

Андрей Анатольевич Галкин

galki.andrei2011@yandex.ru

Кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры теории музыки
Нижегородской государственной
консерватории имени М. И. Глинки

Andrey A. Galkin

galki.andrei2011@yandex.ru

Ph.D., Lecturer of the Department of Music
Theory of the Nizhny Novgorod State
Conservatory named after M. I. Glinka.

Тема смерти в творчестве Густава Малера

Аннотация

Данная статья представляет собой опыт осмысления топоса смерти в симфоническом творчестве Густава Малера на биографическом, а также идейно-концепционном уровнях. В статье анализируются жизненные обстоятельства и философские идеи, повлиявшие на танатологические воззрения Малера. В ней выявляются причины лично-индивидуального характера, частично определившие повышенную восприимчивость Малера к феномену смерти, рассматриваются традиционные и новаторские черты моральной топики в симфониях Малера в их эволюции.

Ключевые слова

Густав Малер, топос, танатос, смерть, симфония

The theme of death in the work of Gustav Mahler

Abstract

This article represents an experience of comprehending the topos of death in the symphonic work of Gustav Mahler at the biographical, ideological and conceptual levels. The article analyzes life circumstances, as well as philosophical ideas that influenced Mahler's thanatological views. It identifies the reasons for a personal and individual character that partially determined Mahler's increased susceptibility to the phenomenon of death, examines the traditional and innovative features of mortal topics in Mahler's symphonies in their evolution.

Keywords

Gustav Mahler, topos, thanatos, death, symphony

В разные исторические эпохи тема смерти получала специфические интерпретации и художественные решения. В музыке, наряду с центральным мортальным жанром реквиема, танатологические мотивы нашли отражение в различных жанрах хоровой, камерно-вокальной и инструментальной музыки. Симфония, тяготеющая к философской проблематике и обобщенности, не стала исключением в этом ряду.

Малер, олицетворяющий собой тип художника-философа, не мог не затронуть в своем творчестве вечную проблему смерти. Над решением одного из главных проклятых вопросов человечества Малер неустанно бился в продолжение всей своей жизни, обращаясь к теме смерти с завидным постоянством. На разных этапах творческого пути композитор находит на него различные ответы.

В отечественном музыкознании проблемы топики впервые были рассмотрены Л. Кириллиной [5]. Данный термин трактуется автором как «система “общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [5, 3]. Понятие «топос» обнаруживает явную связь с другими родственными ему, в частности — с «концептом». В литературоведении наблюдается тенденция к отождествлению и взаимозаменяемости этих понятий. Для этого, бесспорно, есть достаточно веские основания. Однако при ряде общих свойств (ментальная природа первого и второго, устойчивость, повторяемость, клишированность, стереотипичность), топос и концепт все же обладают рядом индивидуальных качеств, позволяющих разграничить эти понятия. Первое из них состоит в том, что концепт — это прежде всего ментальный феномен обобщающего характера. Он является мысленным образованием, идеей, понятием. Топос же — ментальный феномен более конкретной смысловой направленности, связанной с культурой. Кроме того, концепт представляет собой абстрактную идею, не подразумевающую визуализации, топос же всегда воплощается в тексте в виде художественного образа [2, 19-20]. По причине того, что тема смерти в творчестве Малера не только фигурирует в виде абстрактной идеи, но также получает образное воплощение в его сочинениях, термин «топос» применительно к данной теме представляется более уместным.

Мортальная топка в творчестве Малера имеет полигенетическую природу. На уровне музыкального языка она обнаруживает глубинные связи с барочной и классико-романтической традициями.

В поэтике классицизма тема смерти занимает важное, но все же не центральное положение [5, 44]. Именно романтиков отличает повышенное внимание к танатологической проблематике. Трудно назвать имя композитора XIX столетия, который не затронул бы тему смерти в своем творчестве. К ней неоднократно обращались Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, И. Брамс, современник Малера Р. Штраус («Макбет», «Дон Жуан», «Смерть и просветление»).

К группе сочинений Малера, в которой затрагивается тема смерти, принадлежит симфоническая поэма «Тризна», впоследствии составившая первую часть Второй симфонии. Композитор органично встраивается в классико-романтическую традицию, во многом продолжая ее. В его музыке по-новому преломляются черты романтического «*dance macabre*» и inferнального скерцо [11, 165]. При этом позднее творчество Малера отличается новизной танатологической парадигмы. Обобщая опыт предшественников, он, безусловно, открывает новые горизонты для последующих поколений.

