

К ПРОБЛЕМЕ РОЖДЕНИЯ ШЕДЕВРА В КОНТЕКСТЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ. МАЛЕР И ДОСТОЕВСКИЙ

уществуют два принципиально различных типа художественного сознания:

1) субстанциональное, или дорефлексивное «сознание человека в коллективном проявлении» [2], выражающее мировоззрение своей эпохи (общей «ментальной действительности», по Ю. Степанову¹) и 2) рефлексивное (персональное), творящее «ментальную действительность» в согласии с индивидуальным мировидением. В рамках первого типа и выработанной им нормативно-традиционалистской концепции творчества художественный процесс строится в опоре на готовый, концептуально и структурно отрефлексированный образец (классическая соната, симфония). Второй тип предполагает творчество по индивидуальному проекту, о чём Г. Малер писал одному из своих корреспондентов: «Формы выражения ... решительно отклоняются в сторону от привычных всех норм; в наши дни лишь немногие могут понять, что эти выразительные средства определяются самой натурой автора, а не его произволом или капризом» [11, с. 261]. Проникновение в мир смыслов произведения в этом случае ставит задачу выявления авторского «фундаментального экзистенциала» (термин М. Хайдеггера) – тех «содержаний мира», которые «обнаруживаются как принадлежащие ... человеческой личности, как зависящие от неё и направляемые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достояние» [8, с. 100]. Понятие Хайдеггера, означающее «присутствие бытия в сознании человека» как *проекта* собственной возможности быть» (цит. по: [1, с. 116]), имеет мировоззренческий смысл, глубоко укоренённый во внутреннем мире автора – в той части его сознания, где «содержания мира» связываются с психической материей переживаний.

Говоря о структуре сознания, мы опираемся на её понимание в отечественной психологии: «единое сознание, в котором существуют два основных слоя: бытийный и рефлексивный» [6].

Их содержание устанавливается по принципу отношения сознания к бытию. Бытийный слой, образуемый «биодинамической тканью живого движения и действия и чувственной тканью образа», связан с внешней жизнью человека, регулируя его поведение и включая «нужный в данный момент образ и нужную моторную программу» [там же]. Рефлексивный слой, вбирающий значения и смыслы, составляет внутреннюю жизнь сознания как сфера слова, мысли и рефлексии, где бытие означивается, осмысливается и переживается.

Принципиальна внутренняя дифференциация самого рефлексивного слоя сознания на значения и смыслы – бытийно-онтологические концепты и собственно рефлексивный аппарат понимания, превращающий *значения-для-всех* в личностный *смысл-для-меня* («значения выступают перед субъектом и в своём независимом существовании – в качестве объектов его сознания, и вместе с тем в качестве ... “механизма” осознания...») [10, с. 113]). Личностный смысл рождается изнутри значений посредством их осмысления, включая их в контекст личностного бытия, или фундаментального экзистенциала: «функционируя в системе индивидуального сознания, значения реализуют не самих себя, а движение воплощающего в них себя личностного смысла – этого для-себя-бытия конкретного субъекта» [там же, с. 118].

В проекции на творчество содержания авторского фундаментального экзистенциала (далее АФЭ) обретают значение темы, получающей воплощение в текстах произведений. Как «широкое поле смысла» (выражение А. В. Михайлова), тема объединяет оба уровня рефлексивного слоя сознания, включая и мир идей, соотносимый со значением, и его преломление в «мире человеческих ценностей, переживаний, эмоций, аффектов, соотносимых со смыслом» [6]. Личные мотивы (факты биографии художника) входят в структуру АФЭ как неотъемлемый компонент

и катализатор становления тем творчества, поскольку смысл «создаёт пристрастность человеческого сознания» [10, с. 118], заставляя человека «всмотреться в сложившиеся у него жизненные ценности, чтобы найти себя в них или, может быть, пересмотреть их» [там же, с. 121].

На обусловленность стиля художника «жизнью его тела и его прошлым», превращающихся «в автоматические приёмы его мастерства», указывает Р. Барт, подчёркивая, что «именно могущество стиля, ... совершенно свободная связь слова с его телесным двойником, придаёт писателю свежесть дыхания, как бы веющего над Историей» [4, с. 54–55].

Очертив основные параметры АФЭ, сформулируем гипотезу исследования: в пространстве АФЭ рождаются подлинные шедевры. Гипотеза, безусловно, уязвима с точки зрения определения понятия «шедевр» – одного из самых расплывчатых в эстетике², не являющегося строго научным (гораздо чаще употребляемого в обыденной жизни, и в то же время как явления безошибочно угадываемого, отделяемого от не-шедевров). Если речь идёт о стилях, ориентированных на освящённый традицией образец, это понятие употребляется как синоним произведения, прошедшего проверку временем, выдержавшего испытание на образцовость. Но в контексте авторских стилей использование термина «шедевр» отличается большей свободой. Каждый исследователь выдвигает собственные критерии его понимания, что вполне естественно при отсутствии правил, регламентирующих творческий процесс. В этом случае понятие АФЭ позволяет обозначить некоторые объективные условия возникновения шедевра в пространстве индивидуального творчества.

Бесспорным условием рождения шедевра является гениальность. В. Гумбольдт трактует её как возможность, «отбросив всё случайное, сделать самого себя объектом рефлексии» [7, с. 157]. Для индивидуального творчества это имеет основополагающее значение. Гумбольдт говорит о художественном самовыражении гения как о «выплёскивании в окружающий мир своего Я» [там же, с. 158], что означает творчество, главным отправным моментом которого становится авторский фундаментальный экзистенциал. Однако АФЭ – необходимое, но ещё не достаточное условие рождения шедевра. Это только «внутренние содержания», потенциальный замысел, который вне оформления так и

останется нереализованным проектом. Отсюда второе условие – идея формы (внутренней формы смысла), которая в условиях индивидуального творчества часто является как импульс извне, имеющий эффект озарения, позволяющий автору мгновенно представить облик будущего сочинения.

Таким образом, условия создания шедевра требуют художественного дара, АФЭ как личной темы художника и внешнего импульса, несущего в себе идею оформления переживания, рвущегося изнутри, чтобы воплотиться в произведении. Результатом и критерием определения шедевра будем считать достижение автором произведения покоряющей впечатляющей силы. А поскольку это величина не доступна для точных замеров, попытаемся в процессе обоснования выдвинутой гипотезы опереться на произведения трагедийного содержания и сопоставить их по силе трагического воздействия. С этой целью проследим динамику творческого процесса в пространстве единой темы, от воплощения к воплощению приобретающей всё более личный характер. Обратимся к творчеству Г. Малера, к анализу того концептуального содержания, постепенное укоренение которого во внутреннем мире композитора можно проследить на пути создания бесспорного музыкального шедевра – «Песен об умерших детях» на стихи Ф. Рюккерта.

Известно, что в системе мировоззрения Малера особое место занимает концепт, воспринятый от Ивана Карамазова Ф. И. Достоевского, не приемлющего высшей гармонии, ибо «не стоит она слезинки хотя бы одного только ... ребёнка» [3, с. 21]. Став нравственным камертоном жизни композитора, эта внутренняя установка предопределила гуманистический пафос его творчества, получив многократное претворение в качестве «детской» темы.

Однако в самом начале творческого пути (между 1880 и 1883 годами) Малер, ещё незнакомый с творчеством русского писателя, смотрел на мир несколько иначе: «слезинка ребёнка» ещё не коснулась его сознания, не стала мерой вещей, если он мог воспринимать плач ребёнка как досадный внешний раздражитель, мешающий сосредоточиться на творчестве: «Я был бы в самом приятном расположении духа, если бы этот злосчастный ребёнок не мешал моей самой приятной работе» [11, с. 109.]. Зафиксируем положение концепта как нейтрально-отсутствующее, за пределами сознания.

Далее этот концепт появляется у Малера как «чужая», «книжная» тема: «В этом году [1891. – Н. К.] я много читал, многие книги произвели на меня неизгладимое впечатление и даже вызвали перелом в моём мировоззрении и жизнеощущении...» [там же, с. 147]. Возможно, перелом был связан с открытием Достоевского, потому что именно в эти «переломные» годы в творчестве Малера «детская» тема заявляет о себе в песне «Земная жизнь» из цикла «Волшебный рог мальчика» (1892–1898).

Теперь концепт становится темой творчества, причём в этом произведении он пребывает сразу в двух психологических измерениях. С одной стороны, он входит в пространство фольклорной картины мира, с её многогранно воссозданным образом народного универсума, пластичного и зримого, благодаря персонифицированности во множестве лиц, лишённых индивидуальности. С другой – очерчивает пространство авторской картины мира, рождающейся в плоскости индивидуального переживания и переоценки ценностей всеобщего. Различие локусов сознания подчеркнуто различием средств выразительности: диалоги фольклорных персонажей (юноши и девушки, ребёнка и матери, кукушки и соловья) тотализированы многообразно варьируемой архетипической формулой *фанфара – распев*, а переход из сферы данностей в сферу рефлексии проявляется сгустками экспрессии, переключая из мира повествовательной созерцательности в лирико-драматическое измерение.

Развитие повествовательного сюжета песни незаметно пересекает эту границу. Неизменность материнской *фанфары* от куплета к куплету накапливает негативный смысл – с каждым новым повтором просьбы о хлебе надежда не только истаивает, но оборачивается своей противоположностью. Постоянство темы матери постепенно переоценивается при нарастающем отчаянии ребёнка, в теме которого интонации «креста»-*распева* деформируются в экспрессивный «оскал» крика (расширяясь до децимы): устойчиво-светлые краски теряют своё обаяние и утешительный смысл, оборачиваясь бездушным механистичным повтором, а исходная смысловая оппозиция «отчаяние – надежда» воспринимается уже с оценочно-разоблачительной позиции как «равнодушие – его жертва».

Наряду с аллегорическим «представлением о жизни и смерти», в песне присутствует «голос», комментирующий диалог, сконцентрированный

в теме интермедии, разделяющей строфы. Напряжённо-экспрессивный потенциал её гармонического сопровождения (уменьшённые сектакорды на доминантовом органном пункте, однотерцовые смещения *es moll – h moll*) обнаруживают близость диссонантно-хроматическому составу темы ребёнка, с похожими тонально-хроматическими сопоставлениями (*es moll – E dur*). Глубинная связь персонажей обнажается, когда последние слова комментатора сливаются с темой ребёнка, и тревога за его жизнь превращается в голос отчаяния и сознания трагизма, обнаруживая присутствие автора, словно взвешивающего на весах нравственных ценностей всеобщую гармонию и детскую слезинку.

Так музыкально-экспрессивное прочтение поэтического источника, подкреплённое авторкомментарием («я достаточно характерно и страшно выразил это» [там же, с. 513]), создаёт ценностную оппозицию. Релятивности и амбивалентности народного сознания (восприятию событий в русле последовательно-циклического течения жизни, когда испечь хлеб раньше жатвы невозможно, а значит, и в смерти ребёнка некого винить) противопоставляются оценочность и детерминизм индивидуального понимания «объективных» законов жизни (переживание смерти ребёнка как проявление зла, вызывающее протест). При этом обе картины мира локализованы во внутреннем микрокосме Малера (который, по словам Б. Вальтера, нашёл в сборнике «всё то, что жило в его душе: природу, кротость, страсть, любовь, прощание, ночь, духов, житьё солдата-наёмника, веселье молодости, детские шалости, грубоватый юмор...»²), позволяя наглядно увидеть превращение «чужого» концепта в личную тему творчества.

«Детская» тема в дальнейшем получит карнавалльно-остранённое преломление в Четвёртой симфонии, в духе святочных рассказов Ф. Достоевского («Мальчик у Христа на ёлке») и Г. Х. Андерсена («Девочка со спичками»), образующих «скрытый интертекст» (термин М. Раку) симфонической концепции. Последний обнаруживает себя с первых звуков «рождественскими бубенцами» и высвечивается сквозь образный мир народной песни, которая, как известно, стала источником концепции. Если сравнить рассказы с симфонией, мы найдём много общего – детское радужно-призрачное мировосприятие и жестокость мироустройства. Но у Малера трагедийность уходит на второй план,

доминирует «мир, увиденный глазами ребёнка» – кукольно-прекрасный, странновато-причудливый. Даже дисгармоничность I части, обнажающая тёмную изнанку жизни, кажется скорее страшной и уродливой, чем смертельно опасной (не случайно Четвёртая симфония заслужила оценку самой светлой симфонии Малера).

Может быть, симфоническая концепция, с её развёрнутостью и обобщённостью образных планов, оказалась не подходящей формой для социального сюжета, теряющего остроту при отсутствии конкретизации героя и среды? Стилизация как средство создания иллюзорной картины мира в I части и карнавальная Смерть во II части предельно объективируют образный мир симфонии, лишая её авторского присутствия. Только III часть подключает к авторской интонации, но и она входит в святочный «сюжет» как «нарратив» о вознесении души. Трезвый взгляд, оценка гибели ребёнка от автора, как и само событие-смерть, остаются «за кадром». Любой из двух «святочных» рассказов пронзительнее по воздействию, вызываемому отклику и сочувствию к судьбе маленьких незащищённых созданий, чем симфоническое преломление того же сюжета.

Картина меняется в «Песнях об умерших детях», одном из самых трагических произведений Малера, написание которого в самую счастливую пору жизни композитора (1901–1904) трудно объяснить. Почему Малер «ухватился» за эти стихи, которые, как казалось Альме Малер, счастливой жене и матери двух детей, предвещали несчастье? Над этим вопросом задумывались многие исследователи. Например, Л. В. Михеева предположила, что композитор обратился к этим стихам под влиянием Достоевского [12]. Но были и другие причины: в феврале 1895 года застрелился любимый Отто – младший брат Малера, талантливый музыкант, в ком композитор видел собственное продолжение. Его самоубийство стало для Малера неожиданным и тяжёлым ударом, и о глубине переживания этой утраты можно судить по «Песням об умерших детях».

Это переживание совпадает и с «детской» темой, и с тем её ракурсом, который открывается в пяти стихотворениях Ф. Рюккерта, – плачем по безвозвратно ушедшим любимым маленьким существам. Трагическое самоубийство Отто, пересекаясь с темой Достоевского, делает её глубоко личной, повышая авторскую пристрастность, усиливая в контексте художественного воплощения темы рефлексивный механизм сознания, что

в произведении привлекает внимание повышенной психологизацией содержания, личностной, прочувствованно-исповедальной интонацией. Такие переживания неизгладимы, даже затаившись в глубинах сознания, они по прошествии времени могут быть «разбужены» импульсом извне, которым и стали стихи Рюккерта. Во всяком случае, личной трагедии (смерть Отто), предшествовавшей созданию и Четвёртой симфонии, и «Песен об умерших детях», больше резонируют лирические стихи, чем святочный рассказ. Именно в этом случае можно говорить о непосредственном совпадении *мотива* (трагедия), вызванного им *переживания* и *импульса* извне (стихи), что делает «своим» «чужой» материал (Рюккерт), включённый в пространство индивидуальной рефлексии.

Стихи Рюккерта несли в себе идею *внутренней формы*, смысловой структуры произведения. Эту форму задаёт объединяющая поэтический текст метафора навсегда угасшего светильника, с которым ассоциируются образы детей. Некогда они сами излучали свет, теперь дом (символ души) погрузился во мрак, обрамляющий цикл (№ 1 «В лучах весёлых тает мгла» – № 5 «Молюсь я всю ночь до рассвета»). Метафора выстраивается как нарастающий ряд образов мрака: «невыносимо тёмный пламень» – комната-тюрьма (синоним темницы) – негативный образ солнца как поглощающего света (№ 4: «В солнечных лучах / Уже не видно их!»). В последнем стихотворении крещендирующий синонимический ряд имён (гроза, буря, вихрь, ураган) конкретизирует образ рока, забравшего детей, погасившего источник радости и света (№ 2: «Но нет на это позволенья рока, / И между нами ляжет бесконечность»).

Музыкальное воплощение поэтической метафоры укладывается в шубертовскую мажоро-минорную «светотень» – вариант инвариантной смысловой структуры, сложившейся в произведениях Малера на «детскую» тему, представляющей собой сложное смысловое образование, совмещающее иллюзорное и реальное. Эта форма смысла модифицируется от произведения к произведению, в соответствии с различными типами содержания, сохраняя объективность в песне и симфонии – представляя то аллегорический диалог («Земная жизнь»), то карнавальную синхроническую двуплановость «мира наизнанку» (Четвёртая симфония). В «Песнях об умерших детях» эта форма «с двойным дном»

перемещается в пространство психологической субъективности, где те же поэтические мотивы (иллюзорное – реальное) обретают значение внутренних состояний – самообмана, обволакивающего сознание как нежелание смириться с утратой (сфера мажора), и давящей трагической безысходности (сфера минора).

Символичен выбор тональностей, семантически связанных с образами смерти (судьбы): моцартовский *d moll – D dur* (№ 1, 5), бетховенский *c moll – C dur* (№ 2, 3), баховский *es moll – Es dur* (№ 4). По сравнению с песней и Симфонией, происходит перемена акцентов: теперь трагическое выдвигается на первый план, а иллюзорность, фиксирующая «провалы» сознания в воспоминания, моменты выпадения из беспрочно-тяжёлой реальности, теряет свою обманывающую радужность. Мажорные островки зыбки и неустойчивы, минор, наоборот, стабилен и устойчив. Смерть поселяется в доме-душе, и райские «колокольчики» едва достигают этого изнутри наглухо заколоченного жилища (аллюзия на «рождественские колокольчики» Четвёртой симфонии в первой песне: «хрустальное» re^2 в заключительном кадансе начальной и последней строфы). Только в коде песни № 5 мажор, наконец, обретает устойчивость, но от этой колыбельной веет нездешней тишиной и покоем (по ту сторону бури и жизни).

Попробуем отрефлексировать содержание цикла через параметры, определяющие, согласно В. П. Зинченко, внутреннюю форму смысла – образ, действие и слово, которые «следует рассматривать как разные проекции, возникающие на пути проникновения в значение и в смысл», «как этапы конструирования смысла бытия» [7, с. 104]. В то же время данная триада представляет собой гетерогенное единство, и какой бы проекции мы не коснулись, все они являются воплощением единого смысла, сопresentствуя друг в друге.

Итак, мажоро-минорные колебания, в совокупности с непрерывной мелодической вязью, передающейся от голоса к оркестру, вагнеровскими долгими задержаниями и аккордами томления

(№ 2), баховским ритмом шага (№ 3) образуют «бесконечную мелодию» страдания. Это создаёт «чувственную ткань образа» (В. П. Зинченко), получившую воплощение в самой музыкальной материи. Постсобытийность цикла (после события-смерти), неизменность психологического состояния на всём его протяжении, пребывание сознания лирического героя в состоянии рефлексии, направленной на осмысление произошедшего, лишают произведение действенности. Но эта бездейственность продуктивна, означающая невозможность проникновения в тайну смерти. В этом состоит «фигура актуального действия» [там же, с. 89], парадоксально отрицающая действие как выражение бессилия человека перед судьбой. Лишая человеческое усилие разрешающего момента, она оставляет героя (и слушателя) в безвоздушном пространстве бесконечного трагического томления. Слово, охватывающее совокупность всех смыслов произведения, – и «чувственную ткань образа», и «фигуру актуального действия», – есть слово «смерть».

