

*Лиана Кришевская*

**ТЕКСТ И КОНТЕКСТЫ КАК УМНОЖЕНИЕ  
СТРУКТУР: МОДЕРНИЗМ «ХУДОЖНИКА МАТИСА»  
П. ХИНДЕМИТА**

Согласно мнению авторитетного исследователя, научный метод, в своем строгом соответствии предмету, «является знаком подлинного познания» [2, с. 5]. Такое познание «выспрашивается» последовательной «цепочкой дедукции» [2, с. 12], но оказывается ограниченным имманентными свойствами и особенностями предмета. В противоположность этому подходу, целостность «рассмотрения» некоего предмета достигается в отказе «от непрерывного движения интенций» [2, с. 6], в следовании «по разным смысловым ступеням» [2, с. 7], в постоянном прерывании мышления и возвращении его к самому предмету. Только в такой форме, свойственной более созерцанию, обозрим «хоровод идей», в котором уловима истинность предмета. Следуя этой концепции, было бы логично предположить, что отклонения от строгости и «чистоты» метода способны представить предмет в большей полноте; рассмотрение его, даже не как комплекса идей, но уже – с иной методологической позиции, способно высветить грани, актуализировать структуры и смыслы, не видимые в однонаправленном движении мысли.

В данной работе такая позиция будет смоделирована на примере конкретного произведения – оперы Пауля Хиндемита «*Mathis der Maler*», («Художник Матис»). Именно сама возможность приемлемости в анализе музыкально-сценического произведения методологических наработок других сфер гуманитарного знания, в частности словесного искусства или его пограничной с культурологией сферой, станет темой данной работы. В качестве позиции, нарушающей линейность рассмотрения оперы, выступит концепция В. Руднева, касающаяся принципов прозы XX века [4].

Если не полностью раскрыть, то, во всяком случае, очертить или наметить такое методологическое «отклонение» можно в процессе анализа, который выявит важнейшие конструктивные элементы художественного текста оперы Хиндемита. Экспликация структурно-смысловых элементов «Художника Матиса» и определяющих характеристик модернистской прозы позволит, по всей видимости, указать те особенности произведения, которые были обусловлены общими тенденция искусства модернизма и тем самым «вписать» его в целостный контекст этого стилевого направления. Последнее и является целью настоящей работы.

Опера Пауля Хиндемита «Художник Матис» – одно из знаковых произведений классического модерна. Созданная в середине 30 годов XX века, эта опера в самых показательных формах отразила важнейшие

тенденции европейского музыкального театра. В содержательно-драматургическом плане «Художника Матиса» можно отнести к числу больших исторических опер и, точнее, к так называемой «драме идей» (Ideendrama), целый ряд которых позволяет говорить об определенной тенденции музыкально-сценического искусства первой половины прошлого века<sup>1</sup> [6]. В стилистическом аспекте – это один из ярчайших примеров неоклассицизма, во главе которого в Германии находился именно Пауль Хиндемит.

Но от множества произведений данного периода «Художника Матиса» отличает достаточно сложная структура его художественного текста. В разных аспектах: с точки зрения стиля, формы, сценического содержания, специфики музыкального языка это произведение является предметом анализа целого ряда музыковедческих работ. И хотя многие из них отличаются глубиной и меткостью характеристик, трудно охарактеризовать структурные особенности «Художника Матиса» в их целостности, используя методологию только лишь музыкознания. Как представляется, более продуктивным как в анализе данного произведения, так и для определения некоторых характеристик оперного жанра начала XX века может быть методологический опыт смежных областей. В этом отношении сложность замысла «Художника Матиса» сопоставима с теми тенденциями, которые демонстрирует проза модернизма и, в частности, европейский роман.

Создание оперы «Художник Матис» П. Хиндемита во многом вызвано конкретными условиями эпохи и её проблемами. Применительно к ситуации Германии тридцатых годов представить их не трудно. И включение ситуации, современной композитору, в широкий культурно-исторический контекст, ставший содержательной канвой оперы, было для Хиндемита верным способом осмысления современных ему событий, и той ситуации, в которой он оказывается сам. Композитор обращается к другой эпохе, которая существенным образом созвучна его собственной – к эпохе Крестьянской войны, вызванной реформой Лютера. Героем его музыкально-сценического произведения становится одна из знаковых фигур Северного Возрождения – художник Матис Грюневальд-Нейхард, современник и единомышленник Лютера. В основу либретто оперы, созданного самим композитором, положены факты из жизни Грюневальда – период его работы в монастыре антонитов в Изенгейме, совпавший с бурными событиями Крестьянской войны. Видя своей целью максимально точное отражение реальных событий, Хиндемит, отклоняясь от сложившейся традиции, интерпретирует в словесном ряде оперы не какой-либо художественный текст, а исторические и биографические материалы, хроники и документы.

