

УДК 781.60

*О. Нивельт***РОБЕРТ ШУМАН: РОМАНТИК-НОВАТОР**

*В статье автор с позиции диалектики общего, особенного и единичного характеризует основные черты романтического направления в литературе и искусстве и раскрывает их индивидуальное преломление в творчестве одного из величайших представителей романтизма — Роберта Шумана.*

*Ключевые слова: романтизм, синтез, мифологизм, амбивалентность, поливалентность, символизм, динамическое сопряжение.*

Литература о романтизме безгранична: она охватывает самые различные отрасли знания. Но, несмотря на это, теоретики романтизма еще не выработали такого его определения, которое отвечало бы потребностям современной научной мысли. Поэтому наша задача состоит в том, чтобы, не претендуя на всеохватность, выделить и обобщить те суждения, которые, на наш взгляд, отражают наиболее существенные стороны этого сложного явления.

Для осуществления задуманного целесообразно рассмотреть романтизм в русле диалектической концепции: общее — особенное — единичное. Под общим понимается характеристика романтизма в целом, под особенным — его претворение в различных национальных культурах, под единичным — индивидуальное воплощение на примере раскрытия новаторских свершений в творчестве Роберта Шумана.

Отправным моментом исследования может служить высказывание Г. В. Ф. Гегеля о том, что «под содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей духовной формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [5, с. 233].

К общим закономерностям художественного мышления романтизма относятся: мифологичность, амбивалентность и поливалентность, символичность, карнавальность и черты смеховой культуры. Миф в современной научной литературе определяется как предание и особое состояние сознания по отношению к времени и пространству. Для мифа свойственно образование бинарных оппозиций: между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью и так далее.

Характеризуя исторический процесс становления художественной культуры, известный ученый Н. И. Конрад подчеркивает, что мифо-

логическое понимание природы и человека сложилось уже в глубокой древности. Судьбоносным этапом в эволюции культуры явилась эпоха Возрождения — важнейший переходный период в мировой истории. Это был период освобождения сознания от власти догм к выходу в сферу духовности и творческой свободы. В дальнейшем, как отмечает автор, и на Востоке и на Западе гуманизм Возрождения сменился гуманизмом Просвещения. Между ними была эпоха барокко. Стиль ее сложился в западноевропейских странах сначала во всех видах изобразительного искусства (в живописи, скульптуре, архитектуре), а затем в музыке и литературе. Подчеркивая специфику этого направления в искусстве, Конрад пишет: «Это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и нового времени» [7, с. 266].

Искусство барокко в наибольшей степени предвосхищает особенности романтического направления, поскольку в нем канонические черты предшествующего этапа эволюции художественной культуры трансформируются в динамические, а эстетика тождества уступает место эстетике различия. В романтизме же произошло преодоление классицистского канона в области как формы, так и содержания. В музыкальной ткани произведений осуществился синтез всех принципов мышления — остинатности, переменности, централизующего единства, полицентрализации, и начала формироваться закономерность множественности высотных структур, как основа возникновения разнообразных индивидуальных замыслов композиторов. Рождающиеся, благодаря этому, объемные образные сферы определяют утверждение в музыке XX века «свободно-ассоциативного стиля» (термин Г. Григорьевой).

Значительными составляющими элементами художественного синтеза, лежащего в основе творчества романтиков, являются свойства античного искусства. Их характеристика в названном значении содержится в эстетических установках романтизма, принадлежащих его идеологу — немецкому писателю, философу и критику Фридриху Шлегелю. Весомость его суждений для нас важна как одна из первых попыток осознания всей полноты явления романтизма. Автор отмечает, что в греческой литературе все было эпической поэзией, в которой соединились история, мифология и философия. Поэзия выходила за пределы человека и стремилась охватить мир и природу, служа основой прекрасного в искусстве [12].

В высказанных положениях Шлегеля предвосхищаются многие идеи ученого-филолога М. Бахтина. На основе анализа народной куль-

туры средневековья и Ренессанса исследователь открыл явление амбивалентности. Это понятие (от лат. *ambi* — оба и *valentio* — сила) означает двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства, например, любви и ненависти. Среди приемов совмещений противоположных качеств Бахтин выделяет следующие: «Гротеск и возвышенное взаимно дополняют друг друга, их единство (достигнутое полнее всего у Шекспира) и дает подлинную красоту, недоступную чистой классике» [3, с. 51].

К характеристике романтического искусства целесообразно привлечь также предложенный А. Лосевым термин антиномичность. В нем отражено наличие противоречия между двумя суждениями, одинаково логически доказуемыми. Можно говорить об антиномии свободы и порядка, смысла и приема, материала и формы и так далее. У Лосева содержится также высказывание о православном энергетизме в связи с антиномией дуализма и монизма.

Амбивалентность и антиномичность обладают общим свойством: в каждом из них происходит «сочетание несочетаемого» (Л. Выготский это качество называет «умными художественным эмоциями»). Привлекая предложенные понятия к анализу художественного смысла музыкальных произведений, автор этих строк объединил их свойства в термине поливалентность, который передает напряженность экспрессивной рациональности [10].

