Ганзбург Г. И.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ И ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНЫХ ЖАНРОВ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ Р. ШУМАНА

THEATRICALIZATION AND DRAMATIZATION OF CHAMBER GENRES IN ROBERT SCHUMANN'S VOCAL MUSIC

Аннотация. Публикация представляет собой фрагмент книги «Песенный театр Роберта Шумана». Статья посвящена изучению поздней камерной вокальной музыки Шумана в ее связях с поэзией и театром. Исследуется жанровая эволюция у Шумана на примерах произведений, промежуточных между вокальным циклом и монооперой (соч. 104, 117, 135), вокальным циклом и кантатой (соч. 74, 138). Дано определение понятия «театрализация».

Abstract. This publication is an excerpt from the forthcoming book on Robert Schumann's song theatre. The article deals with Schumann's late chamber vocal music and its connections with poetry and theatre. The genre evolution is studied on the example of works that are transitional between vocal cycle and mono-opera (opp. 104, 117 and 135) and between vocal cycle and cantata (opp. 74 and 138). A definition of the term 'theatricalization' is proposed.

Ключевые слова: Шуман, песня, романс, вокальный цикл, лидершпиль, театр, опера, моноопера, песенный театр, театрализация, драматизация, либреттология.

Key Words: Schumann, song, romance, vocal cycle, Liederspiel, theatre, opera, mono-opera, song theatre, theatricalizing, dramatization, librettology.

1. Театральность и театрализация

Театрализация может быть определена как *внесение театральности в нетеатральные жанры.* Театрализация в таком понимании возможна 1) на этапе композиции, 2) на этапе интерпретации, 3) на этапе рецепции.

В музицировании всегда присутствует элемент игры, но не всегда это *театральная* игра. Элемент игры бывает двоякого рода: одно дело когда «Я» (лирический субъект) – это автор, и совершенно иное, если «Я» – это (*условно*) другой человек. Как только начинает действовать подобная условность, в произведение любого вида искусства проникает *театр*. Театру, чтобы быть театром, не требуются обязательно декорации, занавес, сценические костюмы, грим, даже зрительный зал. Единственное, что нужно *обязательно*, – двойственность образа: актер (реальный план) и он же персонаж (идеальный план).

Заряд театральности вносится тем, что актер и персонаж не тождественны. Театральная условность состоит в том, чтобы сознательно не замечать их несовпадения, поддаваться алогичной иллюзии тождества между актером и персонажем. Заряд театральности тем выше, чем менее очевидно, менее правдоподобно это тождество и чем глубже пропасть между актером и персонажем. Танцующая актриса в роли лебедя (балет), поющий актер в роли полководца (опера), чернокожий актер в роли Ленского, наконец, деревяшка в роли человека (кукольный театр) – всё это требует большего напряжения театральной условности и большего усилия для поддержания зрительских иллюзий, а значит,

делает происходящее в большей степени *искусством театра*, нежели более простая задача для поющего человека – сыграть самого себя (нулевой уровень театральности, присущий исполнению романсов, произносимых от первого лица).

Дифференциальный признак театра – лицедейство.

Переход от нетеатральной игры к театральной, совершаемый в момент принятия условности, – это *механизм театрализации* музыкальных жанров. (По существу, здесь происходит *соединение музицирования с лицедейством*.)

Для того, чтобы поющий актер в условиях концертного или камерного музицирования имел возможность действовать театрально (лицедействовать), произведение должно обладать специальными свойствами, заложенными на этапе сочинения. Театральность вокальных жанров можно определить как совокупность свойств музыкального произведения, предрасполагающую исполнителя к лицедейству, а слушателя – к переживанию театральной иллюзии. В результате театрализации, с появлением лицедейства плюс театральной иллюзии, в концертно-камерной музыке возникает явление, которое можно назвать квази-театр («театр вне театра»). Такая особая разновидность зрелища и связанный с нею новый художественный эффект – «театр вне театра» – противоположны явлению, называемому «театр в театре» (или «спектакль в спектакле»), в том смысле, что они соотносятся как «наполовину театр» и «вдвойне театр».

Вокальная музыка Шумана позднего периода творчества содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. В шумановских вокальных циклах о которых пойдет речь ниже, нет никаких факторов театральности, кроме одного. Но этот один фактор (наличие театральной условности: певица выступает в роли *другого* человека, лицедействует) – главный, необходимый и достаточный признак театра.

Два вокальных цикла – «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» соч. 104 и «Стихотворения королевы Марии Стюарт» соч. 135 – занимают особое место не только в наследии Шумана, но и во всем мировом вокальном репертуаре. Каждое из этих сочинений оригинальным образом сочетает жанровые признаки, присущие *вокальному циклу* и *моноопере.* Исполнитель этих произведений имеет дело не с обобщенным, абстрактным лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с резко индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя и биографию реального исторического лица.

2. Театрализация лирических жанров

Герой (субъект) камерной вокальной лирики *абстрактен,* неперсонифицирован (человек вообще, некий безымянный носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в *обобщенной* ситуации (например, влюбленность, измена любимой или любимого, тревога, предчувствие смерти и т. д.) Герой оперного произведения, напротив, *конкретен.* Он имеет имя, биографию, определенное общественное положение. В опере раскрываются чувства, состояния, мысли этого *конкретного* героя в *конкретной* сюжетной ситуации (наглядно представляемой на сцене с соответствующими декорациями).

В вокальных циклах Шумана соч. 104 и 135 героини конкретизированы. Они носят имена реальных исторических личностей (петербургская поэтесса Елисавета Кульман, шотландская королева Мария Стюарт), имеют определенное общественное положение и известную публике биографию, действуют в конкретной житейской ситуации, могут входить в противоборство с другими, названными поименно (хотя и не выведенными «на сцену») персонажами, например, с английской королевой Елизаветой. Эта особенность исключает возможность трактовