

Инна БАРЦОВА

СУДЬБА ADAGIETTO ИЗ ПЯТОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА¹

Элитарное и массовое искусство предлагает потенциальному автору свои закономерности, без соблюдения которых контакт с аудиторией оказывается невозможным. Особую тему составляет в этом контексте случай перехода произведения из элитарного сознания в сознание массовое. Примером подобной «модуляции» может стать Adagietto из Пятой симфонии Малера. Нас будет интересовать трансформация, происходящая с музыкальным произведением при изменении социально-культурной сферы, в которой возник оригинал.

Мы будем касаться понятий «произведение», «авторство», «анонимность». Решимся утверждать, что произведение-оригинал в определенных случаях утрачивает свои первоначальные фундаментальные черты, более того, перестает быть тем же самым произведением, потому что оригинал подвергается «переложению». Музыканты хорошо знают, что такое переложение с одного тембрового состава инструментов на другой. Однако в нашем случае придется использовать понятие «переложение» в очень широком, метафорическом смысле. Переложение мыслится здесь как перенесение оригинала в смысловой ряд других искусств.

Мы рассмотрим *особый случай*, касающийся модуляции музыкального произведения из культурно-социальной сферы элиты в сферу массового искусства.

Пятая симфония Густава Малера была закончена в 1902 году. Ее первое исполнение состоялось в Кёльне 18 октября 1904 года. Композитора беспокоило, какой прием окажет неизвестному сочинению кельнская публика: «Ведь Кельн в некотором смысле захолустье,

¹ Основой статьи стал фрагмент доклада, прочитанного мною на международной конференции «Элита и массы» в рамках мегапроекта «Искусство XX века» в Нижнем Новгороде в 2004 году. Сборники статей в серии выпусков по плану мегапроекта были подготовлены Б. Гецелевым и Т. Сидневой.

вдруг кто-нибудь возьмет да и пустит словечко, и готово дело: на долгие годы вперед восприятие произведения будет отштамповано»². Однако генеральная репетиция 17 октября успокоила его: «Публика крайне сосредоточена и внимательна — несмотря на полное непонимание в первых частях! После Скерцо даже немного шикали. Adagietto и Рондо, кажется, пробились»³. Следовательно, слушатели в Кёльне принадлежали всё же если не к элите, то к разряду публики, воспитанной на серьезном симфоническом репертуаре. И они оценили Adagietto. Через три года в Риме произошел едва ли замеченный и вскоре вовсе забытый случай. Adagietto было исполнено в концерте *отдельно от симфонического цикла* под управлением самого композитора и получило тем самым статус самостоятельного опуса.

Лишь через семьдесят с небольшим лет мир догадался, что исполнение Adagietto отдельно от симфонического цикла Пятой симфонии не есть искажение традиции. Это понимание связано с переломом в культурном сознании людей. *Фрагмент* стали рассматривать как самостоятельное целое и, более того, начали вводить его в смысловой ряд других искусств. Маленькое *Adagietto* оказалось в одном ряду с балетом и кинематографом.

В 70-е годы ведущие балетмейстеры мира многократно ставили Adagietto в качестве небольшого балетного спектакля.⁴ Такой спектакль создал в 1973 году хореограф Ролан Пети для Майи Плисецкой. Он шел в Москве в Большом театре под названием «Гибель Розы» (оригинальное название — «La Rose malade»⁵). Это был «фрагмент цикла». Балетные постановки Adagietto принадлежат также Морису Бежару и Джону Ноймайеру.

Произошло ли здесь снижение жанра? Думается, нет. В середине XX века статус балета поднялся чрезвычайно высоко. И оригинальные балеты, прежде всего Игоря Стравинского, и «переложения» симфонической музыки на жанр балета вошли в сферу высокого, а иногда интеллектуального искусства. Что касается Малера, ныне танцуют практически все его симфонические произведения и песенные циклы.

Следующим шагом к эмансипации Adagietto стал фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» («Der Tod in Venedig», 1971). Влияние этого фильма на популярность музыки Малера оказалось поистине непредсказуемым. Adagietto перешагнуло границы академической музыки и оказалось достоянием массовых жанров.

² Письмо Артуру Зайдлю (сентябрь 1904), цит. по: [2: 502].

³ Письмо Альме Малер (18 октября 1904), цит. по: [2: 505].

⁴ Перечень этих балетных постановок появился уже в 1979 году: см. [5].

⁵ Букв. «Болезненная Роза» (фр.). — Примеч. Д. Б. Горбатова.

Однако необходимо отметить, что неисчислимой аудиторией этого фильма стала прежде всего в Европе. В СССР же этот фильм куплен не был, поэтому увидеть его могли только представители столичной художественной элиты, способные проникнуть на закрытые просмотры или «поймать» его за границей. Учитывая это, мы будем говорить только о европейской аудитории фильма Висконти.

Оригиналом для Висконти послужила, как известно, новелла Томаса Манна под тем же названием. Почему новелла с чертами стиля модерн, написанная в 1911 году, оказалась столь актуальна в 1970-е? На этот вопрос Висконти ответил: «Я не нахожу, что то, о чем говорит Томас Манн в “Смерти в Венеции”, так жестко “датировано” в том смысле, что сегодня это уже превзойдено. Я бы сказал, что тема этой новеллы — а ее можно переосмыслить хотя бы как тему “смерти искусства” или как тему превосходства “политики” над “эстетикой” — всё еще остается современной. <...> Меня всегда привлекала тема разлада между искусством и жизнью. Тема разлада между художником, с его эстетическими устремлениями, — и жизнью, между его пребыванием как будто бы над историей — и его причастностью к “историческим” условиям буржуазного общества. Но не только это. Скажу тебе больше. Хотя эта тема меня привлекала давно, поначалу я не решался к ней обратиться и, действительно вынашивая ее долгие годы, всё время откладывал этот свой проект. Я ждал, пока достигну зрелости и опыта, достаточных для того, чтобы взяться за тему конечных итогов...» [1: 257–258].

Эта тема сплетается с другой. По мысли Висконти, персонажи фильма — молодая женщина Эсмеральда и мальчик Тадзио — «представляют собой не просто жизнь, но ту ее особую, волнующую и заражающую сторону, которой является Красота. Томас Манн в своей статье “О браке” цитировал Платона: “Кто увидел красоту воочию, тот уже отмечен знаком смерти”» [1: 262 (пер. С. К. Апта)]. В фильме Висконти изменил профессию Густава фон Ашенбаха: у Т. Манна он — писатель, у Висконти — композитор, «потому что в кино, — поясняет Висконти, — легче изображать композитора, чем писателя.

Потому что, рассказывая о композиторе, всегда можно дать услышать музыку» [1: 262]. Но была и другая причина: новелла о Густаве фон Ашенбахе была вдохновлена Густавом Малером — его личностью, его внешностью и его судьбой.

Почему Висконти выбрал *Adagietto*? Ведь у него были на примете и другие фрагменты музыки Малера. «И вот в тот день, когда я проверил маленькое *Adagio* из Пятой,

мне сразу стало ясно, что оно в совершенстве, как если бы прямо предназначалось *ad hoc*⁶, смыкается с образами движения, монтажными стыками, внутренними ритмами» [1: 260].

Этот глубокий, утонченный, трагический и поистине эстетский фильм имел огромный успех как у элиты, так и в массовой аудитории. Почему? Заметил ли массовый зритель трудные для понимания диалоги Ашенбаха и Альфрида — его *alter ego*, в которых содержится по сути эстетический трактат о красоте, о музыке, о смерти искусства и о смерти красоты? Был ли замечен и осознан во всей ассоциативной тонкости еще один план — план воспоминаний, где возникают переключки между событиями жизни Густава Малера и жизнью Густава Ашенбаха, между замыслами Томаса Манна и замыслами Висконти?

Думается, что всё это было осознано не столь уж многими. Фильм приковал к себе внимание прежде всего красотой выполнения — красотой умирающей Венеции, красотой интерьеров, игрой и внешностью актеров, захватывающим сюжетом, а также красотой и *доступностью* музыки. И *Adagietto* было не только замечено публикой, но и «присвоено» ею. Оно оторвалось как от Пятой симфонии, так и от творчества самого Малера, став произведением «народным», анонимным. Молодые люди, не искушенные в высоком искусстве, называли эту музыку «*Adagietto* из “Смерти в Венеции”».

Кто же были эти зрители? Может быть, «широкие круги трудящихся»? Но такое словосочетание неприемлемо для европейского города второй половины XX столетия. И хотя премьера фильма состоялась 1 марта 1971 года в Лондоне, его родиной оставалась Италия, и те, кто запомнили музыку *Adagietto*, могли быть римлянами. Ответ на вопрос, кто были зрители фильма, я нашла в книге о Георгия Чистякова: «Рим сегодня — это, прежде всего, мотороллеры... Тысячи, если не сотни тысяч мотороллеров, что наполняют улицы города и в часы пик. <...> Мотороллеры, которым не страшны никакие пробки, — они наполняют улицы страшным шумом, но придают движению и вообще всему, что происходит в Риме, какую-то особую динамичность... Всё течет, всё летит, всё гудит — вот он, *urbs aeterna*, Вечный город. <...> И летит вперед на мотороллере сегодняшний студент одного из бесчисленных университетов Рима, летит на свидание к своей подружке» [4: 108–109].