В «Песнях об умерших детях» Малер обрёл то совершенство внутренней формы смысла, о чём сам он сказал: «Чтобы судить о произведении, нужно охватить его целиком ... Чтобы судить о вещи, мало смотреть только на её содержание, вопрос решает весь облик, в котором оно воплощено и в котором сливаются воедино материя и форма. Этот облик и определяет ценность произведения и его жизнеспособность» [11, с. 517].

Проанализировав три сочинения Малера на одну тему, можно увидеть зависимость увеличения впечатляющей силы произведения от усиления личностных смыслов в пространстве АФЭ, что обусловлено входением в круг темы творчества личного жизненного мотива и обретением внутренней формы, наиболее органичной данному содержанию (об этом единстве говорит и сам композитор). А обращение к феномену авторского фундаментального экзистенциала (АФЭ) позволило увидеть «процесс, который есть сознание» [6], отражённый в зеркале смыслообразовательных процессов произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический проект, 2004.

² Эстетический словарь, подчёркивая исключительность шедевра («такие произведения всегда

были и будут редки»; «шедевр характеризуется уникальностью, возвышением над многими другими, даже талантливыми произведениями искусства»), выдвигает такие весьма обтекаемые критерии его определения, как единство «художественности содержания и содержательности формы», «адекватность эстетических идей, глубины замысла художника его воплощению в произведении искусства»,

«завершённость замысла, внутренняя гармония», «проявление индивидуальной неповторимости прекрасного в искусстве» (Эстетика: словарь. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 398–399).

³ Цит. по: Секей А. «Чудесный рог мальчика» Г. Малера: аннотация к грампластинке. Будапешт: Хунгаротон, 1982.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003. 296 с.
2. Агафонов А. Ю. Смысл как единица анализа психического // Вестник СамГУ. 1998. № 3 (9). URL: <http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm> (Дата обращения: 06.02.2014).
3. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
4. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. 533 с.
5. Девуцкий В. Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 97–107.
6. Зинченко В. П. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/582> (Дата обращения: 10.08.2015).
7. Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. М.: Изд-во УРАО, 2000. 208 с.
8. Зинченко В. П. Проблема внешнего и внутреннего и становление образа себя и мира как реализация сознания // Мир психологии. 1999. № 1. С. 97–104.
9. Казанцева Л. П. Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса // Процессы музыкального творчества: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2012. Вып. 185. С. 6–25.
10. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл; Академия, 2005. 352 с.
11. Малер Г. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964. 636 с.
12. Михеева Л.В. Густав Малер: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1972. 96 с.
13. Мозгот С. А. Приёмы моделирования персонального пространства в камерно-вокальных произведениях романтиков // Музыкальное содержание: пути исследования: сб. мат. науч. чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева. Астрахань, 2016. Вып. 3. С. 45–57.
14. Полозов С. П. О некоторых свойствах художественного замысла музыкального произведения в структуре деятельности композитора // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12–13 ноября 2015 года). Астрахань, 2015. С. 97–102.
15. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 207 с.
16. Knapp, Raymond. Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony // 19th-Century Music. 22/3 (Spring 1999), pp. 233–267.
17. Kennedy, Michael. Mahler. Master Musicians Series. Oxford: Oxford University Press, 2000. 256 p.
18. Hansen, Mathias. Gustav Mahler. Reclams Musikführer. Stuttgart: Reclam, 1996. 295 p.
19. Jeremy, Barham (ed.). The Cambridge Companion to Mahler. Cambridge University Press. 2007. 342 p.
20. Constantin Floros. Gustav Mahler: The Symphonies. Hal Leonard Corporation. 1993. 363p.

