

*На правах рукописи*



**Галкин Андрей Анатольевич**

**Топос природы в симфониях Густава Малера**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2019

Работа выполнена на кафедре истории музыки  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки»

**Научный руководитель:** **Векслер Юлия Сергеевна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная консерватория  
им. М.И. Глинки», профессор кафедры  
истории музыки

**Официальные оппоненты:** **Пилипенко Нина Владимировна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки  
имени Гнесиных», доцент кафедры  
аналитического музыкознания

**Петри Эльвира Корнеевна**  
кандидат искусствоведения, ГБПОУ  
«Арзамасский музыкальный колледж»,  
преподаватель теоретических дисциплин

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Петрозаводская  
государственная консерватория имени  
А.К. Глазунова»

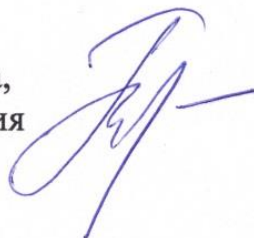
Защита состоится 25 июня 2019 года в \_\_\_\_\_ часов на заседании  
диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная консерватория им. М.И. Глинки» по адресу: 603005, Нижний  
Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО  
«Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки» <http://nnovcons.ru/>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



Бочкова Татьяна Рудольфовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования**

Творчество Густава Малера представляет собой одно из наиболее ярких и самобытных явлений мировой музыкальной культуры. Малер принадлежит к числу крупнейших симфонистов в истории музыки, наряду с Бетховеном, Брамсом, Брукнером, Чайковским, а его сочинения служат высочайшими образцами жанра.

Малеровский бум 1970-х миновал, однако творчество композитора с тех пор не утратило актуальности. Неугасающий интерес к симфониям Густава Малера, которые и по сей день остаются востребованными в исполнительской практике как российских, так и зарубежных оркестров, подтверждается регулярными исполнениями его сочинений такими дирижерами как В. Юровский, Т. Курентзис.

В малероведении оформились два ключевых направления, определяющие перспективы исследования творчества композитора. Первое из них можно определить как «Малер и XIX век», второе – «Малер и XX век». Настоящее исследование продолжает первую из намеченных линий, поскольку малеровский взгляд на природу, особенности трактовки и принципы реализации данной сферы в творчестве композитора обнаруживают самые непосредственные связи с романтической традицией.

Существующая литература о симфониях Малера с трудом поддается исчислению. Творчество композитора отличает сложность и многоплановость, широта философской проблематики, что допускает множество подходов к его изучению, равно как и вариантов решения некоторых проблем. Многие уже устоявшиеся представления о симфониях Малера нуждаются в расширении и обновлении, отдельные же ключевые аспекты его творчества требуют более углубленного изучения.

К числу таковых следует отнести тему природы – чрезвычайно важную для творчества и мирозерцания Малера. Топос природы практически повсеместно встречается в сочинениях композитора различных жанров, будь то вокальные опусы или симфонии. Множество поэтичных описаний и живописных зарисовок природы можно обнаружить и в переписке Малера, особенно в его ранних письмах. Образы природы фигурируют и в письмах более позднего периода, на основании чего можно заключить, что природа оставалась в поле зрения композитора в продолжение всей его жизни.

Применяемый в настоящем исследовании и до того не практиковавшийся аналитический подход – анализ симфоний Густава Малера с точки зрения топики – способствует раскрытию новых граней симфонизма композитора, в частности, позволяет выявить некоторые новые закономерности образной системы симфоний.

Разговор о природе в творчестве Малера возникает, как правило, в связи с Первой, Третьей, Седьмой симфониями и «Песней о земле». В настоящей работе предпринимается попытка дополнить и расширить данный круг

сочинений, включив в него также Вторую, Четвертую, Шестую и Восьмую симфонии.

### **Степень научной разработанности**

Тема природы – одна из ключевых в искусстве романтизма – активно обсуждалась многими представителями данного направления в философских и эстетических трудах. Основы романтической философии и эстетики природы были заложены такими мыслителями позднего Просвещения и преромантизма, как И.Ф. Гете, Ж.Ж. Руссо, Ж.П. Рихтер. Родоначальником романтической натурфилософии по праву считается Ф.В. Шеллинг.

Отечественное искусствознание выдвинуло целую плеяду выдающихся исследователей немецкого романтизма. Различные аспекты темы природы освещались в литературоведческих трудах В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», Н.Я. Берковского «Романтизм в Германии», Ф.П. Федорова «Романтический художественный мир: пространство и время». Особое внимание теме природы уделяется в фундаментальном труде «Эстетика романтизма» В.В. Ванслова. Основные положения романтической эстетики природы обсуждаются А.Ф. Лосевым на страницах монографии «Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана». Тема природы в живописи романтизма затрагивается в статьях А.В. Михайлова «Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха» и В.С. Турчина «Взгляд на природу у романтиков. Мир как пейзаж, пейзаж как мир». Подробный анализ основных мотивов и образов природы в поэзии романтизма осуществлен К. Хорватом в статье «Романтические воззрения на природу». Следует упомянуть сборник «Эстетика природы», включающий статьи самой разной направленности, в которых освещаются различные аспекты темы природы.

Вопросы поэтики природы в музыке романтизма затрагивались в многочисленных монографических исследованиях, а также статьях, посвященных творчеству композиторов–романтиков. Среди них труды Б. Асафьева, И. Соллертинского, А. Хохловкиной «Берлиоз», Я. Мильштейна «Ференц Лист», статьи Н. Виеру «Парсифаль – итог творческого пути Вагнера», «Кольцо нибелунга» Н.С. Николаевой, «Парсифаль» А.А. Филиппова. Философский аспект природы в тетралогии рассматривается в работах А.Ф. Лосева «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» и «Исторический смысл эстетического воззрения Р. Вагнера».

Ценные наблюдения по данной теме находим и в работах, посвященных более общим проблемам музыки романтизма: в монографии Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера», в статье М.Н. Лобановой «Образ природы в музыке», И. Соллертинского «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика».

Третья глава монографии Р. Куницкой «О романтической поэтике в творчестве Дебюсси» посвящена анализу основных черт музыкального пейзажа в инструментальном творчестве композитора. Автор рассматривает звуковые пейзажи в произведениях Дебюсси как итог творческих исканий композиторов-романтиков (Р. Вагнера, Г. Берлиоза Ф. Шуберта, К.М. Вебера) в сфере звукописи.

В диссертации А. Албу «Поэтика природы в русской музыке XIX века» рассматриваются функции пейзажа в сочинениях русских композиторов. При этом, автор обращается и к опусам зарубежных авторов с целью выявить преемственные связи представителей русской школы с западными композиторами–романтиками. Отдельные разделы диссертации посвящены анализу системы средств и приемов звукописи природы.

Диссертация Е. Шульги «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.», посвященная более локальной проблеме, также имеет самое прямое отношение к теме настоящего исследования. Ценные сведения содержит первый раздел первой главы диссертации «Поэтика ночи в эстетических воззрениях и искусстве европейского романтизма». Во втором разделе второй главы «Ночная музыка рубежа XIX–XX вв.» среди прочих сочинений анализируются «Ноктюрн» из Третьей и *Nachtmusik* из Седьмой симфоний Малера.

Первая монография, посвященная симфониям Малера, увидела свет еще в 1916 году. Данная область наследия композитора является наиболее изученной. Зарубежная малериана за вековую историю своего существования породила такое множество исследований, что их количество с трудом поддается подсчету. Упомянем здесь только те работы, которые в той или иной мере определили ход настоящего исследования.

Специальные разделы, посвященные анализу звуков природы в симфониях Малера, содержит монография Г. Эггебрехта «Музыка Густава Малера». Примечательно, что автор выделяет три типа звуков природы в музыке Малера. В главе «Функции природы в музыке Густава Малера» из книги Г. Данузера «Густав Малер и его время» также можно найти подробный разбор различных форм звукового воплощения образов природы. Помимо этого Данузер касается вопроса о роли природы в жизни и творчестве Малера. В статье А. Новака «Духовный мир Малера» природе уделяется пристальное внимание наряду с другими константами малеровской поэтики (юмор, метафора пути, смерть). В небольшом разделе «Искусство и природа. Музыка как звуки природы» первой части малеровской трилогии К. Флороса «Духовный мир Густава Малера» рассматриваются романтические влияния (проза Гофмана, поэзия Эйхендорфа), определившие взгляды, а также некоторые особенности восприятия природы Малером-художником. Во второй части трилогии К. Флороса «Густав Малер и симфонизм XIX века» подробно анализируются многие важнейшие компоненты природного топоса, в частности голоса птиц, жанр пасторали, различные сигнальные элементы. Назовем также статью Э. Партча «"Что мне рассказывают цветы на лугу?": мысли о второй части Третьей симфонии Малера».

В отечественной малериане также существуют исследования, в которых затрагивается тема природы в симфоническом творчестве Густава Малера. Ряд важных наблюдений относительно природы в творчестве Малера приводит И. Барсова в монографии «Симфонии Густава Малера». В диссертации Г. Петровой «Восток Густава Малера» природа рассматривается в качестве одного из главных специфически восточных компонентов позднего творчества композитора.

Среди литературы, посвященной теории топики, назовем труд Л. Ратнера «Классическая музыка: экспрессия, форма и стиль», сборник статей «Оксфордское руководство по теории топосов», статью А. Херингера «Охотничий, военный и пасторальный топосы», монографию Р. Хаттена «Интерпретация музыкальных жестов, топосов и тропов: Моцарт, Бетховен, Шуберт», книгу Р. Монелла «Музыкальная топка: Охота, военная и пастораль», статью Т. Плебуча «Что такое музыкальный топос?». Следует заметить, что большая часть приведенных выше работ посвящена топике в музыке XVIII столетия. Однако также предпринимались попытки применить топологический подход к изучению музыки XIX столетия в работах Р. Монелла и Дж. Хортона.

В числе трудов отечественных исследователей, в которых затрагиваются вопросы топики как литературоведческой категории, назовем статьи Г.Г. Хазагерова «Топос vs. Концепт: к изучению топосферы культуры», А. Махова «"Историческая топка": раздел риторики или область компаративистики?», А.Д. Степанова «Понятие "Топос" – проблема границ».

В отечественном музыкознании проблема топики была впервые затронута Л.В. Кириллиной в монографии «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века». Топика понимается автором как «... система "общих мест" музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами»<sup>1</sup>. В статье «Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова» Кириллина также указывает на семантическую определенность топоса: «С одной стороны, топос включает в себя несколько возможных образных модификаций. С другой стороны, у него имеются границы, связанные со смысловым восприятием»<sup>2</sup>. В настоящей работе мы будем придерживаться данных определений топики и топоса.

Проблемы топики затрагиваются в кандидатской диссертации Н.В. Пилипенко «Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации», а также в ряде статей автора: «"Прекрасная мельничиха" В. Мюллера – Ф. Шуберта: картина мира в музыкально-поэтических мотивах», «Музыкально-поэтические топосы в вокальном творчестве Ф. Шуберта», «Музыкальный топос охоты в европейской опере конца XVIII – начала XIX века», «Топос сражения в европейской опере конца XVIII – начала XIX века: батальные сцены и военные фанфары».

Вопросы топики обсуждались в докторской диссертации А.Г. Коробовой «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра», а также в ее статье «Музыкальная топка как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали)». Понятие топоса фигурирует в статье В.Б. Вальковой «Метафизика детского в творчестве Д. Шостаковича». Топосы в музыке И. Брамса рассматриваются в одноименной статье П.В. Захаровой.

<sup>1</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 3.

<sup>2</sup> Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 113.

Из исследований последнего времени, в которых применяется топологический подход, назовем диссертацию А.В. Дворницкой «Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров».

Упомянем также ряд близких по тематике работ, во многом определивших ход настоящего исследования. В их числе труды Е.И. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени», а именно вторая глава данного исследования, монография «Художественный мир Альфреда Шнитке» того же автора. Понимание музыкальной семантики, предложенное в данных исследованиях, близко пониманию топики.

**Объектом исследования** являются симфонии Густава Малера.

**Предмет исследования** – топос природы в симфониях Густава Малера и его структурные, семантические, композиционные и драматургические свойства.

**Цель работы** – комплексный анализ топоса природы в симфоническом творчестве Густава Малера.

**Задачи исследования:**

- выявить романтические истоки поэтики природы Густава Малера на мировоззренческом и стилистическом уровнях;
- исследовать биографический и личностно-психологический аспекты природосозерцания Малера на основе его эпистолярного наследия;
- воссоздать бытовые и культурно-исторические реалии, определившие малеровское отношение к природе;
- проанализировать семантический и имманентно-музыкальный уровни топоса природы;
- выявить принципы организации материала в пасторальных эпизодах;
- рассмотреть драматургические и композиционные функции пасторальных эпизодов на уровне отдельных частей симфоний, симфонических циклов и макроциклов;
- выявить роль и значение природного топоса в различных симфониях Малера;
- проследить эволюцию природного топоса в симфоническом творчестве Густава Малера

**Материалом исследования** служат симфонии Густава Малера (Первая, Вторая, Третья, Четвертая, Шестая, Седьмая, «Песнь о земле»), эпистолярное наследие композитора, а также воспоминания о нем.

**Теоретическую основу исследования** составили положения, разработанные зарубежными и отечественными учеными в области топики (Л. Ратнер, К. Агаву, Р. Хаттен, Р. Монелла, А. Херингер, Дж. Хортон, А. Махов, А. Степанов, Г. Хазагеров, Л. Кириллина, А. Коробова, Н. Пилипенко, А. Дворницкая, П. Захарова, Т. Цареградская), музыкальной семантики (Б. Асафьев, М. Арарновский, М. Бонфельд, Е. Чигарева, Л. Шаймухаметова, В. Холопова), общих проблем романтической поэтики природы (В. Жирмунский, Н. Берковский, В. Ванслов, Ф. Федоров, А. Лосев, А. Михайлов, К. Хорват), музыкальной поэтики природы (Б. Асафьев, И. Соллертинский, Е. Шульга, А. Албу, Н. Виеру, М. Галушко, А. Коробова, Н. Пилипенко, Е. Назайкинский, Г. Крауклис, Р. Куницкая, Э. Курт, С. Маркус, Ю. Милешина, Я. Мильштейн,

Н. Николаева, А. Хохловкина, А. Гронд), поэтики природы в творчестве Г. Малера (П. Андрашке, Г. Данузер, Г. Эггебрехт, К. Флорос, А. Новак, И. Барсова, А. Горн, Г. Петрова).

**Методологию исследования** составили подходы и методы, разработанные в исследованиях, посвященных искусству и, в частности, музыке романтизма, а также творчеству Густава Малера. В исследовании применяются компаративный, топологический, герменевтический, источниковедческий, историко-биографический и аналитический методы.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые:

1. Симфоническое творчество Густава Малера рассматривается с позиций топологии.
2. Предпринимается попытка комплексного осмысления топоса природы в симфоническом творчестве Густава Малера.
3. Топос природы рассматривается в контексте системы малеровской топологии наряду с другими топосами.
4. «Природное» рассматривается как универсальная категория в творчестве Густава Малера, одна из доминантных сфер поэтики композитора.
5. Определяется драматургическая роль пасторальных эпизодов в симфониях Малера.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Топос природы является одним из центральных в поэтике Малера, наряду с топосами пути, смерти, детского.
2. «Природное» в творчестве и мирозерцании Малера имеет романтические истоки. Взгляды композитора на природу, а также «словарь» природы в его музыке сформировались под непосредственным влиянием искусства романтизма.
3. Топос природы претерпел эволюцию в творчестве Густава Малера. Если в симфониях первого периода (с Первой по Четвертую) топос природы является одним из ключевых и смыслообразующих, то в поздних симфониях его роль менее значима. Некоторые изменения прослеживаются и на имманентно-музыкальном уровне топоса.
4. Природные эпизоды в симфониях Малера играют важную драматургическую роль. Границы топоса природы в симфониях Малера разнятся. Он может развертываться как в пределах относительно кратких эпизодов, так и нескольких последовательных или же удаленных друг от друга частей цикла. Многообразие вариантов композиционного претворения природного топоса объясняется тем, что в каждом отдельном сочинении композитор ставит своей целью решение определенной художественной задачи, продиктованной концепцией произведения.

**Теоретическая значимость** работы определяется тем, что многие ее положения могут составить основу дальнейших исследований музыки романтизма и творчества Густава Малера. Применяемый в ней топологический подход может быть спроецирован и на другие явления музыки романтизма.

**Практическая значимость**



Материалы диссертации найдут применение в курсах «История музыки» и «Анализ музыкальных произведений». Работа может быть интересна и полезна исполнителям музыки Малера, в частности, дирижерам.

### **Апробация результатов**

Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Материалы исследования были представлены в докладах на международной научной конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (РАМ им. Гнесиных, 26–27 ноября 2014), международной научной конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций», посвященной 70-летию Нижегородской консерватории (Нижний Новгород, 14–18 ноября 2016), международной научно-методической конференция аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 11–13 мая 2016). Материалы исследования были опубликованы в ряде статей, в том числе в изданиях, рекомендованных экспертным советом ВАК РФ.

### **Структура диссертации**

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения, в котором размещены нотные примеры.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обоснованы актуальность и новизна темы диссертации, сформулированы цель, задачи, методы, теоретическая и практическая значимость, а также степень достоверности исследования.

### **Глава 1. Поэтика природы в искусстве романтизма**

В первом разделе первой главы на основе исследований В. Жирмунского, В. Хорвата, Н. Берковского, В. Ванслово, Ф. Федорова рассматриваются ключевые положения романтической поэтики природы, прослеживаются преемственные связи с такими явлениями искусства позднего периода Просвещения, как описательная поэзия, Буря и натиск, сентиментализм, Оссианизм, поэзия гробниц. Здесь же выявляются истоки ряда характерных для романтической поэтики природы мотивов: таинственной, враждебной человеку природы, матери-природы, дитя природы, мотив бегства в природу от цивилизации, а также две основные модели отношений человека и природы в романтической картине мира: первая предполагает их единство, вторая – разобщенность.

В первой главе выделяются две основные тенденции в романтическом природосозерцании: обожествление (сакрализация) и антропоморфизация природы. Их истоки усматриваются в пантеистических мотивах философии Я. Беме, оказавшего самое непосредственное влияние на мыслителей романтизма, а также в натурфилософских исканиях Ф. Шеллинга, в системе взглядов которого органическое воззрение на природу противопоставлено ньютоно-картезианскому механистическому ее пониманию. Шеллинг видел в природе неиссякаемый источник извечно творящей силы, целостный живой

организм, проявление «мировой души» («Weltseele»). Также кратко освещаются столь важные для романтической поэтики природы темы, как «природа и цивилизация», «природа и культура», «природа и искусство». Рассматриваются некоторые причины научного и социологического характера, обусловившие переоценку взглядов на природу в романтической картине мира.

Второй раздел первой главы включает краткий обзор ключевых явлений, определивших звуковой «облик» природы в музыке романтизма. Прежде всего, это те авторы и сочинения, которые оказали влияние на Густава Малера: среди них «Пасторальная симфония» Л. Бетховена, «Вольный стрелок» К.М. Вебера, вокальные циклы и песни Ф. Шуберта, симфонии и оперы Г. Берлиоза, симфонические и фортепианные произведения Ф. Листа, оперы Р. Вагнера, симфонии А. Брукнера. Здесь же рассматриваются два основных принципа воплощения природы в музыке: звукоизобразительный и ассоциативный (А. Албу). Первый основывается на звукоподражании конкретным явлениям действительности (движение воды, пение птиц). Его отличает иллюстративность, картинность, зримость образов. Второй предполагает передачу общих впечатлений, настроений, вызванных созерцанием природы. Между отдельными образами природы и определенными эмоциональными состояниями человека устанавливаются ассоциативные связи.

## **Глава 2. Композитор в диалоге с природой: личностно-биографический аспект природного топоса**

На материале эпистолярного наследия, а также воспоминаний друзей и коллег Малера (Ф. Лер, Н. Бауэр-Лехнер, Б. Вальтер, А. Малер) выявляются внешние и внутренние факторы, определившие взгляды композитора на природу, отношение к ней.

Образы природы получили самое разноплановое воплощение в симфониях Малера. В отдельных случаях именно из природной среды исходил первичный творческий импульс. К числу произведений, вдохновленных природой, относится Третья симфония. Этот величественный пантеистический гимн по праву можно назвать «Пасторальной» Малера.

Работа практически над всеми симфониями проходила в период летних каникул, которые композитор проводил преимущественно в загородной, живописной местности. Природа была обязательной составляющей творческой среды, а слияние, растворение в ней – одним из неперемных условий плодотворной деятельности.

Природа служила Малеру своего рода творческой лабораторией. Известно, что большая часть музыкальных замыслов и идей посещали композитора во время многочасовых пеших прогулок, и все «услышанное» бережно фиксировалось в специально предназначенной для этого записной книжечке. В процессе этих прогулок сочинялся весь базовый интонационный материал симфоний, те элементы, которые в итоге составляли основу симфонической фабулы.

Малер всегда испытывал острую потребность в общении с природой, вызванную усталостью от городской суеты, сверхнапряженным рабочим графиком. Полная изоляция и уединение, которых он мог достичь только на лоне природы, были обязательными условиями для творчества.

Антитеза города и природы укоренилась в сознании Малера не только под влиянием романтического искусства, но и вследствие определенного жизненного опыта. Город и театр – сферы, между которыми можно поставить знак равенства, поскольку почти все время, что Малер проводил в городе, приходилось на театральный сезон, исполненный интриг, непрестанной борьбы и каторжного труда.

Безоговорочно принимающая Малера природная среда оказывается ближе и роднее артистической, в которой композитор повсеместно сталкивался с всеобщим непониманием и осуждением. Существование в профессиональном социуме было сопряжено для Малера с непрестанной напряженной борьбой за «место под солнцем», за правоту своих художественных взглядов и убеждений. В единении с природой Малер преодолевал настигавшее его временами горькое чувство одиночества, обострявшееся в периоды душевных кризисов. Можно сказать, что природа оказывала на композитора определенное терапевтическое воздействие.

Когда у Малера была обнаружена неизлечимая болезнь сердца, врач категорически запретил ему какие-либо физические нагрузки, в том числе и пешие прогулки. Это повергло композитора в глубокое отчаяние, поскольку теперь ему предстояла серьезная внутренняя перестройка, вызванная отказом от устоявшегося годами рабочего уклада.

Примечательно, что природа представляла для Малера не только эстетическую ценность. Круг научных интересов Малера был достаточно обширен, в их число помимо зоологии и химии входили такие дисциплины как физика, математика и археология. Вопросы устройства мироздания занимали Малера на протяжении всей жизни. Известно о его общении с видными учеными своего времени, в частности с физиком Арнольдом Берлинером, под руководством которого композитор изучал английский язык.

Позиция Малера по отношению к природе обнаруживает определенную двойственность: Малер-художник, экзальтированный романтик – поэтизирует природу, трепещет перед величием ее тайны и красоты, а Малер-ученый, естественник, напротив, проявляет рвение к познанию и жаждет рационального объяснения всего сущего, стремится постичь универсальные законы мироздания.

### **Глава 3. Топос природы: опыт классификации**

В симфоническом творчестве Густава Малера выделяется группа лейттем, повторяющихся мотивов, «кочующих» из одного произведения в другое. За каждым из них закрепляется свой «тезаурус характеристических фигур» (Л. Ратнер). В настоящей работе мы придерживаемся определения топоса, предложенного Л.В. Кириллиной: это «...область абстрактных идей и

конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами»<sup>3</sup>. Творчество Малера можно представить в виде системы топосов, в числе которых топос природы, смерти, пути и детского.

*Топос смерти* фигурирует во многих сочинениях Малера и является одной из констант поэтики композитора. Смерть, с которой Малер столкнулся достаточно рано, оставалась для него важной темой в продолжение всей жизни. Жизненный путь Малера сопровождался чередой утрат – следующими одна за другой смертями родных и близких ему людей. В 1889 из жизни уходят отец (18 фев.), сестра Леопольдина (27 сент.) и мать (11 окт.) композитора. За ними последовали смерть Бюлова (12 фев. 1894), самоубийство горячо любимого и всячески опекаемого Малером брата Отто (6 фев. 1895), наконец, смерть старшей дочери Марии Анны (12 июля 1907). Вскоре после этого сильнейшего потрясения Малер узнает о собственной неизлечимой болезни сердца и к нему приходит осознание близости уже собственного ухода.

Мысли и переживания, вызванные в разное время этими событиями, получали непосредственное выражение в творчестве композитора. Вторая и Шестая симфонии, «Песни об умерших детях», незавершенная «трилогия смерти» «Песнь о земле», Девятая и Десятая симфонии – те сочинения, в которых проблема «смерти и бессмертия» является одной из главных.

Топос смерти получает различное преломление в симфониях Малера. Во Второй симфонии тема смерти решается в эсхатологическом ключе (смерть героя Первой симфонии, а вместе с ним гибель всего мироздания, сцена суда). В «Песни о земле» и Девятой симфонии смерть переживается как глубоко личное. Особое значение в этих симфониях обретает символика прощания, претворившаяся в медленных финалах. Если во Второй симфонии за смертью следует воскрешение в новом облике, то «Песнь о земле» и Девятая завершаются растворением в вечности. Примечательно, что во всех симфониях топос смерти так или иначе переплетается с топосом природы. Особенно наглядно эта тенденция прослеживается в пантеистическом финале «Песни о земле». На имманентно-музыкальном уровне топос смерти в симфониях Малера воплощается через лейтжанр траурного марша (третья часть Первой симфонии, первая часть Второй симфонии, финал Шестой, финал «Песни о земле»), средневековую секвенцию *Dies irae* (финал Второй симфонии). К. Флорос также причисляет к символам смерти птицу смерти (*Totenvogel*) в финале Второй симфонии, лейтритмы в Шестой и в первой части Девятой симфоний, а также лейттемпс смерти (там-там). Сюда же можно отнести и девятизвучный лейтаккорд из Десятой симфонии. Отметим, что топос смерти получает выражение и на драматургическом уровне, а именно в «финалах-прощаниях» поздних симфоний Малера («Песнь о земле», Девятая, Десятая симфонии).

Топос природы соприкасается с не менее важным для творчества Малера *топосом пути*, который в силу своей многогранности может составить предмет самостоятельного исследования. Погружение Малера в мир природы проходило «в движении», предполагало весьма продолжительные пешие

<sup>3</sup> Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова. С. 113.

прогулки. Идея движения, пути получила наиболее последовательное выражение в Третьей симфонии. В ней будто запечатлены события и впечатления, почерпнутые композитором в ходе одного из летних путешествий. Об этом, в частности, свидетельствуют заголовки частей симфонии, от которых Малер впоследствии отказался. Уже наименование первой из них, «Лето шествует вперед», определяет принцип развертывания материала симфонии, задает ритм и вводит слушателя в мир летних образов. Последующие части подобны проносящимся перед глазами путника картинам природы, сменяющим друг друга по ходу путешествия. Каждая такая картина (часть симфонии) фокусирует внимание слушателя на определенной сфере природного мира. Путник созерцает открывшуюся его взору суровую и величественную панораму гор («Что мне рассказывают скалистые горы»), любуется цветами на альпийском лугу («Что рассказывают мне цветы на лугу»), наблюдает за жизнью зверей в лесу («Что рассказывают мне звери в лесу»). Третья симфония подобна музыкальному дневнику путешественника, со страниц которого звуками доносятся его летние наблюдения и впечатления, почерпнутые из «самозабвенного слияния с животворящей природой».

Сходный принцип усматривается и в Седьмой симфонии. Д. Митчелл не случайно называет эту музыку «путешествующей». Седьмая симфония обнаруживает с Третьей немало общего на драматургическом и образном планах, представляет собой вереницу сменяющих друг друга картин. Однако местом действия здесь становится не летний, а ночной мир, на что указывает авторское наименование симфонии «Ночная песнь». В Седьмой, как и в Третьей, важную роль играют картины ночной природы. Действие симфонии разворачивается подобно странствию – «пошагово». Маршевый характер главной партии задает ритм шествия первой части. По определению И.А. Барсовой это «калейдоскопическая композиция шествия». Первая часть вводит слушателя в мир ночных образов. Ее функция в цикле сходна с первой частью Третьей симфонии. Вторая и четвертая части – две «*Nachtmusik*» – раскрывают различные стороны ночной реальности. Седьмая, как и Третья, зародилась буквально в пути. Напомним, что маршевый ритм первой части был «услышан» Малером во время ночной лодочной переправы.

Переходя к рассмотрению топоса природы, необходимо определить, где, собственно, проходит граница *природной* и *пасторальной* сфер, каким образом они соотносятся друг с другом, каковы критерии, на основании которых это разграничение может осуществляться?

Природа как категория более фундаментальная и всеобъемлющая обнаруживает самые различные смысловые грани. Природа может быть загадочной, пугающей, возвышенной. Пастораль – явление более частного порядка, поскольку представляет природу преимущественно в идиллическом ключе. Даже в тех случаях, когда пасторальный сюжет несет в себе условно конфликтное начало (сюжет грозы), обязательным условием становится его благополучный исход.

Пастораль представляет собой сформировавшуюся жанровую модель, обладающую определенной семантикой и фиксированным набором выразительных средств. Природный же топос в целом не обладает

постоянными жанровыми атрибутами, в связи с чем может получать самые разнообразные формы претворения, в зависимости от фантазии и изобретательности автора. При этом музыкальный «язык природы» в отдельных случаях может базироваться на пасторальных элементах, часто переосмысленных. Помещение их в иной смысловой контекст приводит к определенным качественным изменениям. В результате природа может представлять не только в идиллическом ключе. Ряд такого рода примеров можно найти в «Песни о земле».

Нередко пастораль вводится в природные эпизоды в качестве их составной части, небольшого раздела. В таких случаях композитор, как правило, ставит перед собой определенную художественную задачу: запечатлеть природу в определенном ракурсе за счет сопоставления с другими «природными» разделами иного характера и содержания. Таким образом, в рамках эпизода природа может быть представлена под каким-то определенным углом зрения или даже в нескольких ракурсах. Так, во вступительном разделе первой части Первой симфонии Малер раскрывает сразу несколько различных аспектов природы, в том числе и пасторальный.

Экспонирование различных граней природы в рамках отдельной части цикла можно наблюдать в третьей части Третьей симфонии, где идиллический эпизод с почтовым рожком и следующая за ним пастораль чередуются с другими эпизодами, в которых природа трактована в юмористическом ключе. Как и в Первой симфонии, все эти грани формируют единый целостный образ.

Очень показательна в этом отношении «Песнь о земле», сочинение, в котором топос природы является одним из центральных как в концепционном, так и в образном отношении. Фактура второй части «Одинокий осенью» соткана из хрестоматийных пасторальных элементов (наигрыш гобоя, фигурации струнных, педаль валторн). Однако их звучание вовсе не погружает в мир идиллических образов природы. Напротив, здесь царит атмосфера усталости и одиночества. Тоже можно сказать и о финале «Песни о земле» «Прощание».

Здесь встает проблема определения смысловых и концепционных границ природного топоса в музыке Малера. В каждой симфонии они различны. Практически во всех сочинениях сфера топоса природы достаточно обширна. В некоторых случаях эпизоды, основанные на одном музыкальном материале, получают разное смысловое наполнение на последующих стадиях развития, поскольку помещаются в иной контекст. Такой пример находим в Шестой симфонии. Эпизод из первой части затем появляется в финале. Помещенный в иной контекст он претерпевает качественные изменения.

В третьей главе осуществляется анализ основных компонентов природного топоса, объединенных в три группы. Первую из них составляют голоса птиц, вторую – пространственные эффекты, третью – колористические эффекты.

Голоса и образы птиц – значительный пласт в музыке Малера. Появившись еще в первом зрелом сочинении Малера «Жалобной песне», они проходят через все творчество композитора. Звучание птичьих голосов можно услышать уже в одном из первых вокальных опусов Малера «Песни

странствующего подмастерья» и в последних сочинениях – «Песни о земле» и Девятой симфонии. Голоса птиц в музыке Малера отличает многозначность, широта смыслового диапазона. Нередко они выступают в качестве чисто иллюстративного элемента, атрибута внешней среды, определяющего время и место действия. Так, в первой части Первой симфонии этим местом является лес, в котором звучит голос кукушки. В четвертой части Третьей возгласы ночной птицы (неясыть) разносятся в ночной тиши. В пятой части «Песни о земле» радостное, оживленное птичье щебетание возвещает наступление весны. Примеры такого рода можно обнаружить практически в каждой симфонии, однако наибольшее распространение они получили в произведениях раннего периода.

Птичьи голоса могут выступать атрибутом конкретного времени года (весна, лето) или же времени суток (утро, ночь), и даже символизировать такое явление как смерть (картина апокалипсиса в финале Второй симфонии).

Диапазон форм звукового воплощения птичьих голосов необычайно широк. Степень сложности их организации может варьироваться от простейших, кратких интонационных образований (так, возгласы ночной птицы в четвертой части Третьей симфонии основаны на повторяющихся восходящих терцовых интонациях, также и возгласы кукушки основаны на повторах нисходящей кварты) до развернутых, богато орнаментированных мелодических построений (пение соловья в финале «Песни о земле»). Составы птичьих эпизодов также количественно разнятся: от одного участника до птичьего ансамбля («Пьяный весной»), и даже, по определению К. Флороса, целого «птичьего концерта» (второй части Седьмой симфонии).

В некоторых случаях семантика птичьих голосов выходит за границы пасторальной сферы. Так в финале Второй симфонии птицы выступают предвестниками страшного суда и грядущего воскресения. В драматургическом плане этот момент является переломным. Краткий эпизод с птичьим пением разделяет две основные стадии действия финала симфонии: закат земного мира и воскресение для вечной жизни.

По-своему уникален пример из второй части Седьмой симфонии. Здесь птичий хор принимает гротескно-фантазмагоричный облик. Малер вводит в партитуру все новые подголоски, постепенно расширяя состав исполнителей. В результате приумножения фактурных элементов птичий хор достигает противоестественно гигантских масштабов. Композитор продолжает наращивать звуковую массу до тех пор, пока вся эта «лавина» не обрушивается под собственной тяжестью. На миг возникшее видение растворяется в ночной мгле подобно миражу.

Возможно, подобная трактовка птичьего хора обусловлена стремлением автора обнажить фантастическую грань ночной реальности, воплотившуюся в гротескно-причудливых формах. В данном примере малеровская интерпретация ночных образов обнаруживает романтическое наклонение.

Можно заключить, что смысловой спектр птичьих голосов в творчестве Малера необычайно широк, и простирается далеко за границы пасторальной сферы. Благодаря этому можно рассматривать голоса птиц в качестве самостоятельного топоса.

В особую группу следует выделить разнообразные пространственные и колористические эффекты.

Во вступлении первой части Первой симфонии эффект пространственной многомерности достигается через сопоставление ближнего и дальнего звуковых планов. Фактуру вступительного раздела организуют три звуковых пласта. Первый статичный пласт представлен флажолетной педалью струнной группы, охватывающей широчайший диапазон в шесть октав. Возникает звуковой образ, фактически лишенный определенных границ, фиксированных временных и пространственных координат. Данный элемент фактуры формирует тончайший звуковой фон, своего рода «звнящую тишину». В то же время данный пласт благодаря яркому колористическому решению (унисон флажолетов) порождает определенные зрительные ассоциации: лучи света, пробивающиеся сквозь густую листву. Не случайно весь последующий материал рождается из одного звука, разворачивается из него. Этот единственный звук а, будто возведенный в абсолют, символизирует некую праоснову, голос самой природы, олицетворение первородного хаоса.

Из данного пласта, образующего статичный звуковой фон, произрастают первые, производные от него нисходящие квартовые интонации деревянных духовых, формирующие второй фактурный пласт, пространственная функция которого выражена менее ясно. Скорее его следует воспринимать в качестве логического продолжения первого элемента. В то же время появление данного элемента нарушает изначальную статику, осуществляет переход к действию.

Третий пласт – сигнальный хор кларнетов, имитирующий переключку охотничьих рогов, представляет собой уже объект «реальной» звуковой среды.

Не столь широкое распространение, но не менее яркое воплощение получили в симфониях Малера *колористические эффекты*.

В четвертой части («Ночь») Третьей симфонии Малер проявил себя как мастер колористических эффектов, необычайно тонко обращающийся с оркестровой палитрой. Композитор воплощает изысканную звуковую картину, воплощая в ней тончайшие детали ночного пейзажа.

На фоне «застылой», сумрачной обездвиженной звуковой массы (вибрации темноты или теплого ночного воздуха) мерцают звезды на темном бескрайнем небосводе. Такого эффекта Малеру удается достичь за счет сопоставления различных темброво-регистровых фактурных блоков. Первый из них – приглушенное звучание тромбонов в низком регистре, который внезапно сменяется сияющим созвучием (подобно вспышке света) мерцающих флажолетов арф, скрипок и альтов (второй блок). При повторном проведении нижний «басовый» пласт (педаль) расслаивается на четыре самостоятельные линии, переплетающиеся в полиритмических сочетаниях, за счет чего возникает эффект «подвижной» статики.

#### **Глава 4. Композиционно-драматургические функции пасторальных эпизодов**

Границы топоса природы в симфониях Малера разнятся. Он может разворачиваться как в пределах относительно кратких эпизодов, так и



нескольких последовательных или же удаленных друг от друга частей цикла (Первая, Вторая, Третья, Четвертая, Шестая, Седьмая симфонии).

Пасторальные разделы в симфониях Малера в большинстве своем не обладают четкой структурой и представляют собой свободно организованные эпизоды.

Пастораль в симфониях Малера обретает различные формы. В одних случаях это отдельные тематически-фактурные элементы, которые моделируют детали природного антуража (например, птичьего голоса). Вместе с тем в симфониях можно встретить «полноформатное» воплощение пасторали в развернутых эпизодах (Первая, Вторая, Третья, Четвертая, Шестая и Седьмая симфонии).

Чаще всего пасторальные эпизоды располагаются в первых частях циклов. Так, в Первой симфонии наличие развернутого эпизода с пасторальными признаками (вступление первой части) обусловлено «сюжетной» линией, «программой» сочинения.

Здесь природный ландшафт организует не только внешний, ситуативный план действия, но и служит средством объективации внутреннего мира героя – наивной личности, пребывающей в единстве с природой. Идиллический природный ландшафт может быть истолкован не только в объективно-иллюстративном (место действия), но и в субъективно-психологическом ключе. Заметим, что тема природы (вступление) и тема героя симфонии (главная партия) имеют общий интонационный источник – нисходящую кварттовую интонацию. В связи с этим можно говорить о «персонализации» природы в данном разделе. Наконец, во вступлении первой части берет начало одна из сверхтем симфонии, которую можно определить как «человек и природа».

Экспонирование сферы природы именно в первой части симфонии также обусловлено композиционным планом сочинения, направленностью драматургического процесса: от безоблачно-идиллического растворения в природе (первый «акт» симфонической драмы) к трагическому столкновению с социумом, крушению идеалов и последующей катастрофе (второй акт).

Во Второй симфонии пасторальная сфера, как и в Первой, выступает символом гармонии, правда, лишь на краткий миг утверждаемой среди хаоса и мрака «Тризны». Пасторальный эпизод в первой части Второй обретает совершенно иные, гораздо меньшие в сравнении с Первой симфонией масштабы. Если в Первой топос природы проходит несколько стадий последовательного становления, то во Второй он более локализован. Однако краткость пасторального эпизода несколько не умаляет его значение. Контрастируя со всем предшествующим материалом экспозиции, данный фрагмент производит впечатление воцарившейся на краткий миг гармонии, предстает своего рода идиллической реминисценцией, «лучом света», озаряющим непроглядную тьму «тризны».

В Третьей симфонии топос природы является смыслообразующим, а его границы охватывают почти весь симфонический цикл. Композитор стремился отразить в Третьей симфонии все многообразие форм природного мира.

Определяющая композиционный план сочинения идея эволюции, восхождения от более «низких» форм природы к более «высоким» получила выражение не только на концепционном (вспомним впоследствии снятые автором заголовки каждой отдельной части цикла), но и на имманентно-музыкальном и драматургическом уровнях. Заметим, что музыкальный язык первых трех частей цикла отличает обилие гротескных черт, в принципах же композиции наблюдается явная алогичность. В Третьей симфонии гротеск не обличает зло мира, не обнажает уродливую изнанку действительности, а скорее раскрывает всю полноту и многообразие природы, ее дионисийскую стихийность. Это не горькая романтическая ирония, а божественная игра природы. По мере восхождения на более высокие ступени эволюционной лестницы в трех последних частях цикла музыкальный язык «очищается» от гротеска. Юмористический тон первых частей сменяется возвышенно-одухотворенной образностью трех последних. Таким образом, в симфонии намечается движение от дионисийско-стихийного, хаотично-природного к божественной любви и гармонии. Однако в симфонии эти начала не противопоставляются друг другу, а составляют единство.

В первой части Четвертой симфонии пасторальный эпизод размещается в центре разработки и образует по отношению к обрамляющим его разделам явный контраст.

В финале Четвертой симфонии «Мы вкушаем небесные радости» «райская» пастораль, как и в Первой, выступает средством характеристики места действия. Здесь воссоздается атмосфера блаженного покоя, радости «райского житья», земли изобилия, где свободная от невзгод, горестей и страдания жизнь проста и беззаботна. Это мир, увиденный глазами ребенка, мир, раскрывшийся его чистому, невинному взору. Пасторальный финал Четвертой обнаруживает явные параллели с первой частью Первой симфонии. В этих сочинениях сквозь призму пасторали представлены образы героев: в Первой – это наивная романтическая личность, в Четвертой – ребенок. Однако говорить о совершенной безоблачности финала Четвертой было бы ошибочно, поскольку безмятежность пасторали здесь явно мнима, иллюзорна. Пастораль «отравлена» иронией, под маской идиллии скрывается ее обратная сторона, и последующие гротескные эпизоды со всей определенностью эту лжеидиллию развенчивают.

В Шестой и Седьмой симфониях природа сакрализуется.

В Шестой тема природы становится одной из сквозных и проходит через весь цикл, как и в Первой. Развернутые пасторальные эпизоды есть в первой, третьей и четвертой частях. Природный топос трактован в сакральном ключе, здесь акцентируется мистическая грань природы. Это проблески иного мира, улавливаемые художником в слиянии с природой. В Четвертой симфонии пастораль также выступает символом горнего, но трактована скорее в картинно-лубочном ключе, сродни «Маршу в манере Калло» из Первой симфонии.

Роль пасторального эпизода в первой части Шестой симфонии во многом схожа с аналогичным эпизодом из Второй. Пасторальные эпизоды во Второй и Шестой симфониях олицетворяют недостижимый эфемерный идеал.

«Эпизод сна» в разработке первой части Шестой переключается с «темой-воспоминанием» С из экспозиции первой части Второй симфонии.

Во второй, скерцозной части Шестой симфонии природа трактована в гротескном ключе. Это один из немногих в творчестве Малера примеров, когда пастораль выступает объектом пародии, другой находим в первой части Второй симфонии.

Мистическая линия природы получила развитие и в Седьмой симфонии. Если в Шестой, заключенный в «оковы» окружающих его драматически-напряженных разделов, пасторальный эпизод размещается в центре разработки, то в Седьмой картина «ночного затишья» разрешается экстатически-просветленной, катарсической кульминацией, завершающей весь разработочный раздел.

Заметим, что гротесковый вариант пасторали в Седьмой, решен в несколько ином, нежели в Четвертой или Шестой симфониях ключе. Речь идет о второй части цикла – *Nachtmusik*, во вступительном разделе которой пастораль оборачивается ночной фантасмагорией. Композиция вступления нарочито алогична. Тихая ночная «сцена» в горах (переключка двух валторн) неожиданно сменяется разрастающимся до абсурдно гигантских масштабов птичьим хором, который тут же рассыпается феерическим «обвалом». Этот звуковой мираж подобен ночному видению, слуховой галлюцинации, внезапно растворившейся в ночном сумраке.

В симфониях трагедийно-драматического типа (Вторая, Шестая, Седьмая) островки светлой идиллии возникают подобно мгновениям блаженного покоя в напряженной борьбе. Пасторальные эпизоды, прерывающие череду коллизий, образуют зоны временного, непродолжительного выхода из кризисных ситуаций в иное, трансцендентное измерение. Такое композиционное решение обусловлено повышенной конфликтностью и динамичностью первых частей Второй, Шестой и Седьмой симфоний.

Рассмотрим место пасторальных эпизодов в композиции отдельных частей. В Первой и Второй симфониях пасторальные эпизоды проводятся в экспозиции первой части, а затем, практически в неизменном виде – в разработке. В Четвертой, Шестой и Седьмой – только в разработке. При сходстве композиционного решения они получают разное смысловое наполнение.

Как правило, расположенные между наиболее драматически-напряженными, конфликтными участками действия, они образуют особую зону неконфликтности, недействия. С появлением пасторального эпизода осуществляется переключение места действия, а в некоторых случаях выход в иной план, в некое идеальное измерение.

Однако встречаются исключения. К их числу принадлежит вступительный раздел Первой симфонии, обнаруживающий композиционную полифункциональность.

Нередко в симфониях Малера жанр пасторали является средством переосмысления ранее звучавшего материала. Один из часто применяемых

композитором приемов основан на «пасторализации» уже излагавшейся темы при повторном ее проведении.

В Третьей, Шестой, Девятой симфониях, а также в «Песне о земле» элементы природного топоса встречаются в скерцозных частях цикла.

В медленных частях цикла природный топос фигурирует в Первой, Второй, Шестой, Седьмой симфониях и в «Песни о земле»<sup>4</sup>.

Несколько обособленное положение в творчестве Малера занимает «Песнь о земле». Ограничиваясь минимумом средств, композитор добивается в этом сочинении предельной выразительности. Сравнивая образы природы в «Песни о земле» и в более ранних симфониях, можно заметить, что они несут разную смысловую нагрузку. Образ Ночи в Третьей симфонии символизирует тьму небытия, первородный хаос, из которого должны родиться новые формы жизни. Вечерние сумерки в «Прощании» предвещают уход из жизни, ее закат, растворение в небытии. Образ весны в Первой симфонии олицетворяет цветение молодости, избыток сил и полноту жизни. В «Пьяном весной» главный герой отстраняется от празднества весеннего обновления, предпочитая ему забвение сна и опьянения.

Топос природы получает в этом сочинении иную, нежели в других симфониях трактовку. Тому можно указать несколько причин. Первая – это влияние образов китайской поэзии. В «Песни о земле» существенно возрастает роль декоративно-иллюстративного начала. Различные образы и состояния природы воплощены здесь более детально, нежели в других симфониях. В «Песни о земле» композитор обращается к средствам звукописи, подражая движению тумана в «Одиноким осенью», ручья в «Прощании», изображая конский топот в четвертой части «О красоте».

В первых восьми симфониях отдельные пасторальные элементы встречаются преимущественно в обособленных эпизодах. В «Песни о земле» из них «выращивается» музыкальная ткань целых частей, например в «Одиноким осенью». В «Песни о земле» происходит расширение концепционного и психологического спектров топоса природы. Практически в каждой части вокально-симфонического цикла образы природы участвуют в создании живописного и психологического фона-ландшафта.

Декоративная пастораль «О юности» обнаруживает сходство с лубочно-игрушечным финалом Четвертой симфонии. Но если в Четвертой посредством игрушечной пасторали композитор воплотил мир ребенка, то «О юности» являет пример мастерской стилизации, воссоздающей атмосферу декоративного китайского пруда и фарфорового павильона.

В четвертой части цикла «Пьяный весной» образы весенней ликующей природы явно диссонируют состоянию героя. Природа составляет здесь контрастирующий фон.

В «Песни о земле» представлены не только прекрасные, но и безобразные образы природы: воющая на могиле обезьяна в первой части «О земных горестях».

---

<sup>4</sup> Упомянем впоследствии исключенную из Первой симфонии вторую часть «Blumine», выполнявшую роль Andante.

В первой части и в финале вечно обновляющаяся и возрождающаяся природа противопоставляется брэнной человеческой жизни. В «Одиноком осенью» и в «Прощании» раскрывается печальная красота увядающей природы.

Пасторальные элементы встречаются во всех скерцозных частях симфонии – третьей, четвертой и пятой, что для Малера ново. Тенденцию пасторализации скерцо Малер будет развивать в своем творчестве и далее – в Девятой симфонии. Примечательно, что в симфониях среднего периода (Пятая, Шестая, Седьмая) скерцо выступало центром сферы зла.

Таким образом, в симфониях Малера топос природы заметно эволюционирует от Первой симфонии, в которой еще сильны связи с романтической традицией, к «Песни о земле». В этом сочинении предельная аскетичность тембровых красок сочетается с ясностью и четкостью линий, по аналогии с китайской традиционной монохромной живописью.

В ранних симфониях композитор прибегал к пасторализации отдельных тем, в «Песни о земле» пасторальные элементы становятся основным строительным материалом. Если в симфониях первого и среднего периода (Первая-Седьмая) пасторальные эпизоды автономны, представляют собой, как правило, замкнутые, обособленные эпизоды, то в «Песни о земле» вся музыкальная ткань обильно насыщается органично вплетаемыми в нее элементами природного топоса.

### **Заключение**

Проведенное исследование топоса природы в симфониях Густава Малера позволило сделать следующие выводы:

1. Природосозерцание Густава Малера формировалось под непосредственным влиянием романтического и предромантического искусства. Малер воспринял натурфилософские идеи И. Гете, Ж.П. Рихтера, Р. Вагнера. Малеровский музыкальный словарь природы складывался в диалоге с музыкой романтизма.

2. Топос природы является одним из центральных и смыслообразующих в симфониях Густава Малера. Обладая широким радиусом действия, принимая различные формы и масштабы, топос природы фигурирует практически во всех симфониях композитора. При этом его роль и значение в различных сочинениях неодинаковы. Если в Первой, Второй, Третьей, Четвертой симфониях, а также в «Песни о земле» природный топос является одним из центральных, то в Шестой, Седьмой, Восьмой, Девятой симфониях – скорее периферийным.

3. Топос природы претерпел эволюцию в творчестве Малера. Его роль в ранних симфониях более значительна, нежели в поздних (исключая «Песню о земле»). В Первых трех симфониях Малера топос природы трактуется исключительно в романтическом ключе, в симфониях среднего периода (Шестая, Седьмая) модифицируется и наделяется новыми качествами. В поздний период творчества, а именно в «Песне о земле» природный топос обогащается восточными мотивами. Топос природы не является

изолированным, обнаруживая связи с другими топосами в симфониях Малера: пути, смерти, детского.

4. В основе пасторальных эпизодов две группы тематических элементов. Первую составляют преобразованные и переосмысленные интонационные элементы основных тем экспозиции (главной и побочной партий). За счет переинструментовки или же интонационно-ритмических преобразований они предстают в новом качестве (Вторая, Шестая, Седьмая). Элементы первой группы организуют связь с предшествующим действием, демонстрируя цикличность драматургического процесса. С их помощью можно отслеживать различные стадии эволюции темы–образа. Вторая группа представлена нейтральными тематическими элементами (различные сигналы, бурдоны, органные пункты), не обнаруживающими интонационных связей с предшествовавшим материалом. Эти типизированные, драматургически нейтральные элементы формируют жанровый пасторальный контекст. В пасторальных эпизодах Малер апеллирует к простейшим, первичным элементам музыкального языка. В гармонической сфере господствует чистая диатоника, тематизм основывается на простейших, архетипических интонационных элементах: это различные варианты сигналов, золотого хода, простейшие попевки «в народном духе».

5. Пасторальные эпизоды представляют собой относительно самостоятельные в композиционном отношении, замкнутые разделы, с ясно выраженной, устойчивой драматургической функцией. Они образуют зоны статики.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

### **Публикации в изданиях, включенных в перечень ВАК РФ:**

1. *Галкин А.* Симфонии Густава Малера как семантическая система // Актуальные проблемы высшего музыкального образования . – 2013 . – №3 (29). – С. 13-17 (0,4 п.л.).
2. *Галкин А.* Образы природы в творчестве Малера и Шуберта: диалог через десятилетия // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – №4. – 2017. – С. 20-24 (0,4 п.л.).
3. *Галкин А.* Смысловые грани пасторального топоса в симфониях Густава Малера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. №2. – 2018. – С. 10-14 (0,4 п.л.).

### **Публикации в других изданиях:**

1. *Галкин А.* Н.А. Римский-Корсаков и Г. Малер: парадоксы рецепции. // Музыкальное образование и наука: Вып. 1. – Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2014 – С. 6-8 (0,4 п.л.).
2. *Галкин А.* Густав Малер и некоторые стилевые тенденции отечественной музыки второй половины XX века. // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы Международной научной конференции студентов 26-27 ноября 2014 года/ Ред.-сост. М.И. Шинкарева – М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 41-46 (0,4 п.л.).

3. *Галкин А.* «Природа в жизни и творчестве Густава Малера» // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки: сборник статей по материалам Международной научной конференции 14-18 ноября 2016 г./ отв. ред. Т.Б. Сиднева, ред. кол.: О.М. Зароднюк, А.А. Амрахова, Ю.С. Векслер, Т.Б. Суханова; Нижегород. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2016. – Т.1. – С. 299-305 (0,4 п.л.).