Adagietto Малера в фильме Висконти стало другим произведением, нежели *Adagietto* из Пятой симфонии. Но это не переложение музыкального произведения на другой исполнительский состав в прямом или метафорическом смысле. Висконти сохранил нетронутым тембр *Adagietto* — струнный оркестр и арфу, однако музыка Малера не

⁶ Букв. «по месту» (*лат.*): к этому, для этой цели, для данного случая.

превратилась в цитату. Перед нами действительно *особый случай*. Прав был немецкий музыковед Курт фон Фишер, когда писал: «Малеровское Adagietto для Висконти отнюдь не “киномызыка” в привычно эмоциональном или иллюстративном понимании» [3: 197]. По справедливому мнению Фишера, Adagietto — «интегрирующая составная часть фильма», она является «третьим ключевым персонажем» фильма. Иногда «музыка заменяет собой вербальное высказывание и одновременно является контрапунктом к визуальности» [3: 196]. Но, помимо того, Висконти создал новую композиционную форму Adagietto. Его материал проходит в фильме несколько раз: пять раз в оригинальном звучании струнных с арфой и один раз — в фортепианном звучании. Можно условно говорить о форме рондо, в котором музыка Adagietto служит своего рода рефреном. Эпизодами оказываются другие большие разделы с музыкой Малера и Бетховена. Материал Adagietto лишь однажды проводится целиком, в других случаях звучит до средней части или до репризы. Тонко и сложно организованная музыкально-сюжетная драматургия фильма закрепляет в сознании зрителя ключевую роль Adagietto Малера.

Обратимся вновь к начальной мысли этой статьи. Действительно ли в случае Adagietto Густава Малера происходит «модуляция» произведения искусства из культурно-социальной сферы элиты в сферу массового воспринимающего сознания? Кино, как мы знаем — массовое искусство. Однако у любого фильма есть автор (или авторы). Между музыкой Малера и зрителем фильма «Смерть в Венеции» стояли по крайней мере два экстраординарных автора: Томас Манн и Лукино Висконти. Именно художественная воля Висконти оказалась «последней инстанцией» между музыкой и зрителем. Именно Висконти создал из материала, «предложенного» Густавом Малером и Томасом Манном, фильм, уникальный в своей элитарности. Кто, собственно, сказал, что переход произведения искусства из одной социальной сферы в другую есть движение по «вертикали» — «вверх» или «вниз»? В данном случае, вероятно, нужно говорить о движении по «горизонтали» — «вглубь» пространства или «в сторону», но остающемся в пространстве элиты. Интеллектуальное кино, к которому принадлежит фильм Висконти «Смерть в Венеции», таит в себе, в данном случае, огромный диапазон восприятия. Мы можем говорить по крайней мере о двух реакциях, принадлежащих элитарной и массовой аудитории.

Музыка Adagietto Густава Малера — «Двуликий Янус» — с легкостью справилась со своей многофункциональной задачей, не понеся «материального» урона от перемещения из концертного зала на киноэкран. Однако именно музыка Малера, услышанная массовым зрителем в кинозале, внезапно обнаружила свойства, о которых вряд ли подозревал сам композитор. Adagietto — часть симфонии, в которой ему (Adagietto) предназначена особая

роль в цикле, часть симфонии, окруженная массивным скерцо и полным блеска финалом, — вдруг лишенное этих опор, этого «одеяния», предстало «обнаженным», маленьким Adagio, беззащитным и доступным в своей откровенной красоте.

Литература

1. *Висконти Л.* «Смерть в Венеции» и отношения с Томасом Манном / Интервью Лино Миччике // Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1986. С. 257–262.
2. Густав Малер. Письма / общая ред. и послесловие И. А. Барсовой / сост. и комм. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб., 2006.
3. *Фишер, Курт фон.* Adagietto Густава Малера и фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции» // Музыкальная академия. 1994, № 1. С. 196–197.
4. *Чистяков Георгий.* Римские заметки. М., 2003.
5. Balette zu Musik von Gustav Mahler (б. п.) // Nachrichten zur Mahler-Forschung. Veröffentlicht von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft. № 4. Wien, 1979. S. 11–14. __