В творчестве композиторов-романтиков смерть получает преимущественно негативные коннотации, связанные с гибелью героя. Исключение здесь составляет, пожалуй, опера «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Малер же трактует смерть не только в трагическом ключе, она также предстает созидающим началом — рубежом, за которым следует воссоединение с Божественным, высвобождение из земной юдоли и избавление от страданий. Примерами такого истолкования смерти могут послужить «Первозданный свет» и финал Второй симфонии, а также финал Четвертой «Небесные радости».

Вне всяких сомнений, тема смерти является одной из ключевых в творчестве композитора, составляет одну из констант его поэтики. Она проходит красной нитью через все его творчество, начиная с первого самостоятельного по стилю сочинения — кантаты «Жалобная песня». Каждый отдельный опус Малера, в котором фигурируют танатологические мотивы, представляет собой своего рода «вариации на тему». Малер раскрывает различные аспекты данной темы: в каждом новом опусе композитор интерпретирует ее иначе, нежели в предыдущем, по-новому расставляя смысловые акценты. Такое многообразие обусловлено многими факторами.

Обращаясь к биографии Малера, нужно заметить, что смерть вторглась в его жизнь еще в детские годы, став затем верной спутницей. Жизненный путь Малера был омрачен чередой утрат: один за другим уходят из жизни родные и близкие ему люди. Первую серьезную потерю Малер пережил еще в четырнадцатилетнем возрасте: 3 апреля 1874 года после долгой болезни умирает его младший брат Эрнст, который был моложе Малера на один год. Это событие стало серьезным потрясением для Малера, который горячо любил брата и сильно переживал по поводу его кончины.

В семье Малера было тринадцать детей, семеро из которых умерли в раннем возрасте. Будучи свидетелем этих горестных событий, Малер навсегда сохранил их в своем сердце. Примечателен в данном отношении один эпизод из детства, который врезался в память композитора: «Густав как-то рассказывал о страшноватой игре, устроенной сестрой Юстиной, которая была на восемь лет моложе его: “Совсем еще ребенок, она приклеила восковые свечи к краю кровати, зажгла их и сама улеглась в кровать, изображая мертвую”» [6, 349].

В течение одного только 1889 года этот мир покидают отец (18 февраля), сестра Леопольдина (27 сентября) и мать композитора (11 октября). За ними последовала смерть высоко почитаемого им Ганса фон Бюлова (12 февраля 1894), вскоре после этого — самоубийство горячо любимого и ревностно опекаемого Малером младшего брата Отто (6 февраля 1895). Спустя 12 лет после этих горестных событий умирает старшая дочь Мария Анна (12 июля 1907). Не успев оправиться от этого удара судьбы, Малер узнает о неизлечимой болезни сердца, и вскоре к нему приходит трагическое осознание близости и неотвратимости собственной гибели.

Однако «личное знакомство» Малера со смертью произошло значительно раньше. 23 февраля 1901 году прямо во время спектакля «Волшебная флейта» у него открылось сильное внутреннее кровотечение. Пережитое оставило глубокий след в сознании Малера, «его потрясло сознание того, что он находился на волосок от смерти» [6, 349].

Мысли и переживания, вызванные в разное время этими событиями, не могли не отразиться на музыкальных произведениях. Тема смерти в числе прочих, вне всяких сомнений, вдохновляла и стимулировала Малера к творчеству: «Горе от потери брата нашло свое художественное воплощение в несохранившейся юношеской опере Малера "Эрнст, герцог Швабский", где он попытался воплотить образ брата в герое оперы» [6, 349]. Об этом известно из письма Малера другу Йозефу Штайнеру, написанного в июне 1879 года: «В звуках расстроенной шарманки мне слышится привет Эрнста Швабского; он появляется сам и простирает ко мне руки. И я вижу, что это — мой бедный брат» [3, 19].

Известно также, что на похоронах Бюлова на Малера снизошло творческое озарение, и финал Второй симфонии, так долго зревший в его сознании, наконец прояснился. Сам композитор вспоминал об этом следующее: «Когда я сидел там и думал о покойном, мое настроение в точности соответствовало духу произведения, которое я вынашивал в те дни. Тут хор, сопровождаемый органом, запел клопштоковский хорал “Ты воскреснешь”! Он поразил меня, как молния, и мой внутренний взор увидел все ясно и отчетливо. Этой молнии и ждет художник, это и есть “божественно зачатое”. Мне оставалось только претворить в звуки то, что я тогда пережил» [3, 320].

После тяжелой болезни в 1901 Малер создает вокальный цикл «Песни об умерших детях» и Пятую симфонию. Вероятно, пережитое им могло отразиться на замысле и

драматургии симфонии. Если соотнести этапы болезни Малера с симфоническим циклом, то можно обнаружить некоторые параллели. Первая ее часть — траурный марш — это тяжелый кризис, когда Малер оказался на волосок от гибели, вторая часть — борьба с болезнью, борьба жизни со смертью. Венчает цикл победоносный жизнеутверждающий финал, символизирующий выздоровление, возвращение к жизни. Вероятно, в вокальном цикле также нашли отражение детские воспоминания Малера.

Вторая и Шестая симфонии, «Песни об умерших детях», незавершенная «трилогия» смерти, объединившая «Песнь о земле», Девятую и Десятую симфонии — всё это сочинения, в которых проблема смерти встает особенно остро и получает разные решения.

Было бы ошибочно полагать, что повышенная восприимчивость Малера к сфере танатоса была обусловлена исключительно внешними факторами — конкретными жизненными обстоятельствами. Корни ее обнаруживаются гораздо глубже — в индивидуально-психологических особенностях личности композитора. Малер всю жизнь оставался закоренелым идеалистом, что отразилось и на его представлениях о смерти: «... единственная подлинная реальность на земле — наш дух, что для того, кто это постиг, вся действительность — только призрак, ничего не значащая тень. И, прошу Вас, — обращается Малер к Альме Шиндлер — не считайте это “поэтическим” сравнением, это — знание, которое даже под трезвым взглядом рассудка сохранит свою абсолютную непреложность» [3, 430]. Актуализации смерти способствовало и обостренно-трагическое мировосприятие Малера. Смерть оставалась для композитора одной из насущных проблем в продолжение всей его жизни. Бруно Вальтер, особо тесно общавшийся с Малером, оставил следующее свидетельство об умонастроениях композитора в последние годы его жизни: «Его мысли и чувства и так слишком часто устремляли свой полет к тайне смерти, а теперь она появилась в виду, и мрачная тень от ее приближения легла на мир и на жизнь» [3, 428].

Однако тенью танатоса уже отмечены страницы письма восемнадцатилетнего композитора, в глубоком отчаянье помышляющего о самоубийстве. В периоды острых кризисов, которые, судя по содержанию писем, в молодые годы случались достаточно часто, у Малера обострялась тяга к небытию: «Яркий огонь радостных жизненных сил и снедающая жажда смерти попеременно царят в моем сердце; порой они сменяют друг друга ежечасно. Знаю только одно: так больше нельзя! Если омерзительное лицемерие и лживость, тяготеющие теперь над нами, довели меня до того, что я сам себе кажусь бесчестным, если кабальная зависимость от того положения, в котором оказались и наше искусство, и наша жизнь, смогла посеять в моем сердце отвращение ко всему, что было для меня свято, — к искусству, к любви, к религии, — то какой же еще остается выход, кроме самоубийства?» [3, 18].

Повышенная восприимчивость Малера к сфере потустороннего во многом стимулировалась и его философскими интересами, круг которых составляли сочинения Платона, И. Гете, писателей-романтиков, А. Шопенгауэра, Г. Фехнера, С. Кьеркегора. С идеями этих мыслителей Малер был хорошо знаком еще со студенческой скамьи. Одновременно с учебой в консерватории он в течении трех семестров посещал лекции по философии в Венском университете.

Решающее влияние на мировоззрение и творчество Малера оказал его «друг и ментор» — австрийский поэт Зигфрид Липинер. В его сочинениях, которые Малер хорошо знал, повсеместно фигурируют эсхатологические мотивы и тема смерти. Значительный идейный пласт в его работах составляют вопросы христианской метафизики [10, 77].

О том, что тема смерти становилась предметом внимания в беседах с Липинером, можно судить со слов самого Малера, который в последний год жизни писал об этом Бруно Вальтеру: «Часто я невольно вспоминаю о Липинере. Почему Вы мне ничего о нем не пишете? Я хотел бы знать, думает ли он о смерти так же, как восемь лет назад, когда он познакомил меня со своими в высшей степени примечательными воззрениями (в ответ на

мои несколько назойливые вопросы: я как раз выздоравливал тогда после кровотечения)» [3, 630].

Во Второй симфонии, в этой мистерии смерти и воскресения, усматривается влияние идей романтиков, в частности Новалиса, который трактует смерть как «процесс бьющего через край обновления» [8, 284]. На концепцию сочинения также повлияли идеи христианской танатологии. Философской основой финала данного опуса послужила идея личного бессмертия и всеобщего воскресения на Страшном суде.

Одним из главных авторов для Малера был Гете. И. А. Барсова усматривает связь между словами клопштоковского хора «Умру, чтобы жить» и гетевским «Умри и возродись» («Stirb und werde»), а также между написанной Малером строфой хора — «То, что возникло, должно исчезнуть, то, что погибло, воскреснет» — и идеей Гете о вечном круговращении природы [4, 49]. Как отмечает исследователь, «... проблема жизни и смерти — по Гете, дополняющих друг друга свойств Всего — Малером решена в религиозном духе: непрерывное обновление бессмертной природы замещается у него христианской идеей всеобщего воскресения, евангельской “жизни вечной”. В нее Малер поверил со всей страстностью, свойственной его натуре, в ней увидел выход из мучительного для человеческого сознания тупика — исчезновения после смерти. И в полном соответствии с христианским характером основной идеи Малер обратился к одному из самых высоких и трагических образов Нового Завета — образу страшного суда» [4, 49].

В числе идей, во многом определивших танатологические воззрения Малера, следует назвать теорию метемпсихоза, которая получила освещение в диалогах Платона «Федон» и «Федр», а также в работах Г. Фехнера, в частности — в его «Маленькой книжке о жизни после смерти» (1836). Идеи шопенгауэровской танатологии также наложили свой отпечаток на мировоззрение и творчество Малера. Шопенгауэр в своем фундаментальном труде «Мир как воля и представление» посвятил теме смерти отдельную главу «Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа». Шопенгауэр придает смерти очень большое значение: «Смерть — поистине гений-вдохновитель, или мусaget философии; оттого Сократ и определял последнюю как θανάτου μελέτη¹. Едва ли даже люди стали бы философствовать, если бы не было смерти» [9, 385].

Осознание человеком собственной смертности, утверждал Шопенгауэр, служит главным импульсом к философской активности индивидуума: «Если бы наша жизнь была бесконечна и беспечальна, то, быть может, никому бы и в голову не пришло спросить, отчего существует мир и отчего он таков, каков он есть, все это казалось бы тогда понятным само собой. Соответственно этому мы видим, что интерес, который вызывают философские или даже религиозные системы, несомненно больше всего связан с догматом о той или иной форме загробной жизни» [9, 133]. Сам Малер может служить ярким примером данного положения: его неустанное богоискательство, интерес к различным философским и религиозным системам были инспирированы в том числе и глубоким осознанием собственной смертности.

Во Второй симфонии Малера также отражена идея Шопенгауэра о том, что «смерть — только утрата одной индивидуальности и облечение в другую» [9, 419]. В первой части Второй композитор «хоронит» героя своей Первой симфонии, который должен воскреснуть, переродиться.

Малера — убежденного идеалиста — отличало критическое отношение к окружающей действительности, которую он воспринимал в платоновском духе как безупречное подражание совершенству мира идей: «... я промолчу о своих страданиях. Как я смог бы описать их тебе, когда ты не претерпевал еще ни тоски одиночества, ни мучений, какие причиняют бессердечные люди, ни отвращения, какое вызывает эта пошлая сумбурная жизнь словно в муравейнике» [3, 22]. Отношение это с годами не менялось, о

¹ Приготовление к смерти (греч.).

чем свидетельствует появление уже в зрелый период творчества такого опуса, как песня «Я потерял для мира», название которого говорит само за себя. В творчестве Малера конфликт, выраженный в противопоставлении ложному, иллюзорному миру вещей истинного «незримого» мира, присутствует повсеместно. Некоторые аспекты и стороны жизни трактуются Малером в танатологическом ключе, на них налагается незримая печать смерти, и они воспринимаются как ее символы. Смерть интегрируется в жизнь, переплетается с ней, порабощает ее. Эта идея получает выражение в концептах суеты, тщеты, неумолимого рока.

В целом танатологические воззрения Малера носили эклектичный характер, не ограничивались рамками какой-то конкретной парадигмы. При этом в его мирозерцании они сочетались в органическом синтезе. В произведениях Малера мы находим различные философские истолкования феномена смерти. В отдельных сочинениях преобладают признаки той или иной парадигмы. Их можно разделить на две группы. В первую входят сочинения первого периода (1-4 симфонии), в них господствуют признаки христианско-романтической картины мира. Вторую группу составляют поздние произведения («Песнь о земле», Девятая, Десятая), в которых намечаются экспрессионистские тенденции. Повышенный интерес к смерти — характерная черта искусства экспрессионизма: «со смертью начинается истинное бытие...» [7, 223]. Эти группы сочинений демонстрируют принципиально различное отношение к смерти. Для симфоний первого периода характерна позитивная эсхатология, смерть «во благо», во имя рождения нового. В поздних же, напротив, преобладают настроения щемящей тоски по уходящему, прощания с миром.

С течением жизни отношение Малера к смерти эволюционировало. Серьезные перемены в мировоззрении композитора в период работы над «Песней о земле» были связаны в том числе и с переосмыслением феномена смерти: «Отвлеченное представление о том, что человек смертен, сменилось ясным, твердым знанием того, как близка смерть, и каждый удар его больного сердца укреплял в нем эту уверенность. Все, что было раньше — во Второй, Шестой симфониях, когда он сам был полон сил и энергии, — трагедией духовного плана, жизнью и смертью его героя, всё это внезапно стало его собственной трагедией» [1, 339]. Свое отношение к смерти в этот период Малер высказал в письме Вальтеру: «Во всяком случае, это — не ипохондрический страх смерти, как предполагаете Вы. Я и раньше знал, что должен умереть. Не пытаюсь Вам здесь что-нибудь объяснять или описывать (может быть, для этого и вообще нет слов), хочу только сказать, что я сразу потерял всю ясность и безмятежность, которых достиг раньше, что я стоял *vis-a-vis de rien*² и теперь, в конце жизни, снова должен, как новичок, учиться ходить» [3, 619].

Смысловые грани топоса смерти и его эволюция в творчестве Малера

Топос смерти получает различное воплощение в симфониях Малера, принимает в каждой из них индивидуальный облик.

В творчестве композитора проблема танатоса раскрывается в метафизическом, экзистенциальном (смерть личности) и эсхатологическом (смерть мироздания) аспектах. В сочинениях Малера можно обнаружить примеры объективации или персонификации смерти: во Второй симфонии это пение птицы — голос последнего живого существа, предвещающего всеобщее воскрешение, а также трубный глас ангелов, так называемый «большой призыв» («Der große Appell»). Центральный образ второй части Четвертой симфонии — «смерть, играющая на скрипке», о чем свидетельствует впоследствии снятая автором партитурная ремарка.

Смерть в понимании Малера — явление *метафизического порядка*. Это отличает композитора от, например, Р. Штрауса, который раскрывает проблему танатоса в сугубо эмпирическом ключе. Симфоническая поэма «Смерть и просветление» представляет собой подробное поэтапное документальное свидетельство процесса умирания героя сочинения.

² Лицом к лицу с Ничто (*фр.*).

Для Малера такой программно-детализированный подход не характерен. Напротив, погружаясь в метафизические бездны танатоса, композитор трактует это явление предельно обобщенно. Для него смерть — прежде всего — фундаментальная категория бытия.

Также смерть трактуется Малером в *экзистенциальном* ключе. В ряде сочинений композитор затрагивает проблему духовной гибели, которая наступает в результате разрушения (распада) личности под натиском враждебной действительности. Такой взгляд сформировался у Малера под давлением жизненных реалий, став отражением личного опыта композитора. Известно, что Малер, прикованный к галере театра, болезненно переживал «плен мира», а посредственные музыканты провинциальных театров, находившиеся в его подчинении, производили на молодого, одержимого идеей жертвенного служения искусству дирижера весьма тягостное впечатление. Смерть в данном контексте трактуется как проблема духовного омертвения социума, противопоставляемого пассионарной личности художника-творца. Данный аспект претворяется в скерцозных частях симфонических циклов. Так, гротескный «Траурный марш в манере Калло» из Первой симфонии выступает развернутой музыкальной метафорой рутины и духовного распада. Подобное толкование смерть получает и в «Проповеди Антония Падуанского рыбам», ставшей третьей частью Второй симфонии: нескончаемое суетное кружение *regretum mobile* олицетворяет здесь дурную бесконечность. В этих сочинениях проблема духовной смерти проецируется на социум.