Истоки поливалентного мышления содержатся в недрах народно-карнавальной смеховой культуры, особенности которой в историческом ракурсе освещены в названной работе Бахтина. Смеховой аспект мира включает такие виды: образно-зрелищный, словесно-смеховой и различные формы и жанры фамильярно-площадной речи. При объединении исполнителей и зрителей звучал карнавалный смех — праздничный, всенародный и универсальный. Все строилось по законам карнавальной свободы. Автор подчеркивает это в следующем обобщении: «Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия [3, с. 13].

Теория смеховой культуры получила продолжение в научном творчестве Д. С. Лихачева. Положение Бахтина о двойственности мира он трактует как «возвышение мира, вскрытие в мире «вечных» основ, его духовной сущности, освобождение мира от материальности, от всего временного, единичного, конкретного. Это дематериализация мира» [8, с. 373].

К анализу образности романтического искусства необходимо также привлечь универсальную категорию эстетики — «художественный символ» в трактовке его С. Аверинцевым. Ученый подчеркивает качество неисчерпаемой многозначности символа, возникающее благодаря его сцеплениям «с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума... Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа, как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой, и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелёгкого «вхождения в себя» [1, с. 387].

Отмеченные в исторической перспективе *общие* черты романтического начала в жизни и творчестве человека легли в основу художественного синтеза в романтизме как новом направлении в искусстве. Зародившись вначале в Германии и Англии (так называемые «иенские романтики»), романтизм оказал воздействие на эстетику, литературу и искусство других стран, завоевал не только Европу, но и Америку, стал целой эпохой культуры.

Различия в претворении романтизма в отдельных национальных школах определили *особенные* закономерности в его воплощении. Анализу этого аспекта романтизма посвящено исследование ученых С. В. Тышко и С. Г. Мамаева о творческом пути М. И. Глинки. Подзаголовок «Апология романтического сознания» отражает сочетание научного и художественного подходов в освещении названной темы. Отсылая заинтересованного читателя для подробного ознакомления с идеями авторов к указанному первоисточнику, предложим фрагмент обобщающего характера, важный для понимания художественного смысла *особых* сторон романтического направления: «Если внимательно проследить путь романтического движения в европейском искусстве первой половины XIX века, то становится совершенно очевидно, что ниспровергательские «байронические» тенденции составляют лишь его малую часть. Основной же мотив — утверждение и очищение традиционных ценностей: начиная с античного идеала красоты до нравственных добродетелей христианства (Шатобриан, Вальтер Скотт, Гофман, Пушкин). В этом смысле очень точно высказался идейный лидер английских прерафаэлитов, Уильям Моррис:

«Романтизм — это способность к правильному пониманию истории, умение сделать прошлое частью настоящего... Другое дело, что вторым основным мотивом романтического искусства выступает непреодолимое сомнение в самой возможности осуществления этой светлой цели, откуда — либо разочарование и уход в мистические сферы (Новалис, Brentano, Кольридж, Вакенродер и Тик де Мюсси, де Виньи и др.), либо открытый вызов моральным устоям общества и религиозным канонам (Байрон, Шелли, фон Клейст)» [11, с. 88]. Знаменательно, что в примечании к данной цитате авторы называли в качестве «самых буйных» из русских новаторов романтической эпохи — Н. Гоголя и М. Мусоргского.

К этой многоплановой характеристике *особых* свойств романтизма можно присоединить высказывания о романтических чертах человека и творца, одного из самых удивительных представителей этого направления — М. Ю. Лермонтова, принадлежащие писателю и литературоведу И. Андронику. Во вступительной статье к первому тому двухтомного издания сочинений поэта содержатся такие строки: «Через всю жизнь проносим мы в душе образ этого человека — грустного, строгого, нежного, властного, скромного, смелого, благородного, язвительного, мечтательного, насмешливого, застенчивого, наделенного могучими страстями и волей и пронизательным беспощадным умом. Поэта гениального и так рано погибшего, бессмертного и всегда молодого» [2, с. 18].

Раскрывая особенности неповторимого своеобразия его творчества, Андроников отмечает: «Не много в мире поэтов, умевших передавать тончайшие душевные состояния, пластические образы и живой разговор посредством стиха и прозаической фразы, звучание которых составляет неизъяснимую прелесть, заключенную в музыкальности каждого слова и в самой поэтической интонации. Не много рождалось поэтов, которые бы так «слышали» мир и видели его так — динамично, объемно, красочно» [2, с. 12].

В творчестве романтиков энергия, время и пространство становятся бесконечными, охватывают все сущностные стороны сознательных и бессознательных сторон бытия. Завоевывается чувство безграничной свободы как источника творчества. Знаменательно, что в романтическом искусстве был установлен такой критерий красоты: новое — оно же прекрасное. Произошло взаимопроникновение литературно-поэтических и музыкальных начал, сформировалось целостное мировоззрение.

Представители литературного романтизма обновили художественные формы: создали жанр исторического романа, фантастические повести, лиро-эпические поэмы, значительно расширили возможности поэтического слова за счет его многозначности, метафоричности, ассоциативности, а также совершили открытия в области стихосложения, метрики, ритмики.

Новаторские черты с наибольшей полнотой проявились в творчестве Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Поражает масштаб личности этого творца. Он объединил в себе такие ипостаси: писатель, композитор, певец, дирижер, режиссер, театральный художник-декоратор, график, карикатурист и даже опытный юрист и чиновник. Он явился одним из основоположников немецкой литературы, музыкальной эстетики и критики. В его музыкальном наследии — оперы, симфонии, камерно-инструментальные и хоровые произведения. Автор одной из первых романтических опер в Германии «Ундина», именно он ввел термин романтизм по отношению к музыке. Гофман в литературном творчестве обращался к музыкальным образам, формам и жанрам, а также отображал свои ощущения как живописца и графика. В инструментальных произведениях он продолжал традиции Моцарта, в честь которого заменил свое третье имя (Вильгельм) на Амадеус.

Чрезвычайной многогранностью отличается творчество выдающегося представителя музыкального романтизма Роберта Шумана, в музыке которого воплотилась интенсивная духовность, объединились свойства искусства прошлого и настоящего как устремленность в будущее. Обращаясь к анализу новаторских достижений Шумана-романтика, мы осуществляем переход к третьему этапу диалектической формулы: общее — особенное — *единичное*. Общие и особенные черты романтизма в его творчестве претворились в *индивидуальном стиле*, обусловив новаторство в области всех средств музыкальной выразительности: мелодии, ритма, гармонии, динамики, тембра, артикуляции, а также — лада, фактуры, структуры, композиции и драматургии.

Характеристике процесса формирования «духовного универсализма» творческой личности Шумана посвящена монография Д. В. Житомирского «Шуман. Жизнь и творчество». Но поскольку автор адресует свой труд не только специалистам, но и широкому кругу читателей, а также в связи с тем, что со времени публикации работы прошло значительное количество времени, то, учитывая всё

ценное в книге, мы дополняем и углубляем отдельные положения, а по некоторым вопросам полемизируем с автором.

Прежде всего, подчеркнем отмеченный Житомирским масштаб личности. В начале творческого пути Шуман не мог решить, что для него важнее: музыка или поэзия, драма, философия, эстетика, художественная публицистика. Уже утвердившись на поприще музыки, композиторское творчество он сочетал с преподаванием (в том числе в Лейпцигской консерватории), дирижировал хором и оркестром, совершал гастрольные поездки. Наряду с музыкальной чрезвычайно интенсивной была литературно-критическая деятельность. Десять лет (1834—1844) посвятил композитор еженедельному журналу «Новая музыкальная газета», в котором он выполнял функции издателя, редактора и основного автора разноплановых статей. Его перу принадлежит труд «Жизненные правила для молодых музыкантов». Кроме того, Шуман создал ряд литературных опусов в свободной форме: дневники, философские диалоги и другие сочинения.

Глубина аналитической мысли композитора отмечена присуждением ему докторской степени философским факультетом Йенского университета. Большого внимания заслуживают также его афоризмы, среди которых: «Эстетика одного искусства есть эстетика другого: только материал различен», «Призвание художника — ниспослать свет в глубины человеческого сердца», «Рассудок ошибается, чувство никогда». Любимое его высказывание: «Молодость и движение». Композитор поддерживал всё талантливое, духовно новое, опирающееся при этом на музыку Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, поскольку их творчество предвосхищало будущее.

Знаменательно, что Шуман понимал музыку, как внутреннее живое творчество, высшую духовную реальность. Он верил в возможность наступления в будущем Всеобщей музыкальной культуры. В этом ему созвучны идеи М. Мусоргского, который в своем стремлении «к новым берегам» смог воплотить «живого человека в живой музыке», а также его мечтам о наступлении такого времени, когда музыка займет в культуре место, подобное литературе. И Шуман, и Мусоргский трактовали творчество как направленность преемственности к новому бытию и как отражение вечности в настоящем.

Поскольку музыка создавалась у Шумана — композитором, поэтом и философом, то возникала «природная» синтетичность мышления. «Голос автора» объединил интуитивное, бессознательное, парадоксальное, метафорическое, антиномичное и поливалентное

начала. Составные стороны его души: Флорестан — эмоциональный всплеск, устремленность к преодолению преград, энергия, полётность; Эвсебий — лирика, медитативность, одухотворенность; Раро — мудрость, рефлексия, соединение логических и философских сторон бытия, слияние разумного и чувственного. Необычайная полнота внутреннего мира композитора выражена в его словах, обращенных к Кларе Вик: «Всю музыку я ощущаю в себе так законченно и живо, что должен был бы ее выдыхать» [6, с. 135].

Синтез музыки и поэзии в творчестве Шумана осуществлялся как в образном плане, так и в области выразительных средств. Поэзия, являясь высшей формой человеческой речи, приносила в музыку возвышенность, прозрение и откровение. Это отражалось на интонационном звуковом материале, в фактуре, ритмике, структуре. Особое влияние на стиль Шумана оказал Жан Поль (Иоганн Пауль Рихтер, 1763—1825). Композитор, считая себя его учеником, утверждал, что в контрапункте он научился от него больше, чем от учителя музыки. От Жана Поля Шуман унаследовал также свойства речевого ритма — свободу ритмического развертывания, преодолевающего тактовые акценты, трактовку звука как воплощенного слова.

От Жана Поля, а также от Гофмана заимствован прием циклического изложения, присущий их прозаическим произведениям. Фортепианные циклы Шумана «Крейслериана», «Фантастические пьесы», «Ночные пьесы» связаны с произведениями Гофмана. «Бабочки» навеяны сценой маскарада из романа Жана Поля «Озорные годы». Под влиянием театрально-литературного творчества появляется у Шумана «Интермеццо» как новаторский жанр инструментальной музыки. Название это (от лат. *intermedius* — промежуточный, срединный) вначале применялось к комическим или пасторальным сценам между актами спектакля. Позже они объединялись в отдельную промежуточную пьесу.

Цикл из шести пьес под названием «Интермеццо», возникший в начале творческого пути (ор. 4, 1832), сразу же обратил на себя внимание цельностью синтетического мышления композитора. Особенности стиля эпохи барокко отражены в нём в нестабильности фактуры, модальных чертах тонального развития при участии мажор-минорных «вибраций» аккордов и ладов, в частоте тематических смен. От музыки И. С. Баха производны приемы полифонического изложения. Причудливость жанрового содержания — черта романтического искусства. Появление ноны, как начальной интонации в



основной теме Первого интермеццо, предвосхищает значение этого интервала в звуковом материале современности.

В дальнейшем творчестве Шумана интермеццо становятся составными частями различных инструментальных циклов либо применяются внутри пьес иного жанра. При этом они являются не промежуточными разделами, а выполняют определенную смысловую функцию. Например, в фортепианном цикле «Крейслериана», состоящем из восьми пьес (ор. 16, 1838), во Второй номер введены два интермеццо. В Первом содержится ремарка «Очень оживлённо», во втором — «Несколько подвижнее». Небольшие по размеру, они приносят черты романтической взволнованности в сочинение, отразившее образы гофмановского творчества.

Неповторимым своеобразием отличается Интермеццо, являющееся четвертой частью пятичастного «Венского карнавала» Шумана (ор. 26, 1839). В нем объединены свойства музыкального материала прошедшей, настоящей и будущей эпох музыкально искусства. Особая интонационная выразительность верхнего голоса, записанного в ритмическом оформлении, присущем солирующему голосу, придаёт мелодии «вокальновесомость» и декламационность. Написанное в тональности *es-moll* Интермеццо вызывает ассоциацию с «Элегией» С. Рахманинова (ор. 3). Но обозначение «*Mit größter Energie*» передает напряженность и полетность.

Участие средств эпохи барокко в произведении состоит в значительном удельном весе уменьшенного септаккорда, в частоте модуляционных переходов в отдаленные тональности, в применении производного от стиля Баха приема имитации цельного жанрово-фактурного объединения, то есть пласта (смещения определенного этапа изложения на интервалы кварты или квинты). От романтического мышления проистекает сочетание экспозиционных и развивающих средств, создающее характерный для творчества поздних романтиков «разработочный стиль» (термин Э. Курта).

В области композиции наблюдается процесс взаимодействия строфичности и сонатности. Происходящая при повторях строф образная трансформация с возникновением динамического сопряжения и тональных отдалений и приближений приводит к зарождению нового явления в области формообразования — строфической сонатности, как исторической разновидности претворения сонатного принципа.

«Устремленность в будущее» в этой интермедии проявилась в том, что в составе ритмо-гармонической фигурации сопровождения в сред-

нем регистре периодически появляются выделенные записью звуки, которые находятся в соотношении малой ноты к мелодическим тонам и малой секунды к соседним сопровождающим. Названные диссонансы «пронижают» всю пьесу, придавая ей современное звучание.

Интермеццо, как отдельное произведение, вслед за Шуманом утвердилось в творчестве различных композиторов. В фортепианной музыке особой задушевностью обладают Интермеццо И. Брамса, в оркестровом оформлении оригинальное решение этого жанра наблюдается у Мусоргского.

К новому жанру, возникшему впервые в творчестве Шумана, относится новеллетта. С таким названием композитор написал восемь пьес для фортепиано (от. 21, 1838). Этот вид сочинения произошел от литературного произведения новелла, которым обозначен определенный тип рассказа, отличающийся строгостью композиции и сложной событийностью сюжета. В музыке уменьшительная форма названия не предполагает наличия конкретной программности. Связь с литературными произведениями отражена лишь в некоторых ремарках. Например, в Седьмой Новеллете после довольно объемного изложения возникает замечание: «Продолжение. Просто и певуче, как в романе или рассказе». В конце Восьмой Новеллеты содержится такое указание: «Продолжение и заключение. Бодро, не слишком скоро». В целом, учитывая масштабность всего цикла и каждой из пьес при характеристичности музыкального материала с разножанровыми признаками, можно предположить, что этот опус в наследии Шумана играет роль своеобразной творческой лаборатории по освоению значительного количества музыкально-выразительных средств, отражающих романтическую образность. Среди новеллетт, написанных после Шумана, есть не только фортепианные пьесы, но и камерно-инструментальные. Например, у А. Глазунова есть цикл «5 новеллетт для струнного квартета».

К новому жанру, созданному Шуманом, относятся также «Арабески» (ор. 18, 1839). Само слово означает европейское название орнамента, сложившегося в культуре мусульманских стран. Этот жанр также был продолжен в творчестве ряда композиторов (А. Лядов, А. Арени, К. Дебюсси и другие). Соединение зрительного и звукового рядов связано с отражением в музыке орнаментального рисунка. Легкость и изящество его отображена в повторенном трижды рефрене (произведение написано в форме рондо) с указанием «легко и нежно». В эпизодах фактура и ритм плотнее и крупнее.

При восприятии пьесы у слушателей возникает эмоциональное состояние, отражающее впечатление от услышанного. Оно передается в двух разделах — связке ко второму проведению рефрена и в заключении. В первом случае автор использует декламационный жанр: звучит выразительная «речь» с замедлениями и ускорениями и с моментами медитативного склада. В коде медитация усиливается, появляются черты рефлексии. Слушатель словно попадает в иное ощущение времени и пространства, испытывает эстетическое наслаждение от воспринятого. Здесь можно почувствовать эмоции катарсиса, внутреннего просветления, присущего явлению «тихого света». Описанные свойства музыки предвосхищают образный строй отдельных страниц музыки В. Сильвестрова.

Необычен художественный смысл сочинений из цикла «Фантастические пьесы» (ор.12, 1837). Они воспринимаются, в основном, по принципу свободной ассоциативности. В пьесе «Отчего?» амбивалентность процесса становления состоит, прежде всего, в том, что в первой же фразе сочетается неустойчивость секстовой восходящей интонации вопроса в мелодии и направленности к опорному завершению гармонической последовательности терцквартаккорда второй ступени и доминантсептаккорда — к тонике. Здесь применен прием «завоевания тоники» (термин В. Конен).

Знаменательно, что после сложного развития произведение заканчивается первоначальным оборотом. Это можно трактовать как отражение одного из аспектов мифологического сознания — закона «вечного возвращения». В развитии же интонации вопроса использован специфический принцип: начинаясь одинаково, начальный мелодический элемент каждый раз продолжен по-другому, словно по-разному прорастают отдельные зерна одного вида растения. Поэтому описанный прием назван нами «зерно со всходами». В развитии интонация вопроса имитируется в разных голосах фактуры при вариантном изложении с тональными и структурными преобразованиями.

В описанном приеме развития есть некоторая аналогия с особенностями монотематического и вариантного становления многих тем Бетховена. Характеризуя этот процесс, А. Веберн в «Лекциях о музыке» сравнивает его с положениями из труда В. Гёте «Прарастение (Urpflanze)». В нем сказано следующее: «корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок; вариации одной и той же мысли» [4, с. 77].

Изложенный «Закон Гёте» действителен для всего живого и отражает связь отдельных моментов творчества с природой.

Многогранность образности и новаторские приемы развития содержатся еще в одном номере из «Фантастических пьес» под названием «Порыв». Ее можно было бы назвать «Прорыв», поскольку динамическая устремленность, как выражение порыва, воплощена не сразу, а во втором предложении первой темы, которая изложена в форме модулирующего периода. Начальное же предложение, состоящее из дважды повторенной фразы (с некоторым усилением фактуры во второй из них), выражает те преграды, через преодоление которых осуществляется порыв.

Драматизм ситуации состоит в том, что Шуман в качестве начального мотива привлекает речитатив, введенный Бетховеном в репризе Первой части Семнадцатой фортепианной сонаты (ор. 31, № 2, 1802), который отражает противостояние человека судьбе. В этом мотиве после малотерцовой интонации возникает активный скачок вверх на сексту с четвертой ступени лада *g-moll* на вторую, вслед за чем звучат две секунды, ниспадающие к вводному тону. В пьесе Шумана названный интонационный комплекс связывается с амбивалентным совмещением свойств образов Флорестана и Эвсебия в пафосной эмоции сопротивления преградам. Знаменательно, что эта интонация станет «путешественницей» в романтическом творчестве. Она встречается в песне Ф. Листа «Лорелея», в симфонической поэме для фортепиано с оркестром Ц. Франка «Джинны» (1884) в партии Хозе из оперы Ж. Бизе «Кармен» (1875) и в других произведениях. У Шумана эта интонация, воплощающая «романтическое двоемирие» в медитативном значении, использована в последней пьесе «Слова поэта» из цикла «Детские сцены». Здесь интересным новаторским штрихом является отсутствие в данном фрагменте метрического указания, что стало частым средством в музыке XX века.

В пьесе «Порыв» автор применяет необычный новаторский прием в формообразовании, который можно назвать: рождение нового образа (вернее — жанра) в недрах предыдущего. Это происходит в среднем эпизоде *B-dur*. Его основная тема, энергичная, утверждающая, тяготеющая к периодичности, уже в первом предложении содержит черты разработанности. Во втором, ответном предложении, на развитие темы в верхнем голосе контрапунктически наслаивается в среднем и нижнем регистрах «жесткое» восходящее поступенное

движение равными длительностями, приводящее к появлению нового раздела в жанре «скерцандо» с чертами диалогичности.

В данном произведении новаторские черты проявились также в композиции в целом. В традиционной форме рондо-сонаты, как известно, от сонаты заимствуется повторность первого эпизода с тональным противопоставлением в начальном приведении и сближением в репризном. В тех случаях, когда этот эпизод подобен по значению побочной партии, в учебнике «Музыкальная форма» под редакцией Ю. Тюлина предложено применять термин «высшая форма рондо». В пьесе «Порыв» первый эпизод, написанный в тональности Des-dur (побочная партия в субдоминантовой тональной сфере неоднократно применялась Ф. Шубертом), обладает чертами побочной партии не по положению, а по существу. Она объемней первой темы, выполняющей роль главной партии (написана в простой трехчастной форме), внутренне связана с ней амбивалентностью образности: здесь также содержатся черты Флорестана и Эвсебия. Поэтому между темами возникает основное свойство сонатности — динамическое сопряжение, что позволяет назвать форму «соната-рондо», подчеркнув ведущую роль сонатности.

Знаменательно, что именно в творчестве Шумана содержится произведение, в котором совмещены три варианта воплощения сонаты — микросоната, формирующаяся в экспозиции, обычная соната и макросоната, в которой значение главной партии приобретает экспозиция в целом, побочной партии «высшего порядка» — объемный, динамически сопряженный с предшествующим материалом, эпизод в разработке, который, повторяясь в коде в основной тональности, становится репризой побочной темы макросонаты. Подробно этот вид сонаты, осуществленный в Первом фортепианном трио (op. 63, 1847), обоснован в отдельной статье, где подчеркнуто, что «тройная» соната является источником трансформации сонатно-симфонического цикла в одночастность [9]. В симфониях и увертюрах сонатная форма преломляется индивидуально. Новаторство осуществляется в Четвертой симфонии — в формировании контрастно-составной формы, предвосхищающей её особое место в творчестве Д. Шостаковича.

Едва ли не самое первое воплощение иронии в музыке наблюдается в песне «Ее он страстно любит» из вокального цикла Шумана «Любовь поэта». Вереница трагических судеб, описанных автором текста Г. Гейне, представлена в ироническом освещении. Это подчеркива-

ється чеканним метрическим оформлением слов. Идя по стопам поэта, композитор передает противоположный тексту смысл не только с помощью несоответствия метра, но и благодаря «притоптывающей» фактуре сопровождения.

Саркастическое начало связано с резким осуждением консерватизма и самодовольной ограниченности мещанства. С наибольшей убедительностью это проявилось в «Карнавалных» циклах, в которых раскрывается определённое Бахтиным явление «карнавализации», состоящее в отражении законов «карнавальнoй» свободы, приема сочетания игры и жизни с присутствием элементов смеховой культуры.

В каждом из произведений этого жанра отмеченные черты преломились по-разному. Фортепианный цикл «Карнавал» (ор. 9, 1834—1835) возник под впечатлением от маскарада, описанного Жаном Полем в его романе «Озорные годы». Главная идея выражена в итоговом, завершающем номере «Марш «Давидова братства» против филистимлян». Опустив всё известное о «Карнавале» по музыковедческой литературе, подчеркнем новаторские черты.

В произведении есть пояснение: «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». Эти четыре ноты являются не столько «стержнем» к уникальному циклу свободных вариаций, сколько средством воплощения в символической форме безграничного образного мира романтика-творца. В предисловии к музыке Шуман написал о том, что заглавия были приписаны впоследствии. Но поскольку они всё же возникли, то можно их учитывать при характеристике произведения. В «Карнавале» представлены персонажи, входящие в союз Давидсбюндлеров и не только, образы-маски, отдельные ситуации и психологически состояния человека, танцы и так далее. Всё это — составные части бесконечно разнообразного, но цельного художественного мира.

В этот мир включены и элементы мифологизма в виде номера под названием «Сфинксы». Здесь даны варианты звучаний четырех стержневых нот: EsCH, AEsCH. Появление разных значений и множественное число образа позволяет привлечь к анализу произведения значения графической и смысловой оценки данного «персонажа». В древнеегипетской мифологии сфинкс — это статуя: фантастическое существо с телом льва и головой человека (реже животного). В древнегреческой мифологии это крылатая полуженщина, полульвица, обитавшая на скале близ Фив. Она пожирала прохожих, если не получала ответа на неразрешимую загадку (после того, как царь Эдип разгадал

загадку, она бросилась со скалы). Таким образом, мифологичность сфинксов совмещает в себе поливалентность и символичность.

Сочинение «Венский карнавал. Фантастические сцены» (ор. 26, 1839) объемнее и сложнее. Произведение было написано под впечатлением карнавалового празднества в Вене. Автор создал новый синтетический вид цикла, который состоит из пяти, различных по музыкально-выразительным средствам, стилю, жанру, драматургии, частей. В «Венском карнавале» углубились черты карнавальности, смеховой культуры и символичности. Подобно тому, как по законам карнаваловых бинарных оппозиций возникал особый образ реальности, находящейся по другую сторону всего официального, в «Венском карнавале» Шуман применил структуры и жанры, противоречащие традиционным. Это наблюдается на всем протяжении произведения.

Неоднократно в нем преломляется прием совмещений противоположных свойств гротескного и возвышенного (при возможной трактовке по теории Лихачева, как возвышение мира, освобождение его от материальности). Например, в I части цикла, написанной в форме многочастного рондо, в четвертый эпизод введена запрещенная правительством тема «Марсельезы». Благодаря этому происходит взаимодействие «старого» и «нового» как отражение смеховой двичности. Тема, содержащая возвышенное начало, словно вписана в музыкальный материал эпизода, отражающего в танцевальном жанре гротескные смеховые черты.

В макромасштабе на уровне всего цикла «нематериальное» значение высшей духовности имеет описанная ранее тема четвертой части — Интермеццо. Смеховую роль по отношению к ней играют окружающие части — «Скерцино» и «Финал». Пародийность в них выражена, прежде всего, в нарушении метрического оформления. Характерная для скерцо трехдольность заменена двухдольностью, четырехдольность маршевого финала — трехдольностью. (Знаменательно, что в «Карнавале» финальный номер, объявленный как «Марш «Давидова братства» против филистимлян», написан также в трехдольном метре). Трансформация обычных свойств названных жанров состоит в том, что композитор использует здесь «облегченные» интонационный, тональный и фактурный планы. Даже сонатная форма в финале является сонатой по положению, а не по существу.

Сочетание возвышенного и смехового в отдельном номере осуществляется во второй части цикла — Романсе. Этот жанр в романтической музыке предполагает наличие эмоционально насыщенной

мелодии широкого дыхания. Медленный темп и тональность g-moll в романсе позволяют вспомнить арию Lamento. Но в данной части цикла происходит не развертывание мелодического материала, а многократное повторение двутактовой фразы, построенной по принципу «завоевания тоники» с нисходящей направленностью мелодии от квинты лада к основному тону. В среднем разделе небольшого (одностраничного) произведения появляются средства, характерные как для барокко, так и для позднего романтизма (в C-dur, G-dur, A-dur), вносящие драматические черты. В целом остается впечатление «сочетания несочетаемого».

Необычность цикла неоднозначность его смысла «зашифрована» уже в первой его части в экспозиционном периоде темы рефрена. В начальном предложении с чертами жанра марша, но изложенного в трехчетвертном метре, применена модуляция в тональность доминанты. Второе предложение образуется благодаря секвентному сдвигу на кварту вверх: происходит переход из субдоминантовой тональности к тонической. Возникает своеобразный замкнутый круг, который можно толковать как символическое отражение идеи «вечной повторяемости» в мифологическом мышлении и, одновременно, как запечатление многократной видоизмененной повторяемости явлений в искусстве и жизни человека. Иными словами, осуществляет совмещение возвышенного и земного.

В процессе формирования творческого стиля Шумана на основе индивидуального претворения общих и особенных черт романтизма значительное место занимает гармония. В этой области наблюдается ряд новаторских свершений. Например, в его музыке предвосхищен «тристановский гармонический комплекс» Вагнера. Это наблюдается в первой части Первого фортепианного трио (такты 25–26). В преддыкте к теме заключительной партии названного произведения звучит «аккорд Сирен» Вагнера (уменьшенный септаккорд с задержанием верхнего голоса на большую секунду). Здесь же содержится доминантовый септаккорд с секстой («аккорд Шопена»: такты 40–41). В пьесе «О чужих краях и людях» из «Детских сцен» (op. 15, 1838) применена «медиа́нтова́я доминанта́» (такт 12), то есть гармоническая доминанта e-moll, разрешающаяся в тонику G-dur. Этот аккорд, возникший в одноименно-параллельном мажоро-миноре, выразительно использован в творчестве М. Мусоргского и других композиторов.

Последний период творчества Шумана был временем создания оригинальных синтетических сочинений крупной формы. Новатор-



ские достижения в этой области отражены в одном из самых вдохновенных его произведений «Рай и Пери» (ор. 50, 1843). Композитор не назвал его ораторией, поскольку в нем он сознательно преодолевал каноны этого жанра. Шуман озаглавил его как «Поэму из «Лаллы Рук» Т. Мура для солистов, хора и оркестра». Всем последующим вокально-симфоническим сочинениям («Паломничество розы», «Сцены из «Фауста», «Манфред») он также не дал названия «оратория». Музыка в «Рай и Пери» не распадается на отдельные номера, а развивается непрерывно (нумерация носит формальный характер), обуславливая близость к оперному спектаклю.

Автор предисловия к подготовленному им к изданию произведению «Рай и Пери», музыкант Дж. Далгат особо остановился на замечательной инструментовке сочинения, подчеркнув, что распространенное мнение о том, что Шуман был плохим оркестровщиком, является недоразумением, вытекающим из предвзятого подхода к характеристике этого выразительного средства, а также к позднему периоду творчества композитора.

Аналогична причина недооценки оперы Шумана «Геновева» (ор. 81, 1848). Неудача первой постановки — довольно частая реакция слушателей на новое в искусстве. Необычность оперы состояла в синтетичности жанра, сочетающего в себе драматизм, углубленный психологизм, лирику, гротеск. Достоинства оперы убедительно представлены в осуществленной в Цюрихском оперном театре ее постановке, зафиксированной в Интернете. Режиссеру и исполнителям удалось передать внутренние особенности художественного смысла произведения. Либретто оперы создано Р. Рейником и композитором по драмам Л. Тика и Ф. Геббеля. Положенная в его основу легенда о Женевиэве Брабантской, оклеветанной отвергнутым поклонником, но доказавшей свою невинность, как отмечают исследователи, послужила темой для многих драматических и музыкальных произведений. В частности, возникают параллели с шекспировским «Отелло», лермонтовским «Маскарадом», с «Ламмермурской невестой» Вальтера Скотта и так далее.

В опере воплощены символические, следовательно, безграничные содержательные свойства сюжета. Динамичны амбивалентные образы: друга-предателя Голо, кормилицы-ведьмы Маргареты. Примененный в спектакле приём «черно-белого» освещения сцены отражает ряд двойственных ситуаций. Присутствие на сцене в «застывшем виде» персонажей, не участвующих в конкретной игровой сцене,

символизирует их «пребывание» во внутреннем мире непосредственных действующих лиц. Что касается музыки, то ее высокие художественные качества признают даже противники оперы. Вокальная и оркестровая стороны разнообразны и выразительны. Объемная увертюра воплощает динамическое сопряжение образных сфер.

Итак, привлечение диалектического подхода к анализу творческого наследия Шумана позволило раскрыть многие существенные новаторские черты художественного смысла его музыки. В целом же данная статья принадлежит к исследованию открытого типа.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. Собрание сочинений / Сергей Аверинцев ; под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. — К. : ДУХ і Літера, 2006. — 912 с.
2. Андроников И. Л. Образ Лермонтова / И. Л. Андроников // М. Ю. Лермонтов. Сочинения : в 2 т. — М. : Правда, 1988. — Том 1. — С. 5–18.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
4. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. — М. : Музыка, 1975. — 143 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1969. — Том 2. — 326 с.
6. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
7. Конрад Н. И. Избранные труды. История / Н. И. Конрад. — М. : Наука, 1974. — 472 с.
8. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. — СПб. : Алетейя, 2001. — 508 с.
9. Нивельт О. А. Сонатный принцип в композиторском творчестве / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : Друкарський дім, 2007. — Вип. 8, кн. 2. — С. 7–17.
10. Нивельт О. А. Проблема анализа художественного смысла музыкальных произведений / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 40–49.
11. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. — Киев, 2002. — 508 с.
12. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Фридрих Шлегель. — М. : Искусство, 1983. — Т. 1. — 479 с.

**Нівельт О. Роберт Шуман: романтик-новатор.** В статті автор з позиції діалектики загального, особливого та одиничного характеризує основні риси романтичного напрямку в літературі та мистецтві і розкриває їх в творчості одного з найбільш величких представників романтизму — Роберта Шумана.

Ключові слова: романтизм, синтез, міфологізм, амбівалентність, полівалентність, символізм, динамічне поєднання.

**Nivelt O. Robert Shuman: romanticism-innovator.** The article's author from position of dialectics general, special and single is characterizes the basic lines of romantic direction in literature and art and exposes them in creation one of the greatest representatives of romanticism — Robert Shuman.

Key words: romanticism, synthesis, mifologizm, ambiguity, polyvalence, symbolism, dynamic integration.



УДК 786.2+78.03+78.085.21

*И. Тимченко-Быхун*

## ТРИЛОГИЯ МАЗУРОК М. ГЛИНКИ 1834–1835 ГОДОВ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СМЫСЛЫ

Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее.

*В. Г. Белинский. Литературные мечтания (Элегия в прозе)*

*Статья посвящена рассмотрению трех мазурок М. Глинки, созданных с небольшой хронологической разницей, как трилогии. Эта трактовка помогает осознать направленность композиторских стилевых поисков этого периода и значимость каждой миниатюры как микроэтапа эволюции его мышления.*

**Ключевые слова:** фортепианные мазурки, танцевальная музыка Глинки, этапы эволюции фортепианного стиля Глинки, русский салон XIX века.

Три мазурки М. Глинки 1834–1835 годов созданы с небольшой хронологической разницей. Возможно, этим объясняется их образно-эмоциональная родственность, на музыкальном уровне потенциально стимулирующая исполнителя объединить три танцевальных