

*nata genre in E. Mac-Dowell's creativity. It is proposed differentiation of the symphonism types in the sonatas which are studied (such types as heroical, dramatical, lyrical, tragical, epic, program, poem). The particular qualities of the development of the European romanticism traditions in the American music culture are determined.*

**Key words:** *romanticism, American music culture, symphonic method, piano sonata, monothematism, leith-thematism, program music.*

УДК 78.01 : [78.071.1 : 784.3] (430) "19"

*Галина Зуб*

## **ОБРАЗ СТРАЖДУЩЕЙ БОГОМАТЕРИ В КАМЕРНОМ ЦИКЛЕ «ЖИТИЕ МАРИИ» Р. М. РИЛЬКЕ – П. ХИНДЕМИТА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ**

**Актуальность темы** обусловлена усилением внимания ученых к проблемам жанровых и стилевых взаимодействий в музыке XIX–XX веков. Однако процесс взаимообогащения за счет привлечения стилистики эпохи барокко, взаимопроникновения жанровых черт вокального цикла и оперной драматургии в произведении Хиндемита «Житие Марии» не стало объектом глубокого анализа. При этом названные закономерности влияют и на исполнительскую интерпретацию, что определяет особый интерес к данной проблематике в классе концертмейстерского мастерства.

**Цель статьи** – выявить аспекты жанровых взаимодействий в процессе раскрытия основного образа произведения, каковым является Богородица, ее житие, осмысленное немецким композитором XX века.

Традиционно «Житие Марии» относят к камерно-вокальным сочинениям П. Хиндемита, хотя в этом произведении обнаруживается присущий музыке XX века процесс жанровых взаимодействий. Вокальная и инструментальная партии здесь равнозначны, голос приближается к инструментальному звучанию, а партия фортепиано осмысливается как равносильная оркестру, все голоса музыкальной фактуры образуют контрапунктическое единство, своеобразный художественный контрапункт. Напомним, что оперы Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира» существуют не только в оперной интерпретации, но и в качестве программно-симфонического цикла, что свидетельствует о прозрачности жанровых границ в художественном

сознании автора. По своей экспрессивности рассматриваемое сочинение сопоставимо с монооперой, а по своему образному содержанию – с духовной кантатой, где в центре внимания находится не фигура Христа, а образ страждущей Богоматери.

Известно, что Р. М. Рильке – автор поэтического текста, положенного в основу цикла, противился музыкальному прочтению собственных стихотворений, несмотря на то, что его поэзия музыкальна по своему строю, по своему образному содержанию. Она апеллирует к интуитивному, бессознательному, его творчество экзистенциально, ассоциируясь с потоком сознания. Подлинные очертания евангельских фигур обретают в его цикле стихотворений размытые контуры, будучи отраженными сквозь призму внутренних переживаний Марии, ее бытия, трагического и одновременно отрешенного мироощущения героини цикла. Поэзия Рильке находится в русле исканий литературы XX века, где рациональному познанию противопоставляется иной полюс: непосредственное интуитивное постижение действительности.

Рильке оказал значительное влияние на формирование мировоззренческих основ немецкого экзистенциализма, который надолго оставался господствующей формой иррационализма XX века. У него можно обнаружить влияние философско-теологических размышлений С. Кьеркегора (1813–1855), у которого экзистенциализм позаимствовал саму идею экзистенциального мышления. Последнее было тесно связано с внутренней, духовной жизнью человека, его переживаниями. Кьеркегор обращал внимание на изменчивость человеческого бытия, подчеркивал людскую обреченность, неотвратимость смерти, что отображается в определяющей роли сомнений, тревоги в повседневном существовании каждой личности, значении страха и других понятий подобного рода, составивших категориальный аппарат экзистенциализма. Именно эти эмоции проявляются в поэтическом творчестве Рильке, в известной мере и в образе Марии, чья жизнь была преисполнена высокого трагизма.