В творчестве Малера можно найти примеры и претворения идеи духовной гибели отдельной личности. В «Пьяном весной» из «Песни о земле» сама жизнь уже отмечена печатью смерти. Главный персонаж — пьяница, утративший интерес к жизни, — обращен к небытию. Продолжая физическое существование, духовно он уже мертв. Олицетворяющие жизнь образы щебечущих птиц, весенней обновляющейся природы противопоставлены здесь обреченному на смерть персонажу.

Следует отметить, что образ смерти в симфониях Малера получает разное масштабное претворение. В ряде сочинений она предстает локальным явлением — последним свершающимся событием жизни героя произведения — смертью отдельной личности (например, в первой части Второй и в финале Шестой симфоний, а также в «Песни о земле»). Наряду с этим смерть трактуется в апокалиптическом ключе: принимает масштабы вселенской катастрофы, погружающей во мрак небытия все мироздание (финал Второй симфонии).

В целом в творчестве Малера прослеживаются два основных ракурса в раскрытии темы смерти. Во Второй, финале «Песни о земле», Девятой, Десятой симфониях *смерть трактуется как сфера сакрального, мистического, трансцендентного*, как некое таинство, момент перехода на качественно иной уровень бытия. Здесь она выступает явлением метафизического порядка: не противопоставляется жизни, а предстает одним из естественных проявлений последней. В то же время, в таких сочинениях как Первая, Вторая, Четвертая, Шестая симфонии, а также пятая часть «Песни о земле», смерть как процесс распада, инволюции явно противопоставляется жизни как творящему, созидающему началу и *трактуются в гротескно-пародийном ключе*.

В ряде произведений смерть окрашена в трагические тона: ожесточенная борьба с ней оканчивается гибелью героя в первой части Второй и в финале Шестой, где смерть выступает в образе грозного, неумолимого фатума, беспощадно вершащего суд над человеком. Такая трактовка соседствует с «позитивной» эсхатологией финала Второй симфонии, где смерть интерпретируется как созидательное, обновляющее начало. Здесь — это врата в новую жизнь, пройдя через которые, герой перерождается, духовно эволюционирует.

«Песнь о земле» демонстрирует иное отношение к смерти — стоическое принятие неизбежного. В отличие от Второй симфонии, где герой умирает, чтобы возродиться к новой жизни, здесь смерть — конечная точка земного пути, врата в жизнь вечную. Отсюда берет начало характерный для позднего Малера мотив прощания с миром. В финальном

«Прощаний» из «Песни о земле» смерть предстает обителью покоя, которую обретает усталый путник после долгих земных скитаний.

Проблема танатоса — одна из ключевых в творчестве Малера. Об этом свидетельствует тот факт, что смерть выступает в роли если не главного, то одного из главных действующих лиц как в ранних (Первая, Вторая, Четвертая симфонии), так и в поздних («Песнь о земле», Девятая, незавершенная Десятая) сочинениях композитора. Ее очевидное или почти незримое присутствие в произведениях Малера практически повсеместно. Над решением одного из вечных вопросов бытия композитор неустанно бился в продолжение всего жизненного и творческого пути, возвращаясь к нему снова и снова. В разные периоды эта проблема получала индивидуальные решения, что было обусловлено переменами в мировосприятии Малера. Отношение автора к данному феномену варьировалось в том числе и под влиянием тех или иных жизненных обстоятельств: смерть родных и близких, тягостное осознание неминуемости собственной гибели. Все многообразие трактовок темы смерти в творчестве композитора сводятся к раскрытию двух ее ключевых аспектов: сакрального и экзистенциального, которые в той или иной мере затрагиваются как в ранних, так и в поздних сочинениях Малера.

Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
2. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе : пособие. Гродно: ГрГУ, 2008. 107 с.
3. Густав Малер. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой; сост. и коммент. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
4. Густав Малер. Письма. Воспоминания / ред. И. А. Барсова; пер. А. А. Ошеров. М.: Музыка, 1964. 636 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины / [пер. с нем. Е. С. Самойловича]. Ростов-на-Дону: Феникс; Москва: Зевс, 1997. 448 с. (След в истории).
7. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр. М.: Республика, 2003. 431 с.
8. Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти / Пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 424 с.
9. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2 // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2: Мир как воля и представление: Т. 2 / Пер. с нем; Под ред. А. Чанышева. М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 2001. С. 4-544.
10. Floros C. Gustav Mahler. Bd. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977. 264 S.
11. Floros C. Gustav Mahler. Bd. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung: Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977, 433 S.