REFERENCES

1. Agafonov A. Yu. *Osnovy smyslovoy teorii soznaniya* [The Basis of the Semantic Theory of Consciousness]. St. Petersburg: Rech, 2003. 296 p.
2. Agafonov A. Yu. Smysl kak edinita analiza psikhicheskogo [Meaning as a Unit of Analysis of the Psychic]. *Vestnik SamGU* [Bulletin of the Samara State University]. 1998, No. 3 (9). URL: <http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm> (06.02.2014).
3. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.
4. Bart R. Nulevaya stepen' pis'ma [Barthes, Roland. The Zero Degree of Writing]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French

Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Compilation and Introductory Article by G. K. Kosikov. Moscow, 2000. 533 p.

5. Devutskiy V. E. Vselenskaya misteriya 1906 goda: dukhovnaya kontsepsiya Vos'moy simfonii Gustava Malera [The Universal Mystery of 1906: the Spiritual Conception of Gustav Mahler's Eighth Symphony]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016, No. 2 (23), pp. 97–107.

6. Zinchenko V. P. Miry soznaniya i struktura soznaniya [The Worlds of Consciousness and the Structure of Consciousness]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/582> (10.08.2015).

7. Zinchenko V. P. *Mysl' i slovo Gustava Shpeta* [The Thought and Word of Gustav Schpett]. Moscow: Publishing House of the University of the Russian Academy of Education, 2000. 208 p.

8. Zinchenko V. P. Problema vneshnego i vnutrennego i stanovlenie obraza sebya i mira kak realizatsiya soznaniya [The Issue of the External and the Internal and the Formation of the Image of Oneself and the World as a Realization of Consciousness]. *Mir psikhologii* [The World of Psychology]. 1999, No. 1, pp. 97–104.

9. Kazantseva L. P. Soznatel'noe i bessoznatel'noe prisutstvie avtora v muzykal'nom sodержanii: postanovka voprosa [The Conscious and the Unconscious Presence of the Author in the Musical Content: Posing the Question]. *Protsesty muzykal'nogo tvorchestva: sb. tr.* [The Processes of Musical Creativity. Collection of Scholarly Articles]. Gnessins' Russian Academy of Music. Issue 185. Moscow, 2012. , pp. 6–25.

10. Leont'ev A. N. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activities. Consciousness. Personality]. Moscow: Mysl, Akademiya, 2005. 352 p.

11. Maler G. *Pis'ma. Vospominaniya* [Mahler G. Letters. Memories]. Moscow: Muzyka, 1964. 636 p.

12. Mikheyeva L. V. *Gustav Maler: kratkiy ocherk*

zhizni i tvorchestva [Gustav Mahler: a Brief Sketch of his Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1972. 96 p.

13. Mozgot S. A. Priemy modelirovaniya personal'nogo prostranstva v kamerno-vokal'nykh proizvedeniyakh romantikov [Methods of Modeling the Personal Space in the Chamber and Vocal Works of the Romantics]. *Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. mat. nauch. chteniy* [Music Content: the Paths of Exploration. A Compilation of Materials of a Scholarly Conference]. Issue 3. Astrakhan, 2016, p. 45-57.

14. Polozov S. P. O nekotorykh svoystvakh khudozhestvennogo zamysla muzykal'nogo proizvedeniya v strukture deyatel'nosti kompozitora [On Some Properties of the Artistic Intent of a Musical Composition within the Framework of the Composer's Activities]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire. Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (12–13 noyabrya 2015 goda)* [Musical Art and Scholarship in the Contemporary World: A Compilation of Articles on the Materials from the International Scholarly Conference (12–13 November 2015)]. Astrakhan', 2015, pp. 97–102.