По своей семантике образ Богородицы в интерпретации Рильке перекликается с вольным прочтением евангельской темы в драматической поэме Леси Украинки «Одержима», где противопоставлены небесная и земная судьба Мессии, образуя антиномию «Славы в Вышних – одиночества». У Рильке образ Марии также освещен с точки зрения сакральности и в то же время сугубо человеческих устрем-

лений. Взгляд поэта на ее святой лик претворяет апокрифические и евангельские мотивы. Существует множество апокрифических преданий о Пресвятой Деве, включающих повествование о ее рождении, отрочестве, вхождении во храм, общении с Ангелами небесными, о высоком предназначении божеской избранницы. В центре внимания евангелистов находится жизнеописание Христа, мистериальный путь его искупительной миссии. О чувствах и переживаниях Великой Матери, давшей миру Спасителя, мы можем лишь догадываться, поскольку в Новом Завете заключен иной, сакральный смысл – искупительной смерти Христа, дарующей человечеству возможность искупления и спасения. Рильке, напротив, прочитывает судьбу Христа, как бы глядя сквозь призму чувств Пресвятой Девы, не умаляя при этом трансцендентного ореола ее непорочного лика.

Отметим, что *«благословенная из жен»* являет собой символ материнства, преисполненного жертвенности. В ее судьбе противопоставлены два момента – рождение Христа и Pieta, знаменуя радость и трагедию материнства. Вспомним о горечи Спасителя, когда ученики его уснули в тот час, когда душа его была объята скорбью и предчувствием смерти, и он взывал к Господу, дабы миновала его чаша сия, однако все же Иисус покорно молвил, что если суждено испить ее, то да свершится воля Его (Господа)! [Мк. 14: 36]. В момент Благовещенья, Мария столь же смиренно отвечала Архангелу Гавриилу: «се, раба господня; да будет Мне по слову твоему» [Лк. 1: 38].

Судьба Богородицы столь трагична, сколь и величественна. Не случайно один из наиболее излюбленных православных тропарей: *«Богородице дево, радуйся! Благодатная Мария, Господь с Тобой! Благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!»* перекликается с текстом Священного писания: *«Радуйся Благодатная! Господь с Тобою; Благословенна Ты между женами. Ибо Ты обрела благодать у Бога; И вот зачнешь во чреве, и родишь Сына и наречешь Ему имя: Иисус»* [Лк. 1: 28–31]. Благодарение Творцу воздает в озарении и сама Пресвятая Мария: *«Величит душа Моя Господа»* [Лк. 1: 46–55].

В Священном Писании образ Пречистой Девы включает не только человеческие, но и вселенские черты. Так, в Откровении от Иоанна она изображена как «жена, облаченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» [Откр. 12: 1]. На православных иконах явлена ее духовная мудрость: Богородица, держа на

руках младенца Иисуса, предчувствует своим материнским сердцем его искупительную миссию и жертвенную судьбу. В западноевропейской католической традиции распространены статуарные фигуры юной Марии, лик которой выражает единство невинности, девической непорочности и внутренней самоуглубленности (ее взгляд направлен вовнутрь, его можно охарактеризовать как внутренний взгляд). В различных ветвях христианства образ Пресвятой Девы получает варианты воплощения, связанные с многообразными национальными и конфессиональными традициями, по-разному интерпретирующими совокупные канонические черты.

Образ Марии тесно связан с мессианской линией Священного Писания о грядущем приходе Спасителя, который уже в Ветхом Завете назван Сыном Человеческим. В. Лосский отмечает преемственную связь Нового и Ветхого Заветов, отмечая, что «все развитие Ветхого Завета, с его последовательными избраниями..., вся эта священная история есть провиденциальный и мессианский процесс. Это есть предуготовление Тела Христова, предуготовление Церкви, той среды, в которой происходит соединение с Богом и прежде всего предуготовление Той, Которая должна была взаимодействовать Свою человеческую природу, дабы осуществилось тайна воплощения» [3, с. 186]. Еще в книге пророка Исайи встречаем предвидение мессианской судьбы Пречистой Девы Марии: *«се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил»* [Ис. 7: 14]. Непорочный образ Марии отображен и в новозаветном учении. О многих событиях жития Марии мы узнаем собственно из евангельских текстов: Благовещение; посещение Марией дома Елизаветы; подозрение Иосифа; откровение пастухам; рождение Христа; бегство в Египет; свадьба в Канне. Эти канонические мотивы отображены в вокальном цикле Хиндемита (№№ 3–9), образуя его сердцевину.

Заключительный номер цикла восходит к апокрифическому рассказу о чудесном вознесении Марии. Апостолы, вскрывшие гробницу Богородицы для запоздавшего апостола Фомы, нашли ее пустой. Возникает аналогия с эпизодом обнаружения пустой гробницы, воскресения и восхождения на небеса в житии самого Мессии. Связующей нитью выступает святой апостол Фома, который своими глазами убедился как в воскресении Христа, так и Богородицы. Таким образом, возникает парная взаимосвязь сакральных образов: таинство рождения Марии и чудодейственное зачатие и рождение Иисуса, месси-

анский жребий избранницы и Спасителя, их посмертное воскресение-вознесение. В Ветхом Завете можно найти единственный эпизод телесно-духовного восшествия в царствие небесное, небесный храм: подобной высокой участи удостоился пророк Илия, который вознесся на небеса на огненной колеснице. Символ храма небесного означает обретение душой бессмертия посредством нравственного поведения, победы вечного над бренным, преходящим, тленным в человеческом существе.

Можно обнаружить соответствия между некоторыми вехами «Жития Марии» Р. М. Рильке – П. Хиндемита (преисполненные духовной символики номера цикла) и хронологией двенадцатых христианских праздников:

1. Рождество Марии отмечается 8/21 сентября (№ 1).
2. Введение во храм Пресвятой Богородицы – 21 ноября / 4 декабря (№ 2).
3. Празднование Благовещенья – 25 марта / 7 апреля (№ 3).
4. Успение Пресвятой Богородицы – 15/28 августа (№№ 13–15).

Важным источником в постижении образа Пресвятой Девы является апокриф «История Иакова о рождении Марии», где представлены эпизоды ее рождества, детства и вхождения во храм, которые отсутствуют в Священном Писании, а также об особом предназначении Иосифа в судьбе Марии оберегать ее и уважать обет безбрачия, поскольку совершеннолетняя девственница не могла жить в храме, что не совсем совпадает с каноническим евангельским содержанием.

Стихотворения Р. М. Рильке, положенные в основу «Жития Марии» П. Хиндемита, благодаря их сходству с прозой, обуславливают закономерное сближение вокального цикла с музыкальной драмой, а в данном случае – с монооперой, поскольку в фокусе внимания находится трагедийный женский образ, тема любви и смерти. Могут возникнуть определенные параллели и с музыкальной драмой Р. Вагнера, его музыкально-театральной реформой. Однако, согласно высказываниям самого Хиндемита, он мыслил свое произведение как антитезу исканиям байройтского гения. Фокусом его интересов выступает музыкальная культура барокко, что выражается в первую очередь в широком использовании полифонического метода и барочных музыкальных форм.

Фугато, пассакалия, канон, линейное многоголосие, обобщая музыкально-исторический опыт и обогащая музыкальную фактуру

произведения, обусловлены самоценностью имманентных закономерностей музыкального развития, что воспринимается как иной полюс в отношении вагнеровского синтеза искусств и музыкальной драмы. Здесь более закономерной видится параллель Хиндемит и Бах, хотя художественный опыт Вагнера в области музыкальной драмы, даже и в контексте его отрицания, осмысливался и включался в художественное сознание последующих поколений композиторов, тем более что байройтский гений, как и Хиндемит, также мыслил себя продолжателем великого полифониста. Своеобразие многоголосной фактуры рассматриваемого сочинения Хиндемита перекликается с развертыванием прозаической мысли, потока сознания, возникающего в «стихотворном прозаизме», что ведет к совпадению с исканиями Рильке, его стилем. В вокальном цикле проступают черты неоклассического метода композитора, тяготение к библейско-евангельской тематике, сопоставимое с такими произведениями И. Стравинского, как «Симфония псалмов», Месса, «Вавилон». Кроме того, «Житие Марии» послужило для Хиндемита, по его же словам, «мерой приближения к идеалу» [2, с. 321].

Весомость инструментального начала в рассматриваемом сочинении заключается в создании сложнейшей полифонической ткани. Полифонический принцип изложения сообщает музыке полноту и напряженность, особый интеллектуализм, что объясняется сложностью полифонической техники голосоведения, когда каждый из голосов находится во внимании композитора, исполнителя и слушателя.

Хиндемит в своем камерно-вокальном сочинении обнаруживает необычайно утонченную полифоническую технику, включая контрастную полифонию, имитации, различные удвоения мелодических линий, разнообразие полифонических форм и приемов, необычных для вокального цикла. Так, № 9 написан в форме фугато, где тема проходит не только в основном виде, но и в увеличении, в № 14 I, III, IV, VI вариации основываются на каноническом принципе. В последнем из названных номеров обращение к канону может мыслиться в контексте глубинного смысла этого понятия как образца, эталона, небесного прообраза в соответствии с его образным содержанием. Вершиной композиторского гения предстают две вокальные миниатюры, написанные в жанре пассакалии, где фортепианная партия достигает столь весомого медитативного смысла и самостоятельности, что могла бы быть исполнена отдельно в качестве инструментальной пьесы.

Характерно, что между вторым и предпоследним (четырнадцатым) номерами образуется драматургическая и композиционная арка, связанная с самоуглубленным раздумьем, чему содействует их жанровая модель. Кроме того, принцип *basso ostinato* положен в основу второго раздела № 8 («Отдых на пути в Египет»), крайних разделов № 13 «Смерть Марии I».

И. С. Бах создавал в своем творчестве интеллектуальные звуковые конструкции. Вокальный цикл «Житие Марии» напоминает архитектурное сооружение, фундаментом которого служат кварто-квинтовые колоннады вертикалей, которые линейно перетекают друг в друга подобно движущейся архитектуре. Названный аккордовый комплекс образует объединяющую арку между первым и заключительным номерами, сообщая замыслу художественную целостность. Если вначале произведения этот комплекс напоминает по своей семантике лейтмотив нежности из оперы В. С. Губаренко «Письма любви», то в заключительном – он преобразуется в ликующий гимн, славящий Богородицу, которая посмертно обретает надзвездную силу. Мелодический рисунок основной темы цикла основан на интонации раскачивании – архаичном опевании центрального тона ля, архаика усиливается благодаря кварто-квинтовому остову вертикали в верхнем пласте сопровождения, что соотнобразуется с традицией григорианского многоголосия. Нижний пласт дополняет вертикаль, в целом образуются колонны септаккордов, нонаккордов и квартаккордов. Этот гармонический фон отличается напряженностью звучания, характерной для Хиндемита, что не противоречит внутренней одухотворенности и даже умиротворенности образа.

В заключение цикла кварто-квинтовый комплекс трансформируется, образуя на этот раз два секундово сопряженных пласта. При их сложении образуется квартовая гармония (G – C – F – B). Здесь также сохраняется интонация опевания основного тона (на этот раз тон «до»). Названный аккорд представляет собой заключительную тонику как номера, так и цикла в целом, ее центральный элемент. Принцип квартовости и кварто-квинтовости играет в произведении ведущую роль как центр особого притяжения в активном гармоническом и мелодическом развитии.

Наряду с использованием терцового принципа в произведении наличествуют разнообразные вертикальные структуры, характерное для композитора линейное развитие многоголосия, что связано

с широким применением диссонантного фона, выделением в фактуре квинтовых и кварто-квинтовых опор, придающих музыке ощущение архаической первозданности. Данные стилистические особенности с одной стороны возникают из недр старинной полифонии, с другой – соотнобразуются с новейшими исканиями в области двенадцатиступенного состава хроматической тональности.

