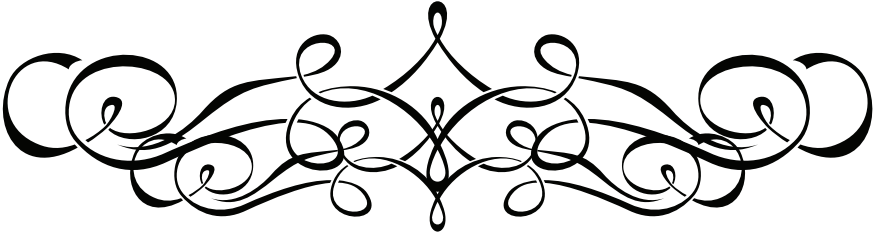


Розділ 4



МАЙСТЕРНЯ МИПЦЯ

УДК 78.071.1 : [782.1 + 792.54](430) “19”

Александра Федина

«ГАРМОНИЯ МИРА»: ОПЕРНЫЙ МИФ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

В эпоху совершенной дисгармонии, когда от прежнего целостного мира остались только осколки, искусство XX века, пытаясь воссоздать модель «утраченного рая», обретает компенсаторные функции. Именно оно было способно удержать идеал, уже невозможный в жизни. Отсюда – попытки художников воспроизвести принцип целостности в разных его выражениях – будь то авторская теоретико-эстетическая система, приводящая многообразие звучащего пространства к единому знаменателю, или глобальные и всеохватные художественные концепции, которые, рождая новое качество экзистенциальной рефлексии, поднимают спасительную для искусства XX в. тему творчества в её духовно-нравственном звучании. Знаковыми в этом отношении являются произведения Бертольда Брехта, Томаса Манна, Германа Гессе, Клауса Манна¹. Опера и симфония «Гармония мира»

¹ Брехт заканчивал работу над пьесой «Жизнь Галилея», когда атомный век «дебютировал» в Хиросиме (первая редакция – 1938–1939, вторая – 1945–1946 гг.). Взрыв атомной бомбы над японским городом открыл новую эру в судьбе науки, изменив роль ученого. Чтобы её осмыслить, Брехт обращается к истории – началу XVII в., вскрывая конфликт учёного с государством, усугублённый кризисом Возрождения и кризисом науки: учёный перестал нести ответственность за свои открытия перед человечеством, а наука стала ориентироваться на вещественно-товарные отношения.

Хиндемита, созданные в самой середине XX в.², отражают его ведущую гуманистическую тенденцию – поиск ответа на вопрос о том, как жить творцу в эпоху катаклизмов, войн и всевозможных видов социального прессинга.

Цель автора данной статьи – исследовать концепцию «Гармонии мира» Хиндемита с точки зрения её мифологической составляющей. Иначе говоря, в соответствии с законами построения художественного целого и учётом специфики творческого мышления композитора, очертить признаки мифологизации сюжета в его истоках и временной симптоматике, а также принципы его музыкальной реализации в едином мифологическом оперном «теле».

Летом 1939 г. П. Хиндемит изучал материалы биографии главного героя оперы – Иоганна Кеплера (1571–1630) и начал работу над либретто. События жизни композитора, в 1930 годы претерпевшего преследования нацистского режима, в целом перекликаются с моментами из жизнеописания знаменитого астронома. Учитывая творческий дар, эстетическую систему и пристальное внимание композитора к исторической фигуре Кеплера, можно утверждать, что Кеплер – персонаж-символ, самоотождествляясь с которым, Хиндемит создаёт новый экзистенциальный миф, неповторимый по структуре и уникальный по замыслу, где реальные факты истории XVII в. экстраполируются на культурную ситуацию века XX-го. Досконально изучив биографию Кеплера, композитор создал текст в лучших традициях немецкой литературы XX в. Его оперное либретто, по сути, представляет собой аналог философского романа, послужив созданию уникального в своем роде *романа музыкального*.

К. Леви-Стросс отмечал, что процесс рационализации современного общества привёл к вытеснению мифа из культуры сознания. Распавшись, миф, однако, не исчез: его формальная структура нашла

Монументальная по замыслу и мифологическая по сути тетралогия Т. Манна «Иосиф и его братья» была закончена к 1943 г. В 1947 г. выходит в свет роман писателя «Доктор Фаустус». С 1931 по 1942 гг. Г. Гессе пишет «Игру в бисер». Взаимоотношения власти и творческой личности раскрываются и в самом популярном романе К. Манна «Мефисто. История одной карьеры» (1936).

² В 1951 г., через год после начала работы над оперой, П. Хиндемит создал симфонию с тем же названием. Опера же была закончена к 1957 г.

выражение в современной музыке, а смысловая – в романе. «Музыка и литература поделили между собой наследство мифа», – резюмирует К. Леви-Стросс [6, с. 417]. Возможный путь восстановления былого единства – его реализация в синтетическом по своей природе оперном жанре. Этим и объясняется очевидное увлечение композиторов XX в. мифосюжетами. «Гармония мира» появляется в знаковом музыкальном контексте: «Плач пророка Иеремии» (1957–1958), «Мистерия о воскресении Христа» (1955) и «Царь Эдип» (1958) И. Стравинского; «Саломея» (1905) и «Электра» (1909) Р. Штрауса; «Орфей и Эвридика» Э. Кшенека (1923); «Антигона» А. Онеггера (1927) и «Антигона», «Пенелопа» Г. Форте (1913); «Лестница Иакова» А. Шёнберга (1944); «Прометей» (1910) и «Предварительное действие» (1903–1915, не завершено) А. Скрябина. Подчеркнём стремление композиторов XX в. к выражению универсальных законов бытия, как, например, в «Нулевой» симфонии (1957) и «Потоке» (1969) А. Шнитке, в «Мерах времени и тишины» (1959–1960) и «Космогонии» (1970) К. Пендерецкого³, не говоря уже о предшествующих опытах Ч. Айвза в создании «Universe symphony» (1916).

Попытки выйти на глобальный уровень обобщения, конструируя музыкальный образ на основе космогонических концепций, предпринимались композиторами задолго до П. Хиндемита. Назовём хотя бы «Сотворение мира» Й. Гайдна, «Юпитер» В. А. Моцарта, Девятую симфонию Л. Ван Бетховена, романтические универсалии симфоний Г. Малера, А. Брукнера. В XXI в. Кама Гинкас в мистерии «Полифония мира»⁴ повествует о поиске общности между людьми разных культур, о «новом мышлении», о том, что «на смену Гармонии мира приходит полифония мира». Он утверждает, что «для того, чтобы сегодня почувствовать единство, не обязательно всем петь одну песню»⁵. Диалог режиссёра с композитором ушедшего века подтвер-

³ Монтаж текста из сочинений Лукреция, Овидия, Софокла, Н. Кузанского, Л. Да Винчи, Дж. Бруно, Н. Коперника, а также рапортов с орбиты советского и американского космонавтов.

⁴ Идея и музыка постановки принадлежат Александру Бакши. Участники проекта: Василис Лагос, Гидон Кремер, Аркадий Шилклопер, хакасские шаманы, индийский абориген, австралийский фольклорист и др.

⁵ Из интервью для радио «Эхо Москвы» от 16.05.2001.

ждает актуальность и современность концепции «Гармонии мира» П. Хиндемита.

Во всех названных музыкальных явлениях мифологическая специфика реализации концепции *Мировой гармонии* возможна благодаря «реанимации» архетипов и мифологем, формирующих экзистенциальное поле концепций, в чём убеждает и анализ глубинных личностных ориентиров П. Хиндемита – человека и творца. Написанное им либретто задаёт структуру, в которой сознательно актуализирована мифологическая составляющая⁶. Подобная актуализация – поэтическая и музыкальная – и определяет специфику музыкально-философского романа, которая будет рассмотрена нами в ракурсе проблемы оперного мифа.

В аналитической практике соотношению *оперы* и *мифа* посвящено немало исследований. Привлекает внимание системный метод мифолого-символического анализа музыкальных партитур Н. Бекетовой [1–3]. *Миф поиска* в «Гармонии мира» П. Хиндемита реализуется в оперно-сценическом пространстве, в соответствии с экзистенциальной природой мифа в XX в. Миф – «личностная форма, лик личности», «чудесная личностная история», «Личность, История, Слово, Чудо», «развёрнутое магическое имя», – таковы основные определения мифа А. Лосевым [8, сс. 164, 404, 424]. Вертикаль связи между двумя мирами (Видимым, земным, и Невидимым, Божественным) выстраивает человек, идущий Крестным путём поиска Истины (= поиска себя истинного, путём самопознания, ибо миф есть дефиниция самопознания)⁷ [2, с. 45]. В нашем случае героем экзистенциального мифа является Кеплер – художник и мыслитель – *архетипическая фигура* века техногенных открытий, колеблющаяся между Богом и дьяволом. Кеплер – архетип личности-медиатора, связующей миры космоса и социума. Момент связи – Распятие, Голгофа. Он же – момент *Перехода*, узел объединения = слияния = отождествления Видимого и Невидимого, земного и Божественного, твари и Творца, которые «должно, дано, предрешено совместить. Должно наступить *обруче-*

⁶ См. книгу Е. Мелетинского «Поэтика мифа» (Часть III ««Мифологизм» в литературе XX века» [10].

⁷ Здесь и далее мы опираемся на работы Н. Бекетовой по музыкальной мифопоэтике [1–2].

ние Бога и мира» [8, с. 479]. И это – главная задача жизни человека = Богочеловека [2, с. 45].

Гармонизирующие переходы между этими двумя планами осуществляет именно Кеплер. Носитель знания, слышащий законы космоса, он позиционируется как гармонический тип гения, фигура, исторически переходная. *Демоническим архетипом*, подсознательной «деятельной» стороной души – homo faber – для Кеплера является Валленштейн, пытающийся сотворить «гармонию мира» на Земле – кривое зеркало идеи Гармонии мира Кеплера.

Миф Кеплера материализуется в полифоническом пространстве Пути героя, осуществляемом одновременно в трёх проекциях: экзистенциальный план соотнесён с социальным и космическим. Так заданная мифологическая логика – *Лоно (Встреча) – Испытания – Выбор – Жертва (Голгофа) – Чудо (Преображение) – Блудный сын* – усложняется социальными реалиями Безумия (Кайзера, Катарины-ведьмы, Валленштейна, одержимого идеей власти и всеобщего порядка).

Мифологема *Порядка* предстаёт кривым зеркалом космической мифологемы *мировой Гармонии*. Примечательно сквозное действие мифологемы *Суда*, явленной на этапе *Испытания*. Суд выступает некоей ритуальной универсалией, прослаивающей все ряды бытия: от социальных до космических (церковный суд над Кеплером и его отлучение, суд толпы над Катариной, политический суд над Валленштейном, итогово перетекающий в суд Космический).

Жертва Голгофы для Хиндемита – символ высшего порядка, ассоциируемый с идеей крестного пути художника. Остро акцентированный искусством XX в., он определяет неоднозначность мифологемы *Выбора*, осуществляемого героями оперы. Двойственность *выбора* зеркально отражается в конфликтах «художник-власть» и «художник-общество»: *Выбор в пользу Истины* (чем Кеплер и вошёл в историю) и *Выбор в пользу власти*⁸. Испытание на верность Истине, которого, по Хиндемиту, не выдерживает Кеплер, двойт ми-

⁸ Характерно, что последний ракурс придуман Хиндемита вопреки реальному биографическому контексту судьбы Кеплера. Такова «вертикальная» логика мифологического сюжета, подчинённая не факту, а закону.

фологему *Жертвы (Жертва за Истину и Жертва Истиной)*. И вместо *Чуда Преображения*⁹ Хиндемит уготовляет Кеплеру смертельный исход с посмертным «новым рождением» в Истине.

Многозначно жанровое решение темы Гармонии мира – пассакалия – символ Возвращения к Истокам, в лоно вечного творчества. Мифологема *Блудного сына* – символ *Надежды*, гарант восстановления Гармонии личным подвигом Творения. Герою-творцу открывается «Новое небо», надвременное космическое пространство социально персонифицируется. Персонажи оперы обретают статус планет солнечной системы: Солнце – Кайзер, Меркурий – Хицлер, Венера – Сусанна, Луна – Катарина, Кеплер – Земля, Марс – Ульрих, Юпитер – Валленштейн, Сатурн – Тансур. Космос оборачивается социумом, замещая идею торжества мировой гармонии реальностью торжества конфликта «личность – общество», теперь уже на космическом уровне.

Эпилог оперы собирает все драматургические линии в исходной точке отсчёта, и этот «новый космос» – знак глубочайшего экзистенциального кризиса, постигшего современную нам культуру.

Мифологема *Оборотня* оказывается тотальным выражением музыкального процесса, подчеркивая относительность всех явлений музыкального универсума. Уже во вступлении (к опере и симфонии) её смысл раскрывается на уровне интервальной логики: универсальный квартовый комплекс, одновременно являясь интонационным истоком будущей темы мировой гармонии, рождает блок негативных тем контрсферы. Постоянное вторжение социума в личное поле Творения неизбежно, порождая конфликты, полифонически пронизывающие драматургию оперы. Мифологема *регулярного Неосуществления гармонии* – пронзительно личная для Хиндемита. Социум – кривое зеркало внутреннего мира Кеплера, – профанирует мифологему экзистенциального Пути, снижая высокий пафос событий. Так, уже

⁹ Эта мифологема намечается ещё во втором действии оперы – в любовном дуэте Сусанны-невесты и Кеплера; их союз возносится на некий интеллектуально-духовный уровень, что подчёркивается драматургически значимыми темами *musica humana* (в симфонии вторая часть). Но и этой гармонии не суждено осуществиться: тему музыки *humana* в конце сцены контрапунктически оттеняет песня солдат. Тема Сусанны служит маской (мифологема *Оборотня*) для Валленштейна, который убеждает Кеплера участвовать в государственной измене.

в *Лоне* предопределена трагедия (явление кометы Галлея предвещает неосуществление Гармонии; символом социального обмана выступает и трикстер Тансур – перевёртыш, торгующий картинками с изображением рокового предопределения)¹⁰.

Трагедийные качества концепции укрупняются за счет действия антиномий и смысловых альтернатив: сакральное – профанное, любовь – смерть, мир – война, целесообразность – расточительство, континуальность – дискрет, традиция – деградация, жизнь – выживание, знание – невежество [3, с. 15]. Данные оппозиции полюсов микро- и макромира на уровне развития идеи предстают в «местах схождения» оперных жанров: укажем на переход религиозно-философской трагедии в трагедию-сатиру. Эти два трагедийных типа¹¹ – знак социально-культурного кризиса Новейшего времени – особым образом синтезированы в мифологическом поле оперы, создавая дополнительные ракурсы рассмотрения её мифологической логики¹².

Важен также факт совпадения решения основной идеи в опере и одноименной симфонии, которая написана десятью годами ранее. Благодаря свойственной жанру концентрированности, симфония позволяет проследить не только общую логику развития материала, но и общую структуру идеи кеплеровской «Гармонии мира», основанной на принципе деления музыки на три типа, по Бэзцию¹³.

¹⁰ В *Лоне* также происходит *Встреча* Кеплера и Рудольфа – завязка религиозно-философского конфликта в драматургии оперы. Рудольф является «пародийным двойником» Кеплера по принципу оппозиции «возвышенное – низменное».

¹¹ Исследованы в работах Н. Бекетовой: см., например, вторую и третью мифологические модели [2].

¹² В ограниченных рамках данной статьи исследовать их не представляется возможным.

¹³ Если оперу можно рассматривать с точки зрения диалектики мифа, то симфонию – с точки зрения диалектики числа. Философская программа симфонии, данная самим Хиндемитом, отсылает нас к величественной идее Кеплера о Гармонии мира как целостном принципе бытия. Вся программа симфонии представляет собой монументальный полилог, в котором слышны голоса Кеплера, Бэзция, Августина, пифагорейцев и Хиндемита.

Первая часть. Musica Instrumentalis – музыка инструментальная, воспроизводимая голосом и музыкальным инструментом; согласно Кеплеру, создана многоголосной, чтобы в акте художественного наслаждения чувственно приблизиться к постижению музыкальных сфер.

Мифологические аспекты симфонии как Числа и оперы как Мифа взаимодействуют в поле Символа, зеркально взаимоотражаясь на тональном уровне. Хиндемит сохраняет тональные соотношения, представленные в симфонии, подчёркивая драматургическую важность тональных конфликтов и «централизующей тональной силы». Тональный центр *E* обозначен во вступлении и в эпилоге. Ему противостоит на расстоянии тритона центр *B*. В конце побочной партии первой части симфонии (тема ариозо Валленштейна) завязывается главный тональный конфликт: *E-B* – тритон, представленный в гармонической вертикали¹⁴ (чем подчеркивается неразрешимость морально-этической коллизии, в которой участвуют герои). Обе темы разработки симфонии подчинены тональному центру *C* (по отношению к *E* – терция). Драматургически это соответствует конфликту Кеплера и Катарины: тиражируясь, терция становится лейтинтервалом её «непонимания».

Зеркальность действует на уровне микроинтонаций: например, интервал начала первой темы II ч. симфонии (тема Кеплера) – нисходящий ($e \rightarrow a$) есть зеркало первого интервала темы «гармонии мира» (темы фуги) III ч. ($e \rightarrow h$). Так подчеркивается экзистенциальное родство гармонической данности сознания Кеплера с законами Макрокосма. Уже в I действии герой опровергает саму идею дисгармонии в диспуте с изверившимся Кайзером: «Мы сидим внутри всех чудес». Несмотря на искажения идеи Гармонии на разных уровнях, в момент

Вторая часть. Musica Humana – музыка человеческая – не воспринимается чувственно, определяется как гармония совершенная и организующая, которая объединяет в один консонанс высокие и низкие звуки, все части души человека, духовную деятельность с телесной.

Третья часть. Musica Mundana – музыка мироздания – объединяет в небесной сфере в одно целое пространственные элементы и различия во времени. По убеждению Хиндемита, самая исчерпывающая: «связь вселенной была бы невозможна без такой организующей гармонии. И это определение необычайно расширяет пределы нашего искусства» [1, с. 67]. Так Хиндемит фиксирует ярусную цельность становящейся идеи «Гармонии мира», в своих основаниях совпадающей с многосоставным принципом Кеплера.

¹⁴ Подобный приём будет использован в опере в конце второй сцены третьего действия, диспут между Катариной и Кеплером закончится той же вертикалью, с тем же соотношением тонов.

смерти Кеплера, как ответ «*благосчастливого благозвучия*», звучит хор, призывающий взойти «*от духа к духу*», достичь великой «Гармонии мира»¹⁵.

В содержании музыкального мифа находим целый ряд «метафорических архетипов», о которых упоминает Е. Мелетинский [10], в частности, метафору *царя как пастыря* (всевозможное педалирование слабости, неадекватности монарха, а в эпилоге – закрепление за ним роли «индифферентного солнца»).

Сквозная опора мифосюжета – экзистенциальная сфера – высвечивается вплоть до момента смерти Кеплера, где возникает ещё одно полифоническое напластование – суд над Валленштейном. Сюжет предполагает, что Кеплер умирает, в бреду оправдывая полководца перед судом. В момент смерти все персонажи его бреда обращаются в сущности планет Солнечной системы, и суд свершается уже не на Земле, но в некоем символическом пространстве. Мы склонны отнести его к сфере подсознания ученого. В экзистенциальном проявлении предсмертного бреда все действующие лица – планеты – ведут себя соответственно своему социальному статусу. Отвлечённым от суеты социума оказывается только хор, который изрекает моральные константы¹⁶. Так архетип «*нового рождения*» реализуется в оперном пространстве как *Переход* от смерти к Новой жизни.

Одним из ярких фактов мифологизации можно считать аллюзию на мифологему *Брака* [10, с. 110]. Осуществляется триумф *musica humana*: мы попадаем в «миф апофеоза». Мифологеме *Священной свадьбы и посещения рая* соответствуют II часть симфонии и вторая сцена II действия оперы, где главными персонажами становятся *Спутник* (Кеплер) и *Невеста* (Сусанна), что явствует из их дуэтной сцены¹⁷.

¹⁵ Из текста клавира.

¹⁶ Миф, таким образом, возвращается к своему историческому истоку, пользуясь средствами выражения древнегреческой трагедии.

¹⁷ К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» указывает на персонажную константность в мифологии индейцев прерий. Сходное явление обнаруживаем в либретто: гетерогенная пара – Медиатор (безуспешный) между небом и землей (супруга «Star-husband» – звездного мужа) «зеркалит» в данном случае гомогенную пару медиаторов: бабу (Катарина) и внуку (Сусанну-дочь) [5, с. 237].

Хиндемит, увлечённый строительством «мифологического тела» оперы, сочиняет несуществующие подробности «лирической» линии, перенастраивая оперную традицию на лад своей идеи. Личные отношения главных героев являются для него основанием величественного здания Гармонии сфер – апофеоза творения, рождённого числовой пропорцией и «озарённого светом Эдема». Так в идеале и должна выглядеть *musica humana*.

Противоположный гармонии полюс связан с развитием *архетипа смерти*, знаменующего итог жизненного пути в соответствии с направлением сделанного человеком выбора – «вверх» или «вниз». Сложный состав этой оппозиции наполняет поле оперного мифа множеством сценической конкретики: Смерть Кеплера есть *Переход* в символическое пространство Вечности, в отличие от духовной смерти Кайзера, Валленштейна, Сусанны-невесты, отрекшихся от идеи Гармонии.

Точки, узлы действий в оперном либретто всегда представлены в мифологическом разрезе, что явствует из драматургии, выстроенной по законам бинарных оппозиций, образной амбивалентности.

Бинарные оппозиции – константное качество создаваемого Хиндемитом мифа: числовые (как фактор организации музыкальной ткани), онтологические – *видимое-невидимое* (как составляющая ритуалистической и символической парадигм мифа в сценах, связанных с Кеплером и его матерью – колдуньей Катариной) и ценностные – *положительное-отрицательное* (уже в первом действии: Ульрих-Тансур, Кеплер-Кайзер, Катарина-Кристоф). Е. Мелетинский [10] пишет о принципе *противопоставления середины и периферии*. Выраженный и в структуре модели солнечной системы Кеплера, и в сценографии оперы, данный принцип распространяется на пространственные перемещения героя: географически сюжет оперы разворачивается в смене городов соответственно чередованию действий – Грац (I), Линц (II), Вюртемберг (III), Эдердинг (IV), Прага (V).

В связи с этим обратимся к мифологеме *странствования*, по Е. Мелетинскому. Странствие-поиск в мифе обычно предполагает посещение царства мёртвых и символику посвящения, а обряды инициации разворачиваются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний. Кеплер не посещает «иные

миры», но странствует по городам, гонимый нуждой, поиском лучшей жизни. Он не возвращается домой, мы не присутствовали при его рождении, но «на наших глазах» он *переходит* в другую ипостась, превращаясь в *Душу планеты Земля*.

Обозначая *законы глобальных социальных разрушений*, Хиндемит неоднократно подчёркивает сходство политической «военной» ситуации времени Кеплера и своего времени. Приведём пример из либретто, который транслируется вымышленным персонажем – Тансуром, (Н. Синянская называет его Мефистофелем Кеплера [11, с. 22]):

«Участь народных масс (толп), масс без духа Творца – служить лжецам, подхалимам и не быть раздавленным. Им нужна наша помощь, чтобы высоко взлететь, для того, чтобы сгореть до пепла. После многих извержений огня стихнет в бедных вздыхающих людях эта полная гармония: средняя по значению победа помогает тем, кого затем использовали. Итак, я строю без ненависти, на подъеме. И жду конца их славы. В терпении и гордости никогда не преходящего Созидания ... Крупные рыбы должны глотать мелких».

Организация оперного мифа с точки зрения *пространства-времени* заслуживает отдельного внимания. Е. Мелетинский указывает, что мифологическое романное время вытесняет время объективно-историческое, поэтому действия и события линейного времени предстают как воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременной мир мифа, что находит выражение в доминировании пространственных форм [10, с. 295]. Согласно концепции А. Лосева, «музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, оно есть то же, что и музыкальное пространство» [7, с. 450].

Бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения свёрнуты в единое музыкальное целое мистерии, которая является генетической, онтологической основой музыкального мифа, – утверждает Н. Бекетова [1]. Метажанровое мифологическое поле мистерии, выраженное в мифологической полислойности, полипластовости¹⁸ музыкальной структуры, обеспечивает универсальные связи всех уровней музыкального целого [1, с. 48]. Мы склонны по-

¹⁸ Термины Г. Калошиной.

лагать, что это явление отражает проблему мифологизации сюжета о Кеплере, в который, как в «Чашу»¹⁹, Хиндемит «вписывает» свой музыкальный миф.

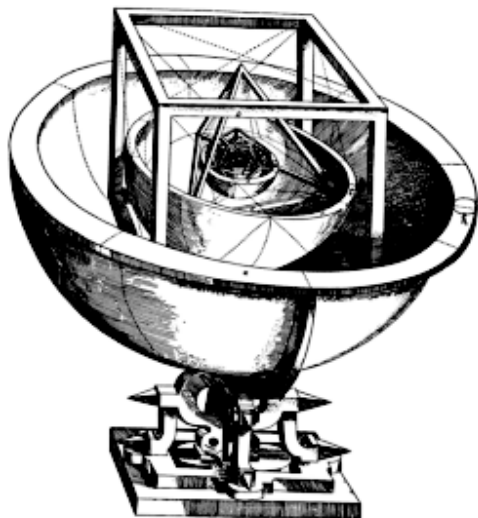


Рис. 4.1. Кубок Кеплера. Тюбинген, 1596 г.

На рисунке «Кубок (Чаша) Кеплера» – модель Солнечной системы из пяти платоновых тел. Кеплер попытался найти тайную гармонию Вселенной, для чего соотнес с орбитам пяти известных тогда планет различные «платоновы тела» (правильные многогранники). Орбиту Сатурна он представил как круг (ещё не эллипс) на поверхности шара, описанного вокруг куба. В куб, в свою очередь, был вписан шар, который должен был представлять орбиту Юпитера. В этот шар был вписан тетраэдр, описанный вокруг шара, представлявшего орбиту Марса и т. д. Эта работа после дальнейших открытий Кеплера утратила своё первоначальное значение (хотя бы потому, что орбиты планет оказались не круговыми); тем не менее, в наличие скрытой математической гармонии Вселенной Кеплер верил до конца жизни.

Эта модель как нельзя более созвучна мысли Т. Манна о Тайне²⁰: «...наши путеводные указатели теряются в ней. Теряются в беско-

¹⁹ См. рис. 4.1.

²⁰ Миф поиска в опере решается и как миф поиска Тайного знания.

нечности прошлого, где любое начало оказывается на поверку мнимым предлом, а вовсе не окончательной целью пути, в бесконечности, таинственная природа которой основана на том, что она, бесконечность, не прямолинейна, а сферична. У прямой нет тайны. Тайна заключена в сфере, а сфера предполагает дополнение и соответствие, она представляет собой единство двух половин, она складывается из верхнего и нижнего, из небесного и земного полушарий, которые составляют целое таким образом, что всё, что есть наверху, есть и внизу, а всё, что происходит на земле, повторяется на небе, и небесное вновь обретает себя в земном. Это взаимосоответствие двух половин, образующих вместе целое и сливающихся в округлость шара, равнозначно их взаимозамене, то есть вращению... Небесное и земное не только узнают себя друг в друге, – в силу сферического вращения небесное превращается в земное, а земное в небесное, а из этого следует та истина, что боги могут становиться людьми, а люди снова богами» [9, с. 88].

Возникает прямое смысловое соответствие между высказыванием Т. Манна и мистериальным завершением оперы, которое материализует идею мировой гармонии. Внешне следуя фактическому хроникальному ряду, П. Хиндемит свободно распоряжается пространственно-временными формами. Усложняя сюжетную полифонию своего «романа» музыкой, он тем самым получает возможность сжимать (или расширять) пространственные компоненты, что замедляет (или ускоряет) действие. Так, события первого (1608–1611) и третьего (1616–1621) действий, укладываемые в четыре года, уплотнены параллельными сюжетами и развиваются очень динамично, благодаря темпу сцен и динамике смен музыкального материала. События второго (1613), четвёртого (1629), пятого действий (1630) являют собой «торможение» и дают возможность показать героев в диалогах-диспутах: векторное время переходит в мифологическое²¹.

²¹ Проблема пространства-времени особенно наглядно решена в коде II части симфонии. Иерархическая драматургия этой части реализуется восхождением к тематическому комплексу Мировой гармонии. Гармонический микрокосм образа Кеплера (тема Кеплера, симметричные музыкальные структуры, связанные с его образом), как в зеркале, отразится в теме фуги следующей, III части. Драматургический «узел» мифологического перехода реализуется в смене пространственно-временной

Такая *свёрнутость драматургии* указывает на наличие законченных «сюжетов в сюжете», которые взаимоотражаются друг в друге по принципу мифологического повтора. Например, в первой сцене III действия текст песенки Сусанны циклично повторяется как лейтмотив, символизируя философскую идею. Он прозвучит трижды: «Человечек на Луне. Ты такой бледный. Твоя ноша доставляет тебе боль. Ты идешь без цели, ты спишь в муках. Никогда ты не знал помощи и сострадания. Дай нам распутать проклятие, которое тебя мучает, чтобы печаль тебя покинула...». Выраженный в нём общечеловеческий символ поиска Пути суть зеркало поисков Кеплера. На наш взгляд, это подтверждается значением данной сцены в драматургии оперы: в диалоге с Сусанной-дочерью Кеплер формулирует Три закона движения планет. Ядро темы «мировой гармонии» появится в партии оркестра в низком регистре на последнем проведении строфы песенки (её мелодические контуры напоминают тему *musica mundana*). Постепенно прорастая в инструментальные линии оркестра, тема *musica mundana* звучит в вокальной партии Кеплера в виде тонального ответа.

Параллелью этого действия служит символический диалог Катарина и Сусанны, основанный на псалмодийном тематизме с текстом из Библии: Сусанна-невеста читает *Плач Иеремии, 40:41*, Катарина – строфы из пророка *Исаии, 42:14*.

Зеркальная полярность в смыслообразовании сцены требует выхода накопленных противоречий. И он реализуется во взаимоотражении двух упомянутых типов трагедии: III действие, свёрнутое в *жанре религиозно-философской трагедии*²² переходит на уровень *трагедии-сатиры* в сцене суда над Катариной (зона катастрофы). «Разрыв» времени и пространства осуществляется через принцип *зеркала*²³: внутрисемейный конфликт «зеркалит» и обостряет социальный.

парадигмы: пентатоническая *вертикаль* последнего созвучия (a-h-cis-e-fis-a) и тут же следующая за ней *мелодическая* пентатоника темы *musica mundana* (e-g-a-h-cis-d).

²² Взаимодействие героев в философском плане: Кеплер – Сусанна-дочь; в религиозном – Катарина – Сусанна-невеста.

²³ Принцип зеркала – символический эквивалент принципа двойного бытия – обоснован в работах Н. Бекетовой. См. также: Ю. Николаевская. Символ зеркала в музыке: от метафоры к метафизике образа : дис. ... канд. искусствоведения. — К., 2004. — 204 с.

Экзистенциальный поворот явлен в образе самого Кеплера, в характере которого видна некая отстранённость, отъединённость от окружения, естественная в оппозиции «личность – общество». В либретто намеренно избегается фактология в описании внутрисемейных конфликтов.

Однако общество – это грани его личности, как бы инобытие внутренней жизни героя, – пишет Б. Томашевский [12, с. 165]. Персонажи, объединённые одной идеей, представляют собой «единый организм» – систему отношений, составляющих *alter ego* Кеплера. На сторону одного из них – *власти* – Кеплер всё же переходит (Хиндемит придумывает факт сближения Кеплера с властью предержавшими), не отказываясь при этом от своей генеральной идеи. Социальный контекст лишний раз подтверждает мысль о романной интерпретации избранного П. Хиндемитом факта истории.

«История является наслоением, напластованием под почвой, на которой мы стоим, и чем глубже уходят корни нашего бытия в бесконечные пласты того, что находится вне и ниже плотских границ нашего я, но это я всё-таки определяет собой и питает, отчего в менее точные часы мы говорим об этих пластах в первом лице, словно они составляют часть нашей плоти, – тем больше смысла в нашей жизни и тем почтеннее душа нашей плоти» [9, с. 85].

Выводы. Оперный миф Хиндемита представляет собой иерархическую систему, в основе которой – законы философского романа, позволившие Хиндемиту создать из реального жизнеописания сложный экзистенциальный миф. Решённый посредством взаимодействия разных типов драматургии (или их признаков) способом символизации персонажей, ситуаций и идей, он выстраивается в сложную вертикаль мистериального синтеза, связывающую воедино многоуровневую смысловую полифонию оперного целого.

Одним из способов символизации оказываются различного рода интертексты. Отнесём к ним образ Сусанны-невесты (её вокальная характеристика решена в духе барочного *lamento* и романтических ариозо); колыбельную Г. Шайна на стихи Кеплера, сложенные по случаю смерти жены и сына; формулировки Трёх законов движения планет (внедрение научного текста в оперный материал); а также главную тему оперы и симфонии – *musica mundana*. Её основа – григорианский хорал, име-

ющий символическое значение непреходящего духовно-нравственного императива. Эти и прочие мифологические аллюзии «прослаивают» оперное тело, обеспечивая прочные взаимоотношения «слоёв».

Функционально любой миф направлен на исключение необъяснимых событий, неразрешённых коллизий, выходящих за пределы неизменной социальной и космической иерархии, а его познавательный пафос подчинён гармонизирующей и упорядочивающей цели. Мы постарались показать, как выглядит генеральный сюжет *Гармонии мира* в искусстве XX в., поставившего вопрос о возможности жить и творить человеку в нечеловеческих условиях, о свободе выбора и путях спасения. *Человек мыслящий, умно-чувствующий, homo sapiens* – символ Художника в вечно высоком смысле. Таким образом, миф Кеплера–Хиндемита реализуется как *чудесная личностная история* с открытым финалом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке [Текст] / Н. Бекетова // *Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф.* — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 104–132.
2. Бекетова Н. Концепция национального самосознания в музыке: к проблеме методологии [Текст] / Н. Бекетова // *Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития.* — Астрахань : Изд-во ОПОУ ДПО АИПКП, 2006. — Ч. 1. — С. 196–205.
3. Бекетова Н. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича [Текст] : автореф. ... канд. искусствовед. — М., Гос. институт искусствознания, 1991. — 24 с.
4. Бергер Л. Эпистемология искусства [Текст] / Л. Бергер. — М. : Русский мир, 1997. — 404 с.
5. Леви-Стросс К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс. — М. : Эксмо-Пресс, 2001. — 512 с.
6. Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля [Текст] / К. Леви-Стросс // *Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия.* — М. : Прогресс-традиция, 2007. — С. 417–427.
7. Лосев А. Музыка как предмет логики [Текст] // А. Ф. Лосев. *Форма. Стил. Выражение.* — М. : Мысль, 1995. — С. 405–603.

8. Лосев А. Диалектика мифа [Текст] / А. Лосев. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
9. Манн Т. Иосиф и его братья [Текст] / Т. Манн. — М. : Правда, 1991. — 827 с.
10. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 406 с.
11. Синянская Н. «Гармония мира» Пауля Хиндемита как философская музыкальная драма [Текст] / Н. Синянская // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 19–39.
12. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика [Текст] : учебное пособие / Б. Томашевский. — М. : Аспект-пресс, 1996. — 334 с.

УДК 75.01

Олег Коваль

**ХУДОЖНИК КАК «КОМПОЗИТОР ЯЗЫКА»:
ЖИВОПИСНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ВИЗУАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ
И МАСТЕРСТВА ЖИВОПИСЦА**

Постановка проблемы, актуальность исследования. Интуитивно осознаваемая близость изобразительного искусства к естественно-му языку как семиотической системе, будучи переведена на современные рациональные, концептные и культурологические основания, толкает исследователя к постановке проблемы восприятия *визуальных* знаков в качестве *языковых* и участия *лингвистического формализма* в организации структуры визуального текста. В силу методологического кризиса современного искусствоведения и необходимости радикального обновления его методологии [3, с. 271], а также в связи с усилением роли семиотической и культурологической интерпретации живописного и визуального текста, особенно авангардистской направленности, эта проблема воспринимается как чрезвычайно *актуальная* и мало исследованная.

Однако в такой, предварительной, её постановке ещё не очертить круга не решённых ранее вопросов и не сформулировать цели и зада-