15. Rozenschild K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka, 1975. 207 p.

16. Knapp, Raymond. Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony. *19th-Century Music*. 22/3 (Spring 1999), pp. 233–267.

17. Kennedy, Michael. *Mahler. Master Musicians Series*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 256 p.

18. Hansen, Mathias. *Gustav Mahler. Reclams Musikführer* [Gustav Mahler. Reclam's Musician]. Stuttgart: Reclam, 1996. 295 p.

19. Jeremy, Barham (ed.). *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge University Press. 2007. 342 p.

20. Constantin Floros. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Hal Leonard Corporation. 1993. 363p.

К проблеме рождения шедевра в контексте индивидуального стиля. Малер и Достоевский

Работа направлена на исследование смыслообразовательных процессов в музыке. Основу методологии составляет анализ слова и смысла в условиях авторских стилей, детерминируемых рефлексивным типом сознания и соответствующим ему типом индивидуально-творческого мышления. В данной статье сделана попытка спроецировать механизмы смыслообразования, действующие в сознании человека как аппарат понимания, превращающий безличные значения (концепты) в личностный смысл, на творческий процесс композитора. С этой целью актуализировано понятие «темы творчества», транспонирующей внутренние содержания рефлексивного слоя сознания или авторского «фундаментального экзистенциала» (М. Хайдеггер) в художественную форму произведения. Выдвигается гипотеза, согласно которой в пространстве авторского фундаментального экзистенциала (АФЭ) рождаются подлинные шедевры. Анализ ряда произведений Г. Малера, объединённых концептом Ф. Достоевского («слезинка ребёнка»), позволяет проследить путь его превращений в личную тему творчества как постепенный переход из одного локуса сознания (значения) в другой (личностный смысл). Представлены и сопутствующие созданию шедевра условия, одним из которых является совпадение формы смысла и жизненных мотивов (фактов биографии художника), которые являются основой формирования личного фундаментального экзистенциала.

Ключевые слова: шедевр, фундаментальный экзистенциал, значение, смысл, смыслообразовательный процесс, Г. Малер, Ф. М. Достоевский.

Concerning the Issue of the Birth of a Masterpiece in the Context of an Individual Style. Mahler and Dostoyevsky

This work is aimed at researching the processes of formation of meaning in music. The basis of the methodology is comprised of an analysis of the text and the meaning in the condition of the authors' styles determined by the reflexive type of consciousness and the type of individual creative thought corresponding to it. In the present article the mechanisms of generation of meaning are presented as being active in human consciousness through an apparatus of understanding, which transforms faceless meanings (concepts) into a personalized meaning. They are projected within the composer's creative process. With this aim in mind the author presents the concept of the "theme of creativity" transposing the inner content of the reflexive layer of consciousness or the author's "fundamental existentiality" (according to Martin Heidegger) into the artistic form of the musical composition. The hypothesis is brought out according to which genuine masterpieces are generated within the domain of the author's fundamental existentiality. An analysis of a set of musical compositions by Gustav Mahler, unified by Feodor Dostoyevsky's concept ("the tear of the child"), makes it possible to trace out the path of his transformations into a personal theme of creativity as a gradual transfer from one locus of consciousness (meaning) to another (personalized meaning). The conditions accompanying the creation of a masterpiece are presented, one of which is expressed in the coincidence of the form of meaning with life motives (facts from the artist's biography), which manifest the basis of formation of the personal fundamental existentiality.

Keywords: masterpiece, fundamental existential, significance, meaning, meaning-bearing process, Gustav Mahler, Feodor Dostoyevsky.

Королевская Наталья Владимировна

ORCID: 0000-0002-8764-8058

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: nvkoro@gmail.com

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Natalia V. Korolevskaya

ORCID: 0000-0002-8764-8058

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: nvkoro@gmail.com

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation