

Алина Алексеевна Федусова

alina.fedusova@yandex.ru

кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории имени
М. И. Глинки

Alina A. Fedusova

alina.fedusova@yandex.ru

Ph.D. in Art Studies, Lecturer of the
Department of Music History of Mikhail
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

«Дом там, там далеко»: песни П. Хааса из концлагеря Терезиенштадт

Аннотация

В статье освещается сочинение чешского композитора Павла Хааса, ставшее ярким воплощением темы дома и бездомья в музыке, — Четыре песни на слова китайских поэтов. Три лейтмотива, основанные на мелодии хорала «Святой Вацлав», главного символа дома, не соединяются здесь в единое целое, подсказывая, что дом в общей концепции произведения остается недостижимой мечтой. Автор статьи предпринимает попытку по-новому взглянуть на финал цикла, который в зарубежном музыковедении традиционно понимается как «возвращение домой».

Ключевые слова

Архетипы дома и бездомья, Павел Хаас, Четыре песни на слова китайских поэтов, хорал «Святой Вацлав», музыка в концлагере Терезиенштадт, чешская музыка

«Home is there, far away, there»: songs by P. Haas from the concentration camp Theresienstadt

Abstract

The article focuses on a work by the Czech composer Pavel Haas, which has become a vivid embodiment of the theme of home and homelessness in music, that is *Four Songs to the Words of Chinese Poets*. The three leitmotifs based on the melody of the St. Wenceslas Chorale, the main symbol of home, do not unite here, suggesting that home in the overall concept of the work remains an unattainable dream. The author of the article attempts to take a new look at the finale of the cycle, which in foreign musicology is traditionally understood as “the return home”.

Keywords

Archetypes of home and homelessness, Pavel Haas, Four Songs on Chinese Poetry, St. Wenceslas Chorale, music in Theresienstadt concentration camp, Czech music

Четыре песни на слова китайских поэтов для баса (или баритона) и фортепиано (*Čtyři písně pro bas a klavír na slova čínské poezie*, 1944)¹ — одно из немногих сохранившихся произведений чешского композитора еврейского происхождения Павла Хааса (1899–1944). Это его лебединая песня: сочинение было создано автором в концентрационном лагере Терезиенштадт по просьбе Карела Бермана [21, 166] и исполнено 22 июня 1944 года [24, 24] незадолго до депортации в Аушвиц и последовавшей за этим трагической смерти². В отличие от других композиторов, оказавшихся в Терезиенштадте (Ганса Красы, Виктора Ульмана), которые в своем творчестве намеренно вводили злободневные подтексты, П. Хаас нашел духовное убежище в вечных и в то же время глубоко сокровенных темах, из-за чего для автора и его слушателей произведение стало мощным источником утешения [5, 155]. Действительно, Четыре китайские песни — это попытка найти что-то навсегда потерянное и в то же время страстно желаемое, воссоздать в художественном мире ощущение дома, близости к своей семье, которую Хаас добровольно покинул во имя ее спасения [19, 9]³.

Тема дома приобретает в мировом искусстве значение архетипа, мифологемы [1, 3], она актуализировалась в сложные периоды истории — войн, эмиграции, ссылок, социальных катастроф. Ведь, как пишет исследователь Т. В. Быковская, дом — это и есть «“архэ” — первожданность, первообиталище, первомир человека, призванный противостоять внешнему миру и защищать от его враждебных сил» [6]. Но воплощение в искусстве архетипа дома — это не только создание духовного пристанища, но также акт познания и самопознания. О. Шпенглер писал: «Душа людей и душа их дома — одно и то же» [9, 123]: ведь именно через дом познаются сущность художника, и сущность его адресата, самого познающего. Противоположностью архетипа дома является архетип бездомья, связанный со «скитальчеством, принадлежностью человека <...> к культурному пространству “чужого” и, в силу этого, характеризующий его неукорененность, безродность, разрыв с культурным наследием предков» [10, 18].

Примеры воплощения архетипов дома и бездомья в литературе, живописи, театре и кино несчетны: только их перечисление заняло бы несколько десятков страниц. Между тем выявление данных архетипов в музыке требует отдельного исследования. В статье мы попытаемся сделать первые шаги в этом направлении и рассмотреть особенности воплощения архетипов дома и бездомья в Четырех песнях на слова китайских поэтов П. Хааса.

В основе этого вокального цикла находятся стихотворения из сборника «Новые песни старого Китая» Богумила Матезиуса⁴ [20, 3]. Сборник был в терезинской библиотеке Эмиля Утица⁵, вероятно, отсюда Хаас и заимствовал стихи [22, 22]. Любомир

¹ Далее использовано сокращенное название — Четыре китайские песни.

² В 1944 году, после посещения концлагеря Терезиенштадт комиссией Красного Креста, последовали массовые депортации заключенных в лагерь смерти. П. Хааса, как и других выдающихся музыкантов-узников Терезиенштадта — Виктора Ульмана, Ганса Красу, Гидеона Кляйна — отправили в Аушвиц. В. Ульман, П. Хаас и Г. Краса были убиты в газовых камерах. Г. Кляйн погиб через несколько месяцев при неизвестных обстоятельствах.

³ Из-за еврейского происхождения П. Хааса, не только сам композитор потерял возможность обеспечивать семью, но и его жена Соня вынуждена была оставить врачебную практику. Чтобы спасти жену и ребенка от бедности и политического преследования, Павел пошел на фиктивный развод. Их отношения с Соней стали тайными и продолжались до тех пор, пока П. Хааса не отправили в концлагерь Терезиенштадт.

⁴ Богумил Матезиус (Bohumil Mathesius, 1888–1952) — чешский поэт, переводчик, редактор, публицист, литературовед, профессор факультета искусств Карлова университета в Праге. Наиболее известен благодаря трем сборникам парафразов из китайской поэзии: «Песни старого Китая» («*Zpěvy staré Číny*», 1939), «Новые песни старого Китая» («*Nové zpěvy staré Číny*», 1940) и «Третья книга песен старого Китая» («*Třetí zpěvy staré Číny*», 1949).

⁵ Эмиль Утиц (Emil Utitz, 1883–1956) — чешский философ, эстетик, психолог, автор работ по теории искусства, эстетике и философии культуры. В 1942 году был депортирован в Терезиенштадт, заведовал библиотекой концлагеря. Один из немногих выживших узников Терезиенштадта.

Педуци, исследователь творчества П. Хааса, указывает, что композитора в особенности привлекли три стихотворения в сборнике: «Дом там, там далеко» («Domov je tam, daleko tam»)⁶, которое легло в основу первой песни «Я слышал диких гусей» («Zaslech jsem divoké husy»); «Я думаю о нашей встрече» («Na naše shledání myslím») — в основе последней песни «Ночь пробуждения» («Probděná noc»); «О сон, пусть приснится мне возвращение домой» («Spránku, sen dej mi o návratu domo») — в основе третьей песни «Далеко луна — дома» («Daleko je měsíc domova»). При этом он исключил из своих сочинений те строфы, которые показались ему художественно слабыми (например, «Я гашу свет» — «Zhasinám svetlo» из третьей песни «Далеко луна — дома») [21, 167]. Поскольку в большинстве песен господствует элегическое настроение, композитор захотел внести контрастную образную сферу — скерцозную. Это побудило П. Хааса включить в цикл еще одну песню «В бамбуковой роще» («V bambusovém hají»), вторую по счету⁷. На уровне поэтических строк обнаруживаются мотивные переключки и близкие образы: тоска по дому, возвращение и встреча (№ 1, № 3, № 4); одиночество, бессилие (№ 1, № 2, № 3); музыка (№ 2, № 3); бамбук (№ 2, № 4); луна (№ 2, № 3, № 4); бессонница (№ 3, № 4); дикие гуси (№ 1, № 4). Эти поэтические связи скрепляют цикл в единое целое.

Может показаться странным, что композитор избирает для воплощения антиномичных мифологем экзотические тексты из средневековой китайской поэзии. Но П. Хаас вовсе не преследовал цели передать в своей музыке впечатления от природы Востока, самобытные национальные интонации. Избранные им стихотворения эпохи Тан пронизаны чувствами ностальгии, одиночества, которые Хаас, узник Терезиенштадта, испытывал сам — спустя много веков на другом конце земли⁸. В сущности, историческая точность, воссоздание объективного времени и пространства не имели для него решающего значения. Вероятно, композитора даже больше привлекало мифологическое восприятие времени и пространства, свойственное танской поэзии, поскольку оно давало возможность сконцентрировать внимание на главных образах-архетипах⁹.

Идея обращения к далекому от современности сюжету в сочинении П. Хааса созвучна В. Ульману (1898–1944), другому выдающемуся композитору, узнику Терезиенштадта. В. Ульман в своей мелодраме «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке»¹⁰ («Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke», 1944) по одноименной поэме Р. М. Рильке (1912) обращается к военным событиям 1663 года, формируя особую связь между тремя эпохами (Австро-турецкой войной 1663–1664 годов, Первой мировой войной, Второй мировой войной) и создавая ощущение повторяемости событий, цикличности времени. И хотя основной темой мелодрамы В. Ульмана становится противостояние жизни и смерти, архетипы дома и бездомья также находят в

⁶ Первая строчка стихотворения может служить намеком на начало Чешского национального гимна «Где мой дом?» («Kde domov můj?») [14, 318].

⁷ Даты создания песен: «Я слышал диких гусей» — 24 февраля 1944; «В бамбуковой роще» — 7 марта 1944; «Далеко луна — дома» — 6 апреля 1944; «Ночь пробуждения» — 27 апреля 1944 [24, 24].

⁸ Хаас, как человек незнакомый с биографией средневековых китайских поэтов, обстоятельствами создания данных стихотворений, литературоведческими трудами, содержащими их герменевтический анализ и уточняющие содержание комментарии, понимал эту поэзию субъективно, сквозь призму собственного опыта, находя глубокие сходства художественной ситуации со своей жизнью.

⁹ Время и пространство в танской поэзии воспринимаются исключительно мифологически. Пространство у китайских средневековых поэтов неоднородно: как во всех мифах здесь выделяются священные (сильные, значимые, «которые только и являются реальными») и несвященные (аморфные) места [11, 22]. Так, в стихотворении Вэй Инъю «Я слышал диких гусей» священным является место «дом», которому противопоставлено аморфное место — некий другой «дом», чужбина. Время в танской поэзии нелинейно, сакрально. Мифологическое восприятие времени в поэзии композитор усилил средствами музыки. Одно из них — повторяемость лейтмотивов, сообщающая песням Хааса особое ощущение застывшего мгновения, статики.

¹⁰ Кристоф Рильке — корнет в эскадроне барона фон Пировано, погибший в 1663 году в битве с турками под Могерсдорфом. Сведения о нем Р. М. Рильке нашел в старинных хрониках и решил, что это его далекий предок (данное предположение поэта оказалось ошибочным).

ней отражение. Первый тесно связан с образом матери главного героя, его мыслями о ночлеге. И, напротив, антитезой ему служит тема ежедневной монотонной скачки («Reiten») [13].

Прослеживается и еще одна связь между творчеством П. Хааса и В. Ульмана: последний в 1943 году тоже создал Три китайские песни для голоса и фортепиано (*Drei chinesische Lieder für Singstimme und Klavier*). Первоисточником для Ульмана послужил поэтический сборник китайских стихотворений в вольном переводе Клабунда (Альфреда Геншке, 1890–1928). Сохранились две песни этого цикла: 1. «Wanderer erwacht in der Herberge»¹¹. 2. «Der müde Soldat»¹² [23, 66]. Являлось ли для П. Хааса обращение знакомого композитора к китайской поэзии решающим фактором в выборе первоисточника, неясно, но определенную роль это могло сыграть. К тому же удивительно близки образы отобранных ими стихов: далекого дома, ночного пробуждения, луны, которая освещает и родину, и чужбину. Но для В. Ульмана главной оставалась антивоенная идея сочинения¹³, которая не представлена в вокальном цикле П. Хааса.

Конечно, П. Хаас и В. Ульман были не первыми композиторами, которые обратились к средневековой китайской поэзии. Образы танской лирики в начале XX века нашли отражение в симфонии Г. Малера «Песнь о Земле» (1909) [14, 308]. Между сочинениями Хааса и Малера есть много общего. Как пишет М. Чурда, оба были связаны с личным травмирующим опытом композиторов (у Г. Малера — смерть дочери¹⁴, у П. Хааса — разлука с семьей) и сконцентрированы на объекте утраты.

Оба композитора обращаются к вольным переводам, скорее даже парафразам¹⁵, стихотворений эпохи Тан: Г. Малеру попадает в руки сборник Ханса Бетге «Китайская флейта» на немецком языке; П. Хаасу — сборник стихов Б. Матезиуса «Новые песни старого Китая» на чешском языке. Слова И. А. Барсовой о том, что «Бетге европеизировал и переосмыслил многие важнейшие в системе поэтических символов китайской лирики образы» [3, 297], могут быть в равной степени отнесены к сборнику чешского переводчика.

Японский музыковед Фусако Хамао указывает, что Ханс Бетге использовал для своей книги не оригинальные китайские тексты, но уже сделанные переводы на немецкий язык Ханса Хайльмана из антологии «Китайская поэзия от XII века до н. э. до наших дней» («*Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*», 1905), которые, в свою очередь, были основаны на вариантах из французских сборников XIX века — «Поэзия эпохи Тан» («*Poésies de l'époque des Thang*», 1862) маркиза д'Эрви-Сен-Дени и «Нефритовая книга» («*Livre de Jade*», 1867) Жюдит Готье [16, 83]. Из-за «вторичности»

¹¹ На стихотворение китайского поэта эпохи Тан Ли Бо (кит. 李白; пиньинь *Lǐ Bái*; 701–762) «靜夜思». Это стихотворение А. Гитович, Ю. Шуцкий, Л. Сторч переводят на русский как «Думы тихой ночью».

¹² На стихотворение неизвестного поэта из «Книги песен» (кит. 詩經; пиньинь *Shī Jīng*). На русский язык стихотворение может быть переведено как «Уставший солдат».

¹³ «*Ich bin gespickt mit tausend Messern Und müde von dem vielen Tod*» («Меня изрешетили тысячи ножей, я устал от стольких смертей») — одна из ключевых поэтических строчек Клабунда — Ли Бо. В музыке В. Ульмана (такты 19–22) ее значение усилено с помощью повтора слова «*müde*», укрупнения длительностей, замедления темпа (*poco ritardando*), смены фактуры, изломанного мелодического рисунка с нисходящей малосекундовой интонацией.

¹⁴ И. А. Барсова указывает, что потрясением для Малера стала не только смерть дочери, но и осознание собственной тяжелой болезни сердца. Эти удары судьбы знаменуют перелом в его мироощущении, что отразилось на концепции симфонии. «Песнь о земле» стала «выражением нового, никогда не свойственного композитору раньше отношения к жизни, — отношения человека, обреченного умереть» [3, 296].

¹⁵ При повышенном интересе Европы к Востоку знания о Китае, китайской культуре, языке, литературе в первой половине XX века были еще чрезвычайно скупы. Часто переводчики использовали не оригинальные тексты китайских поэтов, но уже имеющиеся переводы на европейские языки XIX — начала XX века.

перевода были упущены лаконизм, эскизность оригинальных текстов и усилены детали, сближающие их с эстетикой романтизма [27, 19].

История перевода сборника Б. Матезиуса сходна. Чешский синолог Олдржих Краль указывает, что основными источниками для «Новых песен старого Китая» послужили переводы китайских стихотворений русского филолога В. М. Алексеева (1881–1951), а также Линь Юйтана¹⁶ [28, 242]. Все это позволяет говорить в отношении Четырех китайских песен П. Хааса, как и в случае Г. Малера, о «трех вариантах текста» [3, 297]: об оригинальных китайских стихотворениях, неизвестных композитору; о переводе Матезиуса; о редакции перевода, сделанной композитором. В настоящей работе мы не будем останавливаться на данной проблеме подробно, она требует отдельного изучения.

В произведениях Г. Малера и П. Хааса по-разному трактованы образы Востока. Хотя И. А. Барсова пишет, что идея симфонии Малера «не дань увлечению Востоком», все же в ней гораздо больше восточного, чем в Четырех китайских песнях П. Хааса. Это, в частности, проявляется в использовании Малером китайской пентатоники, которая «дала импульс характеру мотивной организации» симфонии [3, 301]¹⁷. П. Хаас вообще нивелирует китайские национальные черты в музыке.

После Малера к стихам китайских поэтов эпохи Тан обращались многие композиторы — современники Хааса: Б. Мартину («Таинственные ночи», три песни на китайские тексты для сопрано с оркестром, Н. 119, 1918), А. Веберн (Четыре песни для голоса и фортепиано, ор. 12, 1917; Четыре песни для голоса и оркестра, ор. 13, 1918), Р. Штраус (Восточные напевы для голоса и фортепиано, ор. 77, 1928). Но столь явных параллелей, как с Малером или Ульманом, в этих произведениях мы не найдем. Трагическая надломленность, характерная для Четырех китайских песен, была не свойственна ни «Восточным напевам» Р. Штрауса, ни Четырем песням ор. 12 и ор. 13 А. Веберна. Произведение Б. Мартину на стихи китайских поэтов относится к романтическому стилю, его образы полны просветленного поэтического чувства, в них — несколько наивное упоение Востоком, причудливая игра. Так к Востоку относился и сам П. Хаас в начале 1920-х годов, когда впервые обратился к текстам китайской поэзии.

Осенью 1921 года им был написан вокальный цикл «Китайские песни» («Čínské písně») ор. 4 для альта и фортепиано [21, 47] на слова Гао Ши¹⁸, Цуй Хао¹⁹, Ду Фу²⁰ [25, 122]²¹. В этом раннем опусе и в Четырех китайских песнях обнаруживается некоторая тенденция к автобиографичности (более поздний опус отражает взгляд П. Хааса на себя в молодости, восхищенного некогда китайской экзотикой). И для этого есть определенные основания. Во-первых, он очищает свой стиль от напускной импрессионистской игры красками и понимает китайскую поэзию как образ своего прошлого. Во-вторых, композитор использует для нового цикла приемы, уже опробованные им в раннем сочинении: так, например, в кульминации финалов обоих произведений он избирает в качестве основного фактурного решения тремоло в высоком регистре. В песнях 1921 года П. Хаас создает единый интонационный строй (без точного повторения мелодических тем); в поздних — использует принцип монотематизма, причем лейттема становится «идеей фикс» всего цикла [20, 4]. В опусе 1944 года эта мелодия

¹⁶ Линь Юйтан (кит. 林語堂, пиньинь Lín Yǔtáng; 1895–1976) — китайский писатель, публицист переводчик.

¹⁷ Однако М. Чурда отмечает, что в произведении П. Хааса, в отличие от Г. Малера, нет «горькой романтической иронии» [14, 309], с чем нельзя согласиться. Итог цикла Хааса — исчезновение главного образа — дома — это и есть выражение горькой иронии.

¹⁸ Гао Ши (кит. 高適; пиньинь Gāo Shì; ок. 716–765) — китайский поэт эпохи Тан, испытал влияние ведущих поэтов эпохи Тан — Ли Бо и Ду Фу.

¹⁹ Цуй Хао (кит. трад. 崔顥; пиньинь Cuī Hào; 704–754) — китайский поэт эпохи Тан.

²⁰ Ду Фу (кит. 杜甫; пиньинь Dù Fǔ; 712–770) — китайский поэт-классик эпохи Тан.

²¹ Л. Спурный делает искаженную транскрипцию имен поэтов латиницей: Kao Shi (кит. трад. 高适, обычно используется вариант Gao Shi), Tsui Hao (崔顥, Cui Hao), Thu Fu (杜甫, Du Fu).

имеет определенный интонационный источник, который становится для композитора символом дома (об этой знаковой цитате будет сказано позднее).

Есть и еще одна причина полагать, что Четыре китайские песни — это взгляд в прошлое: музыкальная цитата, символизирующая дом, заимствована им из сочинения, написанного до Терезиенштадта, — Сюиты для гобоя и фортепиано ор. 17 (1939). Условия создания Сюиты являются ключом к пониманию причин этого заимствования в Четырех китайских песнях: в 1939 году за плечами была неудачная попытка бежать из Брно в Прагу (всю Чехословакию вскоре также оккупировали немцы), прошения о визе в Советский Союз, Великобританию, США оставались безрезультатными из-за большого спроса и малых квот [21, 117]. Но П. Хаас, в это время счастливый муж и отец, надеялся на лучшее, на победу своего народа над захватчиками и продолжение мирной жизни на своей исторической родине. Использованные в Сюите национальные темы — это воинственные образы борьбы, способ духовного противостояния внешней угрозе. Работая над Сюитой, П. Хаас еще не знал, что в 1941 году он будет навсегда разлучен со своей женой и дочерью Ольгой.

Таким образом, как и В. Ульман в упомянутой выше мелодраме «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», П. Хаас в своем последнем вокальном цикле провел параллели между тремя временами — 1921, 1939 и 1944 годами, но взял за основу не исторический контекст произведений, а свою собственную судьбу и творчество. Тонкие нити смыслов связывают воедино партитуры П. Хааса и партитуры других композиторов Терезиенштадта, создавая собственный музыкальный мир — мир людей, потерявших свой дом и самих себя.

Основу музыки Четырех китайских песен составляют три лейтмотива, взятые из мелодии хорала «Святой Вацлав»²² (Пример 1). В 1930-е — 1940-е годы вокруг восприятия этого гимна разразилась серьезная идеологическая полемика. Во время оккупации Чехословакии национал-социалисты стали использовать образ святого в пропагандистских целях, указывая, что Вацлав всегда уступал немецкому правителю и платил ему дань за поддержание мира. Для укоренения этого нового немецкого мифа о святом Вацлаве власти даже создавали специальные награды: Национальную премию святого Вацлава и премию Святовацлавского орла [26, б]. Но чехословацкие патриоты не поддались на эту уловку. Гимн превратился в знак духовного сопротивления. Композиторы стали использовать его в своих произведениях как символ независимости Чехословакии — Станислав Мах в Мессе с хоралом «Святой Вацлав» ор. 64 (1939), П. Хаас в Сюите для гобоя и фортепиано (1939), Витезслав Новак в «Триптихе Святого Вацлава» для органа (1942). В Терезиенштадте П. Хаас обратился к образу чешского заступника вновь. И хотя преобладающими эмоциями в его музыке становятся меланхолия и тоска, утверждение этого мотива дает надежду как бы вопреки самой действительности²³.

²² Подробнее об этом см.: [21, 167]. Хорал «Святой Вацлав» — старейший чешский гимн, появившийся предположительно в XII веке. Святой Вацлав почитается как покровитель чешских земель, защитник государства. Святовацлавский хорал является одной из наиболее часто цитируемых мелодий в чешской музыке. Его использовал Б. Сметана в цикле поэм «Моя Родина» (1872–1879), А. Дворжак в «Гуситской увертюре» (1883), Й. Сук в симфонической поэме «Прага» (1904) [26, б] и «Медитации» для струнного оркестра (1914) [15, 45].

²³ Впервые об «идее четырех тонов» — первом лейтмотиве Святовацлавского хорала (*c-h-g-a*) — заговорил В. Ульман после премьеры «Четырех песен» в Терезиенштадте. Об этом свидетельствуют «26 критических замечаний», написанные им в концлагере. Пятнадцатая заметка посвящена «Четырем песням» [22, 33]. Кроме Святовацлавского хорала, музыка Четырех китайских песен обрастает новыми побочными интонационными связями, которые дополнительно скрепляют музыкальную ткань цикла. Так, уже в конце первого такта первой песни помещается мотив в нижнем голосе, который фактурно предвосхищает звукоизобразительный элемент стрекотания сорок из последней песни (начиная с такта 82). Основной инструментальный мотив второго номера появится в последней песне.

1 лейтмотив

2 лейтмотив

3 лейтмотив

Sva - tý Vá - cla - ve, vé - vo - do Če - ské ze - mé, kni - že náš,
pros za ny Bo - ha, Sva - té - ho Du - cha! Ky - rie e - le - i - son!

Пример 1. Хорал «Святой Вацлав». Три лейтмотива Четырех песен на слова китайских поэтов П. Хааса выделены прямоугольниками.

Первая песня «Я слышал диких гусей» («Zaslech jsem divoké husy») на слова Вэй Инъю²⁴ рассказывает о герое, оторванном от своего дома. Она была основана на стихотворении «闻雁», которое известно в переводе на русский язык Л. Эйдлина под названием «Услышал гусей» (Таблица 1).

Таблица 1. Стихотворение Вэй Инъю «闻雁» и его переводы на русский и на чешский (курсивом выделены дополнения, внесенные П. Хаасом).

«闻雁»	«Услышал гусей» (пер. Л. Эйдлина [8, 250])	«Zaslech jsem divoké husy» (пер. Б. Матезиуса [18, 127])
故园眇何处， 归思方悠哉。 淮南秋雨夜， 高斋闻雁来。	Когда я отчизну глазами ищу вдали, По ней в моих думах вдруг тягостнее тоска, И вот в Хуайнани осеннюю ночью в дождь С высокого дома я слышу прилет гусей!	<i>Domov je tam, daleko, daleko, daleko tam, daleko tam, mělo bys domů, zbloudilé srdce! Daleko tam, domov, domov. Za cizí noci, v podzimmím dešti, když nejvíc studil smutku chladný van: ve vysokém domě svém zaslechl jsem křik divokých husí: právě přilétly. Domov je daleko tam.</i>

М. Чурда указывает, что начало первой песни близко сцене с ветряной мельницей из довоенной оперы П. Хааса «Шарлатан» [14, 320]²⁵. Но преимущественно музыкальная ткань основана на звуках Святовацлавского хорала. П. Хаас берет только его 4 звука (*fes—es—ces—des*) (Пример 1). Мелодический рисунок первого лейтмотива святого Вацлава напоминает фигуру *circulatio* и будто описывает круг²⁶. Однако попытки вырваться из этого замкнутого круга, чтобы приблизиться к далекой мечте, лишь отдаляют от нее.

Лейтмотив становится «альфой и омегой» первой песни: он проникает во все голоса и проводится в основном или измененном виде на протяжении всего ее развития за исключением 4 тактов (такты 12–13, 21–22). С него начинается партия фортепиано,

²⁴ Вэй Инъю (кит. 韋應物; пиньинь Wéi Yìngwù; ок. 737 – ок. 792) — китайский поэт эпохи Тан.

²⁵ Это сходство обнаруживается и в поэтическом тексте: Шарлатан произносит реплику «Там была деревня», указывая на место, сожженное дотла во время войны, из-за чего возникает аналогия с началом первой песни «Дом там, там далеко», зарождается подтекст об уничтоженной войной Чехословакии.

²⁶ В связи с использованием этой фигуры М. Чурда сравнивает первую песню Хааса с дуэтом Смерти и Пьеро из оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана [14, 321], который в свою очередь заимствовал подобный ход из Реквиема А. Дворжака. Однако вряд ли это сравнение уместно, так как идея Хааса заключается в постоянном возвращении к одной идее, а музыка В. Ульмана скорее отражает состояние «белки в колесе», когда у внешней суеты однообразных дней нет конца.

вокальная партия, им же они и заканчиваются. Он подвергается различным трансформациям: проводится в ритмическом уменьшении (такт 10), увеличении (такт 14), в различных ладовых (такт 15, верхний голос партии фортепиано) или ритмических (такт 15, нижний голос партии фортепиано) вариантах, в стреттах (такт 15), в редуцированном виде как звено секвенции (такты 20–21). Сосредоточенное вслушивание в первый лейтмотив из «Святого Вацлава» как бы подчеркивает болезненную одержимость героя сверхценной идеей — идеей возвращения домой.

Во время звучания этого лейтмотива другой голос либо создает зыбкий, колышущийся аккомпанемент, либо образует с ним контрапункт. Такие элементы контрастной полифонии представлены уже в самом начале песни (Пример 2). Причем их дифференциация происходит не на звуковысотном, а на метроритмическом уровне. Доли двух голосов намеренно не совпадают, создавая ощущение игры *rubato* (похожий эффект присутствует в пьесе «Снег танцует» из цикла «Детский уголок» К. Дебюсси). Это существенный, не столько красочный, сколько смысловой момент: мысль о доме проносится как наваждение, но его эфемерность создает ощущение внутреннего психологического разлада. Действительно, образ дома — это призрак былого, мираж. Попытка сконцентрировать свой взгляд на нем, четко очертить его как бы искажает восприятие всего остального, делает его размытым.

Con moto

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is titled 'Con moto' and is in 12/8 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (Canto) and the piano accompaniment (Pianoforte). The piano part has markings 'pp espress.' and 'p'. The second system shows the vocal line with lyrics 'Do-mov je tam, da - le-ko, da - le-ko,' and the piano accompaniment. The piano part has a marking 'p'.

Пример 2. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 1 «Я слышал диких гусей». Такты 1–5 (обыгрывание первого элемента из Святовацлавского хора).

Характерно, что зыбкость и неустойчивость заметны на уровне ладовой организации. Сам по себе лейтмотив из «Святого Вацлава» не выявляет тональных тяготений, тональную ориентацию слушатель получает только благодаря контрапунктирующему голосу²⁷. Эта зыбкость, неустойчивость проявляется и в конце песни²⁸.

²⁷ В нем обыгрывается *as-moll*, хотя сама тоника слабо различима. Так, такт 1 начинается со звуков D^6_4 (гармония *Es-dur*), в такте 2 уже очерчивается t_6 (*as-moll*), но «финалисом» первой фразы мелодии является IV ступень (*des*). В тактах 5–7 тон *des* утверждается в басу, из-за чего субдоминанта как бы насильственно перетягивает на себя функцию тоника, размывая устойчивость.

²⁸ Вокальная мелодия и верхний голос фортепиано удваивают тон субдоминанты, в басу берется основной звук доминанты, а тоника, заранее взятая и дпящаяся, скрыта в среднем голосе М. Чурда предлагает иную тональную трактовку. Тоникой он считает *des-moll*, но подчеркивает важность *as-moll* как центра симметрии [14, 333].

Кульминация соответствует поэтической строке «ve vysokém domě svém zaslechl jsem křik divokých husí» («из своего высокого дома я услышал диких гусей»). Образ гусей в чешской культуре имеет важное значение. М. Бекерман, исследуя тему моравской песни «Tá kneždubská věž» («Священная башня») из второй части Струнного трио Гидеона Кляйна (молодого коллеги П. Хааса, узника Терезиенштадта), упоминает, что образ дикого гуся в моравском фольклоре нередко символизировал свободу [4, 13]. И для П. Хааса, и для Г. Кляйна образ диких гусей являлся не только воплощением свободы, но вообще важным национальным символом²⁹. Подытоживая вышесказанное, можно утверждать, что в масштабах цикла первый номер — это экспозиция архетипа дома.

Вторая песня «В бамбуковой роще» («V bambusovém háji») — пример мрачного скерцо, «смеха сквозь слезы» (Пример 3). Первоисточником этой песни является стихотворение Ван Вэя³⁰ «竹里馆». Оно было переведено на русский язык А. В. Матвеевым как «Беседка в бамбуках» (Таблица 2).

Таблица 2. Стихотворение Ван Вэя «竹里馆» и его переводы на русский и на чешский (курсивом выделены дополнения, внесенные П. Хаасом).

«竹里馆»	«Беседка в бамбуках» (пер. А. В. Матвеева [7, 485])	«V bambusovém háji» (пер. Б. Матезиуса [18, 104])
独坐幽篁里， 弹琴复长啸。 深林人不知， 明月来相照。	Сам по себе в бамбуковой роще сижу. Тронул струну — долго рокошет цинь. Здесь в глубине зарослей нет никого, Только пришла ясная в небе луна...	V bambusech nejsou lidé, v bambusech sedím sám, tu na loutnu zahraju tiše, tu sobě zahvívám. . Kdo, řekněte, lidé, kdo ví, kde v bambusu sedím sám, <i>sám</i> <i>kde v bambusu sedím sám</i> a na východ srpečku luny bambusem pozírám?

Игровой характер поэзии позволил П. Хаасу отойти от серьезного тона первого номера. А потому в этой песне мы находим стилиевой диалог и злободневные подтексты, столь типичные для композиторов — узников Терезиенштадта. О злободневных подтекстах свидетельствовал Л. Педуци, отмечая, что песня выражает радость человека, который может наконец остаться наедине с самим собой, то есть ощущение самого Хааса в перенаселенном Терезиенштадте [21, 168].

В музыке обнаруживаются интересные переключки. Много в этом номере вызывает в памяти «Китайский танец» из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского: это и «острый» аккомпанемент в низком регистре, сохраняющийся на протяжении всей песни, и «свирельные» наигрыши между куплетами. Игрушечный характер создается и в конце номера, напоминая своими стремительными бурлящими движениями с затаившимися остановками «Гнома» из «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского. Важно разгадать природу этой «игрушечности», искусственности. Возможно, саму фразу «V bambusech nejsou lidé» (букв. «В бамбуковой роще нет людей») нужно понимать не так буквально. Быть может, как заметила П. Седлачкова, речь идет не об отсутствии людей в роще, но об отсутствии человеческого в мире, в котором живет герой [22, 26–27]? Или еще один возможный подтекст: «в бамбуке» (то есть за решеткой концлагеря) нет «людей», так как некоторые расы и нации для фашистов — «недостаточно» люди. Делая подобные

²⁹ М. Чурда символически трактует образ гусей: это «единственное событие поэмы, сверхъестественное появление чего-то знакомого в странном и незнакомом контексте», «мимолетное воспоминание дома» [14, 331].

³⁰ Ван Вэй (кит.: 王维; пиньинь: Wáng Wéi; 699/701–759/761) — китайский поэт, музыкант, живописец, каллиграф эпохи Тан.

предположения, мы должны быть готовыми к тому, что некоторые из них поведут нас по ложному пути, но другие, возможно, приблизят к истине.

Во второй песне возникают и более близкие стилевые параллели. Существует, например, сходство в организации музыкальной ткани с № 2 «В седле» («Reiten») из мелодрамы «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» В. Ульмана, уже упоминавшейся ранее. На первый взгляд это неочевидно, так как между указанными фрагментами произведений нет интонационного родства, но архитектурные принципы близки. Вначале в партии фортепиано в обоих сочинениях на протяжении нескольких тактов проводится только аккомпанемент, затем в следующих трех тактах на него наслаивается новый элемент фактуры (лейтмотив восходящего тетрахорда — в «Корнете Рильке», сопоставление аккордов — во второй песне из цикла П. Хааса; в обоих произведениях они звучат на слабые доли, создавая синкопы), потом все повторяется. Неизвестно, умышленным ли был этот параллелизм или нет, но вообще подобные «товарищеские» заимствования имели место в музыке композиторов, заключенных в Терезиенштадте. В этой песне обнаруживается еще одна аналогия: наигрыш между куплетами напоминает подобный прием из сцены «Улица, полная людьми» (№ 2) в опере «Брундибар» композитора-уэника Г. Красы (1898–1944). Здесь обыгрываются общие идиомы массовой музыки. Если принять во внимание приведенные выше параллели, становится очевидно, что вторая песня является экспозицией архетипа бездомья.

Закономерен вопрос, остается ли что-то от архетипа дома в этой богатой палитре? И не выбивается ли пестрота второй песни из стилового контекста? Отнюдь, в ее музыке (такты 13–18) появляется новый, второй лейтмотив Святовацлавского хора (см. Пример 1), но проводится он только в начальной интонации мелодии вокальной партии. Он подвергается существенным изменениям, придающим мрачный оттенок музыке: исключается большесекундовая восходящая интонация, усиливается минорность за счет нарочитого повторения низкого тона *b* с последующим малотерцовым ходом к тонике — сохраняются только общие очертания мотива (*a-h-g-c-h / b-b-b-b-g-c-b*). Его появление будто говорит лишь об иллюзии возвращения домой: за беззаботной песенкой скрыто одиночество, чуждость окружающим (в этом смысле песня Хааса во многом близка романсу «Крысолов» из ор. 38 С. В. Рахманинова).

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one flat (G minor), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line includes a triplet and a melodic phrase that is highlighted with a box. The lyrics are: 'V bam - bu - sech ne - - - - jsou' and 'li - dé, v bam - bu - sech se - dim'. The score includes dynamic markings like *p* and *ma con espress.*

Пример 3. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 2 «В бамбуковой роще». Второй элемент Святовацлавского хора. Такты 11–20.

Третья песня «*Daleko měsíc je domova*» возвращает состояние философской самоуглубленности, царящее в первой, но усиливает ее экспрессию и патетику. Здесь происходят небольшие, но существенные изменения поэтического текста. Первоначально у Б. Матезиуса название стихотворения — «*Daleko je měsíc domova*», что может быть переведено как «Далеко — луна [родного] дома», но Хаас меняет слова местами, из-за чего смысл текста уже понимается иначе: «Далеко луна — дома». Еще больше различий между текстом Б. Матезиуса и китайским первоисточником. В основе его парафраза — стихотворение Чжан Цзюлина³¹. В тексте Б. Матезиуса происходят сильные смысловые изменения: на китайском языке название стихотворения — «望月怀远», что дословно значит «Глядя на луну и думая о далекой». На русском языке стихотворение Чжан Цзюлина известно в переводе Л. Мясникова и С. Плотникова («Глядя на луну, вспоминаю о далекой»). Указанные различия можно обнаружить, сравнив оригинальный текст и его переводы (Таблица 3).

Таблица 3. Стихотворение Чжан Цзюлина «望月怀远» и его переводы на русский и на чешский (курсивом выделены дополнения и изменения, внесенные П. Хаасом, квадратными скобками отмечены слова, исключенные композитором из поэтического текста).

«望月怀远»	«Глядя на луну, вспоминаю о далекой» (пер. Л. Мясникова, С. Плотникова) [2, 28]	« <i>Daleko měsíc je domova</i> » (пер. Б. Матезиуса) [18, 137]
海上生明月,天涯共此时。 情人怨遥夜,竟夕起相思。 灭烛怜光满,披衣觉露滋。 不堪盈手赠,还寝梦佳期。	Над задумчивым морем Поднялась луна в тишине. Край небес весь заполнив собой, Отразилась в волне. Мне, влюбленному, ночь — Показалась уж слишком длинна. Я свечу погасил. Все залила сияньем луна. Плечи платьем прикрыл, — Вечера от росы холодны. Почему не могу Дотянуться рукой до луны? Я б сорвал ее с неба Поднес бы любимой своей, Но со мной ее нет Лишь во сне, может, встретимся с ней.	<i>Z temného moře vyrůstá měsíc. V daleké v daleké zemi teď rozkvétá též. Láska svůj truchlí daremný sen – Láska truchlí svůj sen, čeká, čeká na vzdálený večer. Na vzdálený večer. [Zhasínám světlo –] Jasněji měsíc svítí v [mé] hoře mé. [Noční šat oblékám –] Oblékám noční šat, chladné je jíní. Ruce mé, ruce, Kterak jste prázdné Říci to všechno! Říci to všechno! Spánku, sen dej mi, Spánku, sen dej mi o návratu domů! O návratu domů, domů! Spánku, sen nemůžeš dát: Mé toužení stále mně budí.</i>

После сопоставления архетипов дома и бездомья в первых двух песнях динамизация, кажется, была неизбежна. В поэтических строках вновь возникает мотив

³¹ Чжан Цзюлин (кит. 張九齡; пиньинь Zhāng Jiǔlíng; 678/673–740) — китайский государственный деятель, поэт, ученый эпохи Тан. Среди его произведений известны «Мысли», «Орхидея и апельсин».

тоски по далекой мечте, которая не дает главному герою забыть даже во сне. Здесь композитор использует атональность в противовес тональности первого номера и помещает в музыкальную ткань первый лейтмотив Святовацлавского хора (Пример 4). Этот мотив изложен в низком регистре и в ритмическом увеличении по сравнению с его проведением в песне «Я слышал диких гусей». Возможно, связанный с поэтическим образом луны, он выполняет не только обобщенно-смыслообразующую, но и конкретно-символическую функцию. Вновь появляясь на словах «Jasněji měsíc svítí» («Луна становится все ярче»), лейтмотив проводится сразу в двух голосах, причем в верхнем — в ритмическом уменьшении.

Lento e grave, ma non troppo

p

Z tem - né - ho mo - ře vy - rů - stá mě - sic, _____

pp

Пример 4. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 3 «Далеко луна — дома». Первый элемент из Святовацлавского хора в партии фортепиано. Такты 1–4.

Инструментальные проигрыши усиливают напряжение посредством полифонического развития. Главные драматургические узлы песни приходятся на слова «Láska svůj truchlí daremný sen» («Любовь скорбит о своей бесплодной мечте») и «Ruce mé, ruce, kterak jste prázdné» («Мои руки, мои руки, как вы пусты»). Диссонантная аккордика, которая уже была ограниченно представлена в кульминации первой песни, выражает взрыв гнева от собственной беспомощности [22, 30]. Кроме того, большую роль начинают играть синкопированные и пунктирные ритмы, которые, по мнению Л. Педуци, отсылают к чешским национальным истокам [21, 169], косвенно воспроизводя тем самым образ потерянной Родины. После кульминации в разных пластах фактуры проносятся патетические траурные интонации мотива «Почему он остается здесь?» из «Дневника исчезнувшего человека» Л. Яначека³² (Пример 5; Пример 6) [12, 8–9]. Усиленные общими паузами в тактах 55 и 65, они подавляют первый и главный лейтмотив Святовацлавского хора³³.

f

proč _____ sa ta-dy dr - ží, _____ proč _____ sa ta-dy dr - ží, _____

f

Led. Led.

Пример 5. Л. Яначек «Дневник исчезнувшего человека». № 2, фрагмент «Почему он остается здесь?» Такты 5–8.

³² П. Хаас уже использовал этот мотив в двух более ранних работах: в Сюите для гобоя и фортепиано (раздел *Con fuoco*) и в опере «Шарлатан» (финал, раздел *Con fuoco*) [12, 11].

³³ М. Чурда находит сходство этого эпизода с моментом смерти Шарлатана из одноименной оперы П. Хааса [14, 347].

Più mosso

f Ru - ce mé, ru - ce,

ff *mf*

Пример 6. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 3 «Далеко луна — дома». Аллюзия на произведение Л. Яначека в кульминации. Такты 49–52.

Он возвращается только в самом конце, в басу, образуя арку с началом. Трагический оттенок музыке придает и гармония. Обратим внимание на аккорд (почти кластер!) в тактах 67–68: впервые он появляется на слове «дом», затем повторяется на полутон ниже в последнем такте (такт 92). Итак, третья песня становится драматургическим центром всего цикла, кульминационной вершиной его развития.

Текст последней песни «Ночь пробуждения» («Probděná noc») наиболее далек от оригинала. В основе парафраза Б. Матезиуса, вероятно, стихотворение «夜歌» («Ночная песня»)³⁴ поэта Хань Юя³⁵. Если в оригинале идет речь о примирении с собой, умиротворении, добровольном уединении, то в тексте Б. Матезиуса — возбуждение и восторг от мысли о скорой встрече с дорогим человеком (Таблица 4).

Таблица 4. Стихотворение Хань Юя «夜歌» и его перевод на чешский (курсивом выделены дополнения и изменения, внесенные П. Хаасом).

«夜歌»	«Probděná noc» (пер. Б. Матезиуса) [18, 133]
静夜有清光，闲堂仍独息。 念身幸无恨，志气方自得。 乐哉何所忧，所忧非我力。	Větrem se bambus houπά, na kámen měsíc sed. Do chvěmí Mléčné dráhy, Stín divoké kachny vzlét. Na naše shledání myslím, <i>Na naše shledání, shledání myslím.</i> Víčka má mĳí sen. <i>Víčka má mĳí sen.</i> Zatím co radostí zpívám, <i>Zatím co radostí zpívám, zpívám</i> strak repot vzbouzí uť den <i>vzbouzí den!</i> La, la, la, la, ...

«Ночь пробуждения» вводит в общую концепцию элементы двойного финала. С одной стороны, парафраз Матезиуса повествует о радости лирического героя, который предчувствует долгожданную встречу с родным человеком («Я думаю о нашей встрече / о нашей встрече, я продолжаю думать. / Сон проходит мимо моих век»), а тем временем на смену долгой ночи приходит новый день. Но музыка вряд ли свидетельствует о счастливом разрешении, оно кажется малоубедительным, искусственным. В частности, о

³⁴ Русский перевод этого стихотворения Хань Юя не встречался автору данной статьи.

³⁵ Хань Юй (кит. 韓愈; пиньинь Hán Yù; 768–824) — китайский философ, историк, писатель, поэт, каллиграф эпохи Тан.

безутешности лирического героя говорят уже интонации *lamento* в верхнем голосе и фигура *circulatio*, удвоенная в терцию в нижних голосах. Характерно, что в начале последней песни композитор не вводит знакомых по прошлым номерам цитат из «Святого Вацлава». В вокальную партию на словах «*Do chvění Mléčné dráhy, stín divoké kachny vzlét*» («В мерцании Млечного Пути пролетела тень дикой утки») он включает третий лейтмотив (см. Пример 1), соответствующий тексту хора «моли Бога за нас» из первого куплета (Пример 7). Образ дома остается тенью.

Пример 7. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 4 «Ночь пробуждения». Третий элемент Святовацлавского хора в вокальной партии. Такты 20–24.

Удивительно противоречива и сама кульминация последней песни (Пример 8). На слово «встреча» («*Na naše shledání myslím*» — «Я думаю о нашей встрече») приходится полиаккорд, придающий звучанию внутреннюю неразрешенность. Эта двойственность присуща и всем остальным аккордам кульминации, которые, кроме того, приводят к неожиданному срыву и тишине. Но даже если не принимать во внимание эти знаки и предположить, что долгожданная встреча лирического героя с родным человеком состоялась (согласно смыслу поэтических строк), почему же в основе финала оказывается тема одинокого певца из второй песни? Почему нет торжества «Святого Вацлава», а лишь намеки на него?

Пример 8. П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов. № 4 «Ночь пробуждения». Кульминация. Такты 32–42.

Основанием для оптимистичного понимания финала является переход от темных ночных образов к светлому дню (см. например толкование Е. Леви [17, 17],

П. Седлачковой [22, 31], М. Чурды³⁶ [14, 359]). Но что значит для самого П. Хааса образ ночи и нового дня? Приблизиться к истине помогут другие произведения на данную тему, созданные в концлагере Терезиенштадт. Один из самых ярких образцов — дуэт Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни» из оперы В. Ульмана «Император Атлантиды». Для жителя Терезиенштадта каждый новый день похож на предыдущий, их суета и неопределенность не могла сулить радость. Новый день — это растворение в повседневных заботах, в толпе других узников, а может быть транспорт в лагерь смерти. Поэтому «гомон сорок» вряд ли понимался П. Хаасом как символ радостных вестей: это не птицы, а сами заключенные Терезиенштадта; это не дом, здесь нет места мыслям о доме. И громкое пение беззаботного мотива в «белой» тональности C-dur после темных «змеиных» хроматизмов свидетельствует вовсе не о возвращении героя домой, а о его растворении в толпе таких же как он. Финал Четырех китайских песен становится апофеозом темы бездомья. Только ночь с ее луной и криками вольных диких птиц позволяет герою вернуться в желанный мир, который каждый раз погибает с рассветом.

