широко и красиво положенную экзотически-ориентальную краску (пентатонный ладо-гармонический колорит, лишь кое-где проступающий на «крыльях» формы). Поэтически-выразительно дифференцирована инструментовка: тройной состав, четыре валторны, две арфы и ансамбль ударных в драматизированных фазисах развития — Застольной, финале и воинственном марше, составляющем оригинальный «эпизод вместо трио» в менюэте G-dur (точка золотого сечения циклической формы); здесь к духовым добавлена бас-туба. Вся остальная внутренняя сфера цикла поручена парному составу (без тромбонов) и струнным, с добавлением немногих характерных тембров. Симметрия захватывает и композиционную структуру цикла: две сонатные формы, свободно синтезированные со строфикой песни (Застольная и Прощальная), — в начале и в конце; между ними — обширная область, где господствует трехчастная либо сложная трехчастная, как обычно у Малера, варьированная форма. Далее, цикл объединен широ-

<sup>1</sup> Эта сторона проблемы совершенно обойдена в интересных анализах Э. В. Мулдера и И. Вёсса. См.: Mulder E. W. Gustav Mahler. «Das Lied von der Erde». Amsterdam, 1951; Wöss J. V. Von Gustav Mahler. «Das Lied von der Erde». Wien, Leipzig, 1912.

кой интонационной связью («зерно» *a—g—e*), а Прощальная песнь финала в своеобразном решении тематически обобщает основные моменты всего развития: пастораль, песенный монолог в декламационной манере, хореографические отзвуки, марш — все, погруженное в иную сферу, в новом, особо значительном смысле и новых, неярких, прозрачных красках...

Соразмерность архитектоники распространяется еще дальше — в область жанровых отношений между частями. Здесь шесть звеньев музыкально-поэтической цепи группируются парно: два элегических монолога — безрадостный и просветленный (II, VI); две анакреонтические песни в манере Ли Бо — плач и гротеск (I, V); два марша — походный и траурный (в IV и в VI); два танца: первый — зыбкий и звенящий у фарфорового павильона, отраженного в воде (реприза трехчастной формы); второй — девушки на берегу — драматизирован вторжением контрастного образа (конница). Поет, наконец, и излучает поэзию образный строй симфонии, его структуры, движение, ритм, гармония пропорций. Сердцевина цикла — две светлые идиллии в китайском стиле. Любовь разделенная (*B-dur*) и любовь без ответа (*G-dur*). Внутренний круг — два одиночества: одно — осеннее, скорбно-протяжное, в слезах и туманах (*d-moll*), другое — разгульное, с банальным нюансом, среди весеннего пробуждения птиц и цветов (*A-dur*). Но главные драматургические силы сосредоточены по внешнему кругу concentra. Два празднества: в начале — шумно и разочарованно пируют люди на фоне загадочного безмолвия надолго засыпающей природы; в конце — с вечерней песней на устах навеки засыпает очарованный человек, а вокруг, под расцветающие голоса гобоев, флейт и элегические вздохи валторн, природа, как встарь и вечно, справляет свое величавое и спокойное весеннее пиршество... Такова музыка образов и архитектоники «Песни о земле».

Наконец, от других вокально-инструментальных композиций Малера эта симфония отличается особым богатством и тонкостью в применении выразительного средства, которое мы условно назвали бы синтетическим-образным контрапунктом. С одной стороны, это сочетания фонические, когда само произнесение слова привносит в звучание вокально-инструментального комплекса новый колористический или выразительный оттенок. В начале первой части («Вспенена влага в чашах златых») обилие закрытых гласных на сильных долях и особенно на упоенно-выразительных мелодических вершинах, создает резкий контраст экстатически-широкой «застольной» интонации и вносит в нее горький нюанс мучительной напряженности звучания. В элегии второй части («Осенние туманы над водой») «фоника» стиха широка, протяжна<sup>1</sup> и чудесно-застыло вокализирована

<sup>1</sup> Мы, конечно, имеем в виду немецкий текст Г. Бетге, музыкально-насыщенное звучание которого лишь частично и условно поддается воссозданию во всяком переводе.

печальной мелодией силлабического склада у контральто на «клубящемся» фоне инструментальных голосов. Лепечущая проза менуэта («О красоте») сменяется отрывистым, чеканно-металлическим звучанием слова в маршевом эпизоде (середина формы). Скерцетто A-dur задумано, как глубокомысленный диалог пьяного гуляки (голос человеческий) с вольною птичкой (голос природы) — наследницею шубертовских, шумановских, вагнеровских вещей птиц, а может быть, и малеровский — в финале Второй симфонии. И контрапунктическое наложение музыки на звучащий поэтический текст решено здесь в ином, контрастном плане. Мелодия тенора с подчеркнуто прозаической, фривольной интонацией, с комически-фанфарным аккомпанементом труб и валторн бравивирует своим бытовизмом. Бесстрастно щебечущий тонко-фигуративный рисунок (птичка) сосредоточен в партиях высоких деревянных, к которым потом присоединяется солирующая скрипка (природа-собеседница). Но тенор — не только der Trunkene<sup>1</sup>, словоохотливый и гулли-вый: он, к тому же, по-своему как бы ведет рассказ. И всякий раз, когда в его речах, беспечных и бессвязных, является образ птицы, в словопроизнесении возникает звукопись — мимолетные скопления свистящих, щебечущих, шуршащих звуков, сливающихся с весенними голосами в высоком регистре оркестра. Красота этого тончайшего эффекта (особенно в чудесном исполнении Юлиуса Петцака<sup>2</sup>), совершенно непередаваемая ограниченными средствами анализа. В финале «Песни» стих течет спокойно и прозрачно, а его последнее, кажется, беспрельдно широко распетое слово «ewig» («вечно») идеально гармонирует с полной почти неподвижностью гармонии, замиранием (gänzlich ersterbend) мелодических голосов и эфирной «бесплотностью» оркестровой ткани.

Своим несравненно-артистичным слухом Малер тонко воспринимал музыку стиха «Китайской флейты» и по-своему интерпретировал ее в партитуре.

Но у «синтетически-образной» полифонии «Песни о земле» есть другая, эстетически более значимая сторона — содержательно-смысловая. Она звучит с огромной силой экспрессии при каждом вступлении певческого голоса, а жанр, замысел произведения и творческий метод композитора (склонность к звукописи поэтически-изобразительного плана) таковы, что отвлечься от этой стороны партитуры решительно невозможно. С нею связаны мелодическая структура голосов, гармонический колорит, тембровое развитие, плотность фактуры и, в особенности, «вторгающиеся контрапункты». В Застольной песне образ тоскующей обезьяны-плакальщицы возникает экспрессионистски посреди неистовых воплей струнных, валторн и деревянных духовых. «Рождение лютни» возвещается фигурациями арф, и на словах:

<sup>1</sup> Пьяный.

<sup>2</sup> Выдающийся австрийский певец (драматический тенор).

И будет вечно голубеть весною небо  
Над расцветающей и юною землей —

эфирное разрежение прозрачно-трепетной фактуры издали предвещает пантеистически просветленную коду финала.

В «Осеннем одиночестве» ткань дифференцирована тремя пластами: один — это певческий голос (элегия контральто), другой — полифонический ансамбль деревянных (лирические контрапункты «голосов природы», созвучные усталому монологу солиста), третий — фигуративные линии струнных. Именно они наиболее подвижны и чутко-отзывчивы к явлению в стихотворном тексте новых поэтических образов или деталей пейзажа. Лениво-медлительно парящее и блуждающее движение скрипок гармонирует «синеющим туманам, что стелятся над пожелтевшей травой». В середине формы, там, где в стихах возникает образ последних лотосов, умирающих над остывающим прудом, скромно расцветают широкие и округлые, как большие листья, триольные фигурации (см. далее пример 20).

Потом тремоло вторых скрипок *Alla tastiera* смутно вспыхивает *pianissimo*, сопровождая мелодию контральто на словах:

Устало сердце. Маленькая лампа,  
Мерцающая, гаснет и зовет ко сну...

между тем как ансамбль духовых продолжает вполголоса вести свой неторопливый и печальный разговор. И все это тоже — малеровская полифония, насыщенная звукописью и психологическими нюансами, чутко отзывчивая к человеку, его радостям и его страданиям.

Итак, вновь и вновь бесплодны поиски односложного ответа на сложный вопрос: чем же была «Песнь о земле» на творческом пути Малера после Восьмой симфонии и почему именно она, наряду со своим антиподом — Первой, остается тем произведением мастера, которое особенно любимым широкой аудиторией? Нам думается, что мы наиболее приблизимся к истинному ответу, если согласимся, что нет в «Песне» ни идейного краха, ни отречения от гуманистических принципов. Тайна обаяния, какое неистощимо излучает эта музыка, заключается в том, что на обоих полюсах малеровского симфонизма — раннем и позднем — сосредоточено то наиболее земное, посюстороннее, чувственно-переживаемое, что волнует огромные массы людей. Да, по сравнению с Первой и Восьмой симфонией, «Песнь» уже, в ней нет фаустианской мощи, полетности, нет и юного противленчества 1880-х годов. Жажда покоя отягощает ее и конец жизни художника отбрасывает на чудесные многокрасочные картины жизни свои вечерние тени. Или, как образно поется в альтовой партии финала:

Уже луна серебряной ладьею  
Вплывает в синь ночного небосклона<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Все переводы из текстов «Песни о земле» сделаны автором.



20 [9] Tempo I. Subito (zögernd)

Fl. I

Hb. I

kl. I. II (B)

Bkl. (B)

Fg. I. II

I

Hrn. (F)

II. IV

Tempo I. Subito (zögernd)

VI. II

Br.

mit zärtlichem Ausdruck

Altst.

Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter

Vlo.

Solo

Zart drängend

Hr. I

Kl. I, II (B)

Bkl. (B)

Fg. I, II

*espress.* *p*

*pp*

*pp*

I

Org. (F)

II, IV

Viol. I

Viol. II

Viola

*ohne Dämpfer*

*zart*

*zart*

Altus

*(es) lotos blü-ten auf dem Was- zick'n*

2. I. II zu 2  
 II. I *p*  
 Kl. I. II (B) zu 2  
 Bkl. (B) *cresc.*  
 Fg. I. II *molto*  
 Hr. I (F) *pp*  
 VI. I *cresc.*  
 VI. II *leidenschaftlich*  
 Br. *p*  
 Vlo. *f*  
 Tutti *f*

Musical score for page 10, measures 1-2. The score includes parts for 2. I. II, II. I, Kl. I. II (B), Bkl. (B), Fg. I. II, Hr. I (F), VI. I, VI. II, Br., and Vlo. The key signature has one flat (B-flat). The score features various dynamics (*pp*, *p*, *f*, *cresc.*, *molto*) and articulations (accents, slurs, triplets). The VI. II, Br., and Vlo. parts include triplets in the second measure. The Vlo. part is marked "Tutti" in the first measure.

Fl. I. II *sf*

Hb. I *molto ff*

Kl. I. II (B) *zu 2* *ff*

Bkl. (B)

Fg. I. II *ff*

Hr. I (F) *sf*

VI. I *ff* *pp* *fp*

VI. II *ff* *pp*

Br. *ff* *pp*

Vlo. *ff* *p* *p*



**Gänzlich ersterbend**

[illegible]