Композитор достаточно точно отражает немногие сохранившиеся

биографические данные жизни Матиса Грюневальда, относящиеся к этому времени, выводит на сцену реально существовавшие личности периода реформаторских войн, имена которых указаны в исторических документах, дошедших до наших времен: Матиас, Урсула Ридингер, кардинал Альбрехт, советник Вольфганг, Капито, граф и графиня Хельфенштайн (исторически дочь кайзера Максимилиана) и даже музыкант графа – все это реальные лица, существовавшие и жившие в Майнце в 16 веке. Более того, в либретто воссоздано несколько реальных эпизодов Крестьянской войны: столкновения католиков и лютеран в Майнце (1 сцена 2 картины), сожжение лютеранских книг (1 сцена 3 картины), расправа крестьян с графом Хельфенштайном (1 сцена 4 картины), сражение крестьян с войском Труссена при Оденвальде (2 сцена 4 картины) [5].

На первый взгляд, неоспоримым является то, что замысел либретто оперы во многом обусловлен политическим положением Германии в начале 30-х годов XX века. И в обращении к прошлому композитор ищет выход из сложившейся в его время ситуации, пытаясь найти ответ на вопрос: какова задача художника, каков его долг в военное время – окунуться в водоворот неоднозначных событий, забыв о творчестве, или остаться верным своему высокому назначению. Безусловно, такая трактовка и интерпретация оперы имеет достаточно веские основания. «То, что все они говорят, как мне кажется, передает мнения и убеждения моих современников и соотечественников» – эти слова Хиндемита [3, с. 127] могут служить подтверждением такой позиции. Однако и на текст либретто, и на музыку оперы существенное влияние оказывает еще один текст-первоисточник – не литературный, но живописный, который «переводит» все восприятие произведения в несколько иное, *надвременное* измерение, который поясняет и уточняет смыслы и идею оперы, отраженные в ней композитором. Это ключевое творение Матиса Грюневальда, созданное им предположительно в период между 1505 и 1516 годами по заказу монастыря антонитов – «Изенгеймский алтарь». Здесь сразу же нужно добавить, что, будучи действительно живописным текстом, Изенгеймский алтарь Матиса Грюневальда-Нейтхарда является не только живописным текстом: алтарь относится к области церковной живописи и, следовательно, имеет, помимо художественной, и литургическую функцию.

Но что ещё более существенно, этот алтарь имеет целый ряд текстов в качестве своих первоисточников. Причём, с одной стороны, это тексты такого высокого ранга, как тексты Священного писания, Библейские, в частности, Евангельские тексты, а так же, Святоотеческие предания – житие св. Антония и, не исключено, житие св. Павла, изображённого на левом развороте третьей створки. С другой стороны, это тексты, сейчас известные достаточно узкому кругу специалистов, но, тем не менее, имевшие в свое

время существенное влияние на живописный стиль Матиса Грюневальда-Нейтхарда в целом и Изенгеймский алтарь в частности. Речь идёт об учении религиозного мистицизма, с его идеями крайнего субъективизма, непосредственного слияния с Богом и переживание его страданий, как собственных<sup>2</sup>. И если говорить здесь о том, что Б. Асафьев называет «направленностью на восприятие», то в отличие от трактатов религиозного мистицизма и жития двух изображённых Грюневальдом святых – источников, известных лишь небольшому числу потенциальных слушателей, Библейские и, в частности, Евангельские тексты, положенные в основу двух первых разёмов алтаря, доступны для актуализации любой, самой широкой аудитории в любой Европейской стране, а сегодня и на других континентах, на которых достаточно распространено христианство<sup>3</sup>.

Вывести на сцену персонажей иконографического произведения, создав линию их речевого поведения, разыгрывать на сцене истории Святого писания и Святого предания, значило бы снижение и полную профанацию самой идеи литургического значения и функции алтаря.

Не решаясь на это, Хиндемит вводит «Изенгеймский алтарь» в текст оперы не в словесном ряде либретто, а посредством ремарок, переименований персонажей, сценографических указаний, подзаголовков сцен и номеров, присутствующих в 6 и частично в 7 картинах оперы. Название двух сцен 6 картины – второй и третьей, прямо указывают на два сюжета третьей створки Изенгеймского алтаря. Вторая сцена имеет название «Искушение св. Антония», а следующая за ней – «Разговор св. Антония и св. Павла». В этой последовательности увертюра «Концерт ангелов» и интерлюдия из 7 картины «Погребение» соотносятся с центральной частью второй и сюжетом первой створки алтаря. Ремарки во второй сцене 6 картины переносят действие в другое «измерение», в другое время, другую ситуацию, где герои получают другие имена. Матис отождествляется со св. Антонием, его преследуют пугающие, искушающие образы: Гордыня, в которую перевоплотилась Графиня, Богатство в образе Поммерсфельда, Бедность и Порок (Урсула), агрессивная Воинственность (Швальб). Далее сценическое пространство наполняется пугающими демонами – жителями Майнца.

Однако эти переименования могут быть для слушателя не очевидны: это лишь ремарки в партитуре и, как говорилось, в «произносимый» со сцены текст они не внесены. Здесь сюжет и содержание иконографического произведения – более глубокий *внутренний план*, по отношению к которому сюжет либретто является *внешним планом*. Внешний план – реальные события, поступки, переживания главного героя, являются интерпретацией плана внутреннего, то есть осуществлённого Матисом Грюневальдом замысла алтаря; Хиндемит

выстраивает содержание оперы таким образом, что сама жизнь Матиса и его окружения является интерпретацией, воспроизведением важнейших сюжетных и смысловых линий, запечатленных в структуре произведения Грюневальда.

Хиндемит ищет и находит форму (если не формулу) соприсутствия в своём сочинении двух начал: человеческого и божественного, и осознание этой бинарности лежит в основе осмысления сюжета его произведения. Но дуплановость содержания и смысла выражена в опере в символической форме, и даже для слушателя, обладающего достаточным художественным опытом не является очевидной, но как бы «зашифрованной».

И тогда Хиндемит принимает нетривиальное решение и указывает слушателю ещё один источник понимания оперы, который на этот раз сам и создаёт. Он пишет симфонию, в которой музыка оперы непосредственно соотнесена с иконописными образами. Симфония полностью строится на материале оперы<sup>4</sup>, но программные заголовки каждой из трёх ее частей указывают не на соответствующее действие оперы, а на определённые сюжеты Изенгеймского алтаря, именно как на прямой первоисточник содержания и смысла этой музыки. Три части симфонии оказываются изоморфны трём створкам иконографического произведения. Первая часть – Engelkonzert («Концерт ангелов») – аналогия центрального сюжета второй створки. Вторая часть – Grablegung («Положение во Гроб») – музыкальный «перевод» нижней приставной створки, который присутствует и в первом, и во втором разворотах алтаря. Третья часть – Versuchung des heiligen Antonius («Искушение св. Антония») – эпизод третьей створки алтаря. Каждая из частей симфонии – это пролонгированное в музыкальных интонациях восприятие образов, характеров и сюжетов Изенгеймского алтаря. Целостное решение, сквозной сюжет каждой створки, образы и состояния, переданные живописной композицией и общей цветовой гаммой, воспроизводятся в характере интонаций, выборе жанров и цитат, в музыкальных структурах. Однако, название симфонии – «Mathis der Maler», не связано с содержанием алтаря. Он, в свою очередь, отсылает восприятие слушателя именно к одноименной опере, вовлекая и актуализируя её смыслы в контексте симфонии.

Существование симфонии даёт ключ к пониманию той смысловой дуплановости, которая символически присутствует в либретто; симфония и опера взаимодополняемы в смысловом отношении. Взаимообусловленность этих двух одноименных произведений настолько важна и существенна для более полного понимания и оперы, и симфонии, что можно говорить о своеобразной форме *музыкального диптиха*. И то, что эта форма не была случайной, а сознательно создана композитором,

подтверждается её повторным использованием спустя, практически, 20 лет, под названием «Гармония мира».

Замысел оперы «Mathis der Maler» достаточно сложен и далеко не однозначен. Её конечный, истинный смысл рождается из сложного переплетения смысловых линий и нитей, которые имеют разные начала и истоки, но которые сводятся усилием творческой воли в единый поток, ведущий к главной кульминационной точке. В жизни Матиса Грюневальда Хиндемит видит ситуацию, близкую к той, в которой находится он сам. Остаться ли верным своим творческим устремлениям, своему призванию, и тем самым обречь себя в условиях сложившейся политической ситуации на гонения, а возможно, смерть, либо пойти на компромисс, приспособившись к ситуации и жертвуя своей творческой индивидуальностью? Этот вопрос был принципиальным для композитора в период создания им оперы «Художник Матис». Этот же вопрос решает Матис Грюневальд-Нейтхард.

Переживая и вживаясь в судьбу своего героя, доступными музыканту средствами Хиндемит приближается к ответу, сложному и не однозначному, на собственный вопрос. В жизни Матиса находит он решение этих проблем – только оставаясь верным своему призванию, можно, реализовав себя, достичь совершенства. Это тяжёлый, тернистый путь испытаний и искушений, но, только свершив его можно достичь высокой, единственно важной цели, предназначенной свыше.

Взгляд и мысль композитора в его произведении проникают глубже сквозь толщину веков, углубляясь в прошлое. Герой оперы, как и его прототип, в своей жизни, в пути своего самопознания видит тождество судьбе святого, к которому обращены его творческие помыслы – судьбе св. Антония, следовавшего Христу и жестоко претерпевшего на этом пути. Обращаясь к творчеству Грюневальда, к его Изенгеймскому алтарю, Хиндемит чувствует и осознаёт это, и в художественных знаках указывает слушателю на эти соответствия. В посвящении себя Всевышнему сближаются и роднятся эти судьбы, объединяясь главной идеей, выказывающей основу бытия всего сущего, возникшей ещё до начала времён, – Возрождением после смерти и через смерть. И вся картина, представленная слушателям, история, разворачивающаяся в своём особом, над-историческом времени, обнаруживает повторения и цикличность, отражение раннего в более позднем, придающее всему происходящему – и тогда, и теперь – освящённую значимость.

Анализ оперы Хиндемита, основанный на сопоставлении и/или сравнении целого круга текстов – самой оперы и её первоисточников, – взаимоотношение которых можно обозначить как *тексты интерпретирующие* и *тексты интерпретируемые*, позволяет значительно расширить «смысловые горизонты» «Художника Матиса»,

очертить контекст, в котором она существует и указать смысловые коннотации, актуальные для нее. Анализ выявил также весьма сложную структуру художественного текста этого произведения, описать которую адекватно, оставаясь в рамках традиционного для оперного жанра соотношения первоисточника, либретто и музыкальной композиции, невозможно. Конечно, оперная музыка XX века обладает множеством ярких образцов, демонстрирующих значительное расширение или, во всяком случае, существенную гибкость жанровых рамок оперы. Но сложности художественного текста «Художника Матиса», многокомпонентности компонентов, формирующих его смысловой контекст, трудно найти соответствие. С этой точкой зрения, опера Хиндемита сопоставима с тенденциями, проявляющимися на уровне содержательном и структурно-композиционном, которые демонстрирует проза XX века, и в частности, европейский роман.

Наиболее полное перечисление и краткую характеристику тенденций новаторской прозы модернизма представляет соответствующая статья в «Энциклопедическом словаре культуры XX века» Вадима Руднева [4]. Автор выделяет десять таких особенностей. Главным признаком, во многом обусловившим все последующие, является *неомифологизм*, под которым подразумеваются ориентация на мифологию, циклическая модель времени и мифологический бриколаж. Вторая особенность – «*иллюзия/реальность*» – связана с характерной для текстов европейского модернизма игрой на границе между вымыслом и реальностью и вызвана семиотизацией и мифологизацией создаваемой реальности. Производным от предыдущих является принцип – «*текст в тексте*», – отражающий смену бинарной оппозиции «реальность/текст» в иерархии текстов в тексте.

В качестве последующих выделены *приоритет стиля над сюжетом* и *уничтожение фабулы*, вызванные, с одной стороны, нелинейным и неоднородным восприятием времени и релятивистским пониманием истины, с другой. Согласно концепции В. Руднева, обновление искусства слова происходит также благодаря возросшему значению синтаксических конструкций, моделированию диалогической позиции читателя и рассказчика, что, в свою очередь, вызывает *приоритет синтаксиса над лексикой и прагматики над семантикой*. А значительная роль рассказчика, в свою очередь, опосредует *роль наблюдателя*. Две заключительные характеристики – «*нарушение принципов связанности текста*» [4, с. 325], отражающее деконструкцию связи между высказываниями текста, и *аутизм*, возникающий как результат стремления автора произведения к моделированию собственной реальности и его неверие в актуальность реальности действительной [4].