Таким образом, Четыре песни на слова китайских поэтов стали для П. Хааса выражением его заветных мыслей о доме, к которому не было возврата. Конечно, широкие интертекстуальные связи, выявленные в рамках данной статьи, еще нуждаются в критическом осмыслении. Но они воспринимаются убедительно в системе координат авторского замысла — воссоздания архетипа дома (особенно в первой и третьей песнях) и его противопоставления суетному бездомью Терезиенштадта (во второй и четвертой песнях). Рассмотрение сочинения в данном ракурсе позволяет слушателю соприкоснуться с сокровенным миром чувств трагически погибшего композитора.

³⁶ М. Чурда замечает, что «ликующие песня и танец кажутся несколько натянутыми», и при этом все же считает, что предпосылок к двусмысленному взгляду на финал нет [14, 363]. Но исходя из концепции зеркальности Четырех китайских песен, изложенной в его работе, возможно и переход к светлому C-dur следует понимать в контексте «зазеркалья».

Литература

1. *Анисимова М. С.* Мифологема "дом" и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И. С. Шмелева «Лето Господне» и М. А. Осоргина «Времена»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Н. Новгород, 2007. 17 с.
2. Антология китайской поэзии. Т. 2 / Пер. с кит.; Под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 376 с.
3. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 495 с.
4. *Бекерман М.* Правда и вымысел в современных музыкально-исторических исследованиях // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 9–17.
5. *Борев Ю. Б.* Эстетика: Учебник по курсу «Эстетика» для студентов вузов. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
6. *Быковская Т. В.* Поэтика дома: образы внутреннего пространства человека // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9819> (дата обращения: 04.01.2021).
7. Ван Вэй. Река Ванчуань / [Сост., подгот. текста, избран. примеч. и общ. ред. Р. В. Грищенко. Предисл. В. Т. Сухорукова]. СПб: Кристалл, 2001. 798 с. (Библиотека мировой литературы: БМЛ. Восточная серия).
8. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.): Пер. с кит. / Ред. кол. Л. Делюсин, Т. Редько, В. Сорокин и др.; Сост. и вст. ст. Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1987. 479 с. (Библиотека китайской литературы).
9. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 606 с.
10. *Шутова Е. В.* Архетипы «дом» и «бездомье» и их объективация в духовной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / [Место защиты: Ом. гос. пед. ун-т]. Омск, 2011. 26 с.
11. *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: МГУ, 1994. 144 с.
12. *Beckerman M.* How desperate he must feel sitting there helplessly: Jews, Gypsies, Czechs... and the Chinese... from Zápisků to Terezín and beyond // Musicologica Brunensia. 2019. Vol. 54. Iss. 2. P. 5–15. URL: <https://digilib.phil.muni.cz/node/32436> (дата обращения: 17.02.2021).
13. *Bianchi C.* Il "Cornet" di Rainer Maria Rilke fra Martin e Viktor Ullmann. Un testo letterario e due poetiche dei dodici suoni // Philomusica on-line. 2007. Vol. 6. No. 2. URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-02-INT05/97> (дата обращения: 17.02.2021).
14. *Čurda M.* Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas: Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD / Cardiff University, School of Music. Cardiff, 2017. viii, 399 p.
15. *Freeman R.* Excursus: 'Nedej Zahynouti Nam Ni Budoucim, Svatý Václave' (Klein, Ullmann, and Others in Terezin) // Tempo. 2006. Vol. 60. Iss. 236 (April 2006). P. 34–46.
16. *Hamao F.* The Sources of the Texts in Mahler's "Lied von der Erde" // 19th-Century Music. 1995. Vol. 19. Iss. 1 (July 1995). P. 83–95.
17. *Levi E.* [Preface] // Gesänge des Orients: [CD booklet] / V. Ullmann, G. von Einem, P. Haas, E. Wellesz, R. Strauss, H. Gál; S. Wallfisch, baritone; E. Rushton, piano;

[Pref. by S. Wallfisch and E. Levi]. Monmouth: Wyastone Estate Ltd., Nimbus Records, 2018. P. 15-19. (NI 5971).

18. [Mathesius B.] Zpěvy staré a nové Číny / [přebásnil a předmluvu napsal B. Mathesius ; spolupráce na překladu a doslov J. Průšek ; ilustroval O. Janeček]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 241 s.

19. Mitrychová L. Pavel Haas: Šarlatán. Kapitoly ke genezi a recepci opery : Bakalářská diplomová práce / Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Hudební věda; Vedoucí diplomové práce: Mgr. J. Zahrádka, Ph.D. Brno, 2008. 86 s.

20. Peduzzi L. Einführung // P. Haas. Four songs for bass (baritone) and piano to the words of chinesischer Poesie. Praha; Berlin: Tempo; Bote & Bock, 1992. S. 3–4.

21. Peduzzi L. Pavel Haas: Leben und Werk des Komponisten. Hamburg: von Bockel, 1996. 202 S. (Verdrängte Musik; Bd. 9).

22. Sedláčková P. Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně: Bakalářská diplomová práce / Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia; vedoucí práce: doc. PhDr. L. Spurný, Ph.D. Brno, 2011. 43 s.

23. Smith C. L. “Hallo, hallo! Achtung! Achtung!...”: A performer’s guide to the Theresienstadt compositions of Viktor Ullmann for the mezzo-soprano : A dissertation submitted to the graduate school in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Arts / Ball State University. Muncie; Indiana, 2014. ix, 199 p.

24. Spurný L. Tvorba Pavla Haase v terezínském ghettu (1941–1944) [Pavel Haas’s Oeuvre in Theresienstadt (1941–1944)] // Musicologica Brunensia. 2019. Vol. 54. Iss. 2. P. 17–28. URL: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/141909> (дата обращения: 17.02.2021).

25. Spurný L. Pavel Haas: “Janáček’s Most Talented Student” // Muzikološki zbornik [Musicological annual]. 2015. Vol. 51. No. 2. P. 119–125. URL: <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/3504/3206> (дата обращения: 17.02.2021).

26. Vacek P. Svatováclavský triptych Vítězslava Nováka: Bakalářská práce / Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice, dirigování a operní režie; Vedoucí práce: Mgr. J. Michálková Slimáčková, Ph.D. Brno, 2015. 32 s.

27. Whittall M. “What nature tells me”: Semiosis, narrative, death and nature in Gustav Mahler's “Der Abschied”: Doctor of Music Degree Thesis / University of Arts Helsinki, Sibelius Academy. Helsinki, 2013. 123 p.

28. Zádrapová A. Bohumil Mathesius, Jaroslav Průšek a Zpěvy staré Číny // Studia Orientalia Slovaca (SOS). 2012. Vol. 11. No. 2. P. 239–271. URL: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kvas/SOS_11_2/06_14zadrapova-form130130_Kopie.pdf (дата обращения: 17.02.2021).