Потоковость сознания, ярко выраженная в тексте Рильке, находит продолжение в свободном переходе от одного фактурного принципа к другому, в свободном развертывании вокальной партии, что привносит импульсивность, полетность в течение музыкальной мысли. Этому способствует и смена фактурных ячеек, иррегулярность музыкального синтаксиса, переменность размера, разнородность и контрастность структурно-семантических единиц. Характерная для полифонического мышления непрерывность, становление музыкальной мысли, проявляется в частом несовпадении цезур в вокальной и инструментальной партиях, их вуалировании, в речитативности и повышенной экспрессивности отдельных эпизодов, соседствующих с благородной сдержанностью вокальных эмоций и аккомпанемента, образующего самостоятельный и в то же время дополняющий план камерно-вокального цикла. Все перечисленные факторы способствуют сближению вокального цикла и монооперы.

Здесь присутствуют те качества, которые исследователи отмечают касательно этого синтетического жанра. Например, Е. Алексеева выделяет особенности, обуславливающие связь монооперы с камерно-вокальным циклом: сосредоточение музыкально-драматического материала вокруг одного действующего лица (чаще всего им выступает женский образ); тяготение к лирико-психологической сфере; взаимопроникновение черт различных жанров, в частности, монооперы и камерно-вокального цикла; появление лейтмотивов и тематических переключек между частями в камерно-вокальном цикле, что ведет к его сближению с монооперой; возможность исполнения, как на концертной эстраде, так и в сценической версии; использование различных инструментальных составов, в том числе и оркестра в вокальном цикле; существование вокальных циклов в различных вариантах – для фортепиано и для оркестра [1, с. 54–55].

Однако не только жанровые взаимодействия сближают монооперу «Письма любви» В. Губаренко с вокальным циклом «Житие Марии» Хиндемита, но и конкретная семантика, возникшая в ре-



зультате размышления в обоих произведениях над проблемой жизни и смерти, любви и нежности. Не случайно, уже первые такты обоих сочинений вызывают взаимный ассоциативный ряд, идея-initio, являясь зерном произведения, которое, разрастаясь, образует его многоплановую музыкальную ткань. Интересно, что в обоих случаях речь идет о квартетных комплексах, лежащих в основе гармонического развития, носящих линейный характер. Немало общих элементов имеют не только партии сопровождения этих сочинений, но и вокальные партии солисток, которые заключают в себе сдерживаемый эмоциональный накал, прорывающийся яркими мелодическими взлетами-кульминациями. Созданные здесь женские образы содержат яркое символическое обобщение, поднимая личную трагедию на уровень философского архетипического обобщения. Всеобщее здесь превалирует над индивидуальным. И в моноопере, и в вокальном цикле создана система интонационных арок, сообщающая произведениям целостность на уровне драматургического развития.

Важным моментом, раздвигающим жанровые границы камерно-вокального цикла, является тот факт, что ряд номеров «Жития Марии» был инструментован композитором для парного состава оркестра. Подобное переложение соотносится с авторским оркестровым истолкованием фортепианной партии, что отвечает фактурным характеристикам произведения, таким как тематическая насыщенность, тембральная выразительность, весомость линейных голосов, фоническая интенсивность вертикали. Данные особенности выдвигают сложные творческие задачи перед концертмейстером, который должен добиваться максимальной полифоничности голосоведения, полипластовости фактурного плана, отражая образно-тематическое становление и в то же время многообразно конкретизируя высказывания солистки, образуя с нею выразительный дуэт.

Таким образом, инструментальная партия помимо традиционной режиссирующей функции, своеобразного фундамента художественного целого, играет более весомую роль, ассоциируясь с симфоническим развитием оперной драматургии, причем самодостаточность аккомпанемента позволяет, на наш взгляд, исполнять ряд номеров в качестве самостоятельных пьес.

**ВЫВОДЫ.** Жанрово-стилистический анализ цикла Р. М. Рильке – П. Хиндемита, выполненный во многом на материале фортепианной партии, позволил в данном случае выявить роль концертмейстера

в процессе овладения сложным фортепианным сопровождением, а также значимость раскрытия заложенных в произведении смыслообразов.