Усталые люди спят и грезят о несбывшемся счастье. Вслушайтесь в музыку: Малер любит их, верит им и, при всем свойственном ему идеализме, все же разрывает круг печального одиночества. Он обращает взор к родным местам (эти стихи почему-то оставляют в тени, вероятно потому, что они противоречат схеме), он видит друга — всадника, странствующего в горах, ищущего, устремленного в бесконечность мира. И умирая, «высоким ладом песни» ведет с ним тихий, добрый разговор. А вокруг, в голубых по-весеннему далях вновь зеленью и цветами одевается его милая земля. Так бывает везде, так будет вечно. И, как образ-символ вечного становления, незавершенности бытия, певческий голос в величаво и таинственно нисходящем распеве коды финала семь раз кряду повторяет все то же последнее слово — «ewig», чтобы завершить свою прощальную мелодию трижды недопетым кадансом. Фигурации до-мажорного трезвучия у арф и челесты окутывают звук *re* — II ступень лада — своею тонической гармонией, между тем как где-то в глубинах среднего регистра флейта и гобой вновь и вновь, на истоняющих звучностях протягивают *gänzlich ersterbend* ля первой октавы. Наплывает гармония квинтсекстаккорда VI ступени и замирает *piano pianissimo*, повиснув неразрешенной (прим. 21).

Глубоким, печально-светлым созерцанием веет от этой музыки. И все же «Песнь о земле» — не эклога смерти, но дифирамб жизни. И смерть, неизбежно завершающая индивидуальное бытие растворением в беспредельности природы, — лишь всплеск волны в этом вечно прекрасном и могучем океане сущего...

Невозможно отрицать: противоречия, терзающие композитора, и здесь властно заявляют о себе, он сокрушенно скорбит, сомневается, порою замыкается в себе; он страшно многого не видит вокруг и напрасно ищет забвения то в вакхических утехах, то в пантеистическом слиянии со вселенной. Но симфония его на эти стихи тысячедвухсотлетней давности звучит с поразительной свежестью и остротой, звучит так трагически современно! И у края могилы этот певец и поэт современности остается верен принципу, полемически провозглашенному им еще в юные годы: «Моя музыка пережита, как же отнестись к ней тем, кого не задевает ни одна струя воздуха, взвихренного бурным полетом нашего великого времени?».

Вот почему Малер все больше волнует, потрясает и нравственно очищает души людей XX столетия — эпохи великих потрясений и преобразований в жизни человечества. Мы любим, почитаем и видим его в пантеоне гениальных художников музыкального искусства.

# Содержание

ГЛАВА ПЕРВАЯ	3
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Жизнь	55
Малер-дирижер	63
Песни	67
Малер-симфонист	76
Мировоззрение	80
Взгляды на общественную жизнь	83
Малер и Достоевский	85
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Принципы симфонизма	90
Мелодия	96
Ритм	100
Полифония	102
Гармония	114
Инструментовка	120
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Концепции симфоний, жанровые связи, группировка	132
Четвертая симфония	146
Восьмая симфония	169
«Песнь о земле»	189



*Розеншильд  
Константин Константинович*

ГУСТАВ МАЛЕР

Редактор *Т. Ершова*

Художник *Л. Шканов*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *В. Кичоровская*

Корректор *Т. Ключарева*

Подписано к печати 14/IV 1975 г.  
Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>. Печ. л. 13,0.  
Уч.-изд. л. 13,79. Тираж 5000 экз.  
Изд. № 4165. Т. п. 1974 г. № 585.  
Зак. 1005. Цена 75 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка»,  
Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6  
Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета  
Министров СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.

Книга известного советского музыковеда К. К. Розеншильда (1898—1971) освещает художественное мировоззрение и важнейшие проблемы творчества крупнейшего австрийского композитора и дирижера Густава Малера в широкой связи с культурой и искусством Австрии на рубеже XIX—XX веков. Работа предназначена для студентов и педагогов музыкальных вузов.

Рукопись «Густав Малер» была в целом завершена К. К. Розеншильдом, но подготавливалась к изданию уже после его кончины при участии дочери автора — музыковеда Н. К. Розеншильд.

Р 90204—233  
026(01)—75 585—74