Уже в первом приближении очевидна принципиальная возможность сопоставления, во всяком случае, некоторых особенностей структуры

художественного текста «Художника Матиса» и тенденций модернистской прозы. Содержание оперы строится на целом ряде мифологических текстов, составляющих его «внутренний» или «второй план». Эти тексты непосредственно включаются в смыслово-содержательную линию оперы, разрывают линейность сценического развития и придают историческим текстам «первого плана» иное – надвременное «звучание». Исторические события, лежащие в основе либретто оперы, в этом соотношении воспринимаются как своеобразная реминисценция событий Святого Писания, и в таком сопоставлении сами уподобляются мифу, так что пространство действия смещается в сторону границы между реальностью и преданием.

Также очевидна возможность описания особенностей мелодико-композиционной структуры этой оперы в терминах науки о языке. Как представляется, такое «заимствование» может быть одним из возможных способов достаточно точно указать специфику стилистики неоклассицизма, основывающуюся на соединении «разрозненных вещей» (Стравинский), складывающуюся из аллюзий, заимствований, цитирования и реминисценций. В рассмотренном произведении, относящемся к зрелому периоду творчества композитора, музыкальный язык строится на соединении композиционных и интонационных структур поствагнерианского и экспрессионистического типа, с одной стороны, и мелодизма средневековья и барокко – от интонационно-жанровых формул (например, «Grablegung»), до цитирования протестантских и григорианских хоралов, с другой. При таком генерировании языка выразительности приоритет синтаксиса над лексикой является логическим результатом.

Можно говорить и о достаточно выраженной прагматической стороне оперы, поскольку «Художник Матис» – это внутренний диалог автора, его размышление о собственной ситуации, это его риторическое обращение к себе самому, а также к своим современникам, в котором он ставит вопросы о судьбе личности и судьбе своей страны.

Возможно, дальнейший и более подробный анализ оперы может выявить и другие структурные особенности этого произведения, обусловленные общими тенденциями искусства модернизма и позволяющие устанавливать некоторые аналогии, в частности, с искусством слова. Правда, музыковедческий анализ не избежит в этом направлении определенной терминологической проблемы. И хотя использование в музыковедении терминологии, впрочем, как и методологии, выработанных в иных областях гуманитарного знания, является апробированным и достаточно продуктивным, тем не менее, такие заимствования – «перенесения на новую почву», требуют существенных оговорок, а порой и значительного переосмысления.

Особая метафоричность выражения Хиндемита в «Художнике

Матисе» наделяет его произведение глубиной философического высказывания. Это сближение достигается путем смысловых усложнений, возникающих в умножающихся контекстуальных последовательностях и интертекстуальных сочетаниях. Так что полнота смыслов произведения оказывается более или менее полно достигаемой за пределами собственно самого произведения – не в области языка, но в сфере умственного постижения, в сфере идей и размышления.

#### Примечания

<sup>1</sup> К этому ряду относятся «Karl V» и «Leben des Orest» Кшенека, «Jeanne d'Arc au bucher» Онеггера, «Simplicius Simplicissimus» Хартманна, «Hry o Marii» Мартину, некоторые другие.

<sup>2</sup> Одной из популярнейших в начале XVI века была работа провидицы св. Бриггиты Шведской «Откровения», изданная в 1500 г. в Нюрнберге. Наглядные и экзальтированные описания ее видений стали источником вдохновения для многих скульпторов и живописцев.

<sup>3</sup> Впрочем, исключением можно считать житие св. Антония, которое может быть известно широкой аудитории если не в первоисточнике, то в интерпретации таких литераторов и художников как Г. Флобер, И. Босх, Ж. Калло, С. Дали, О. Дикс.

<sup>4</sup> А именно, на некоторых разделах 6 и 7 картин.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.– Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы.– М.: Аграф, 2002.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит.– М.: Музыка, 1974.
4. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Изд-е 3-е, доп. и испр.– М.: АГРАФ, 2009.
5. Breimann, Gudrun. Mathis der Maler und der „Fall Hindemith“ // Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der Kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre – Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Serie XXXVI, Musicologie, Bd./Vol. 165, Fr/M, 1997.
6. Dahlhaus, Carl. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur Operngeschichte.– Musikverlag Emil Katzwichler, München-Salzburg, 1983.