В цикле Хиндемита символичность образа подчеркнута сакральным смыслом единства лика Пресвятой Девы с архитектурным прочтением храмовости, что раскрывается во внешнем и внутреннем планах. Аккордовые колонны, неоднократно представленные в произведении, наряду с конструктивным полифоническим принципом способствуют созданию музыкального образа храма, который непосредственно возникает во втором номере «Введение во храм», где звучат слова, имеющие ключевое значение в осмыслении образа Марии: *«Чтобы понять, что сделала она, встань, где царствуют колонны, где шаг гнетет ступеней ширина, где арки и полные угрозы, неуклонно давя, замкнули пропасти у ног и внутри тебя и ты б не мог, настолько велики пространства части, не осознать его внутри себя, как избавления от их гнетущей власти...»*. Известно, какое огромное значение Хиндемит придавал полифоническому двухголосию, интервалу как конструктивному и семантическому принципу, лежащему в основе полифонии и аккордообразования. Пассакалия (№ 2) открывается дуэтом голоса и фортепиано, образующим выразительный разнотемный контрапункт, где нижний голос играет роль конструктивной опоры, а верхний выражает богатство эмоционального начала, передающего тонкий мир переживаний героини.

Смыслообраз храма, представленный в № 2, выступает емким обобщающим символом. Хиндемит, опираясь на словесный текст Рильке, очерчивает музыкальный образ храма в тройственном его значении: архитектурное культовое сооружение, храма души и храм небесный, в который Мария входит посмертно. Вследствие этого храм корреспондирует здесь со средствами музыкальной фактуры, формируя мощный фундамент музыкальной архитектоники, отражая при этом динамику человеческих чувств.

Итак, обращаясь к камерно-вокальному циклу «Житие Марии», исполнителям необходимо учитывать всю систему ассоциативных связей, которые формируют уникальную многослойность музыкально-поэтического текста.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко как жанр монооперы / Е. Алексеева // Виталій Губаренко : сторінки творчості.

Статті, дослідження, спогади. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 32. Книга 4. – Київ, 2003. – С. 53–61.

2. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М : Музыка, 1974. – 446 с.

3. Лосский Вл. Мистическое богословие восточной церкви / Вл. Лосский // Мистическое богословие. – К. : Путь к истине, 1991. – С. 95–260.

4. Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина) / Е. Назайкинский, Ю. Рагс // Музыкальное искусство и наука : сб. статей. – М. : Музыка, 1970. – Вип. 1. – С. 166–190.

**ЗУБ Г. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА СТРАДАЮЩЕЙ БОГОМАТЕРИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ЖИТИЕ МАРИИ» М. РИЛЬКЕ – П. ХИНДЕМИТА.** Акцентируется внимание на присутствии этому произведению в процессе жанровых взаимодействий. Автор анализирует канонические и апокрифические источники, положенные в основу поэтического и музыкального жизнеописания Богородицы; специфические качества ансамблевого взаимодействия солистки и концертмейстера.

**Ключевые слова:** интерпретация, жанр, моноопера, камерно-вокальный цикл, пассакалия, политональность, фактурный план, концертмейстер.

**ЗУБ Г. ИНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ СТРАДАЮЧОЇ БОГОМАТЕРІ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЖИТТЄ МАРІЇ» М. РІЛЬКЕ – П. ХІНДЕМІТА.** Звертається увага на притаманний цьому твору процес жанрових взаємодій. Автор аналізує канонічні та апокрифічні джерела, що покладені в основу поетичного та музичного життєпису Богородиці; специфічні риси ансамблевої взаємодії солістки та концертмейстера.

**Ключові слова:** інтерпретація, жанр, моноопера, камерно-вокальний цикл, пассакалія, політональність, фактурний план, концертмейстер.

**ZUB GALINA. INTERPRETATION OF AN IMAGE OF SUFFERING THE MOTHER OF GOD IN A CHAMBER VOCAL CYCLE «DAS MARIENLEBEN» M. RILKE – P. HINDEMITH.** In this article the author is paid attention on process of genre interactions, inherent in this opus. The author analyzes initial and an apocryphal story sources, fixed in a basis of the poetic and musical biography the Mother of God; specific qualities of ensemble interaction of soloist and accompanist.

**Key words:** interpretation, genre, mono-opera, chamber-vocal cycle, passacaglia, polytonality, invoice plan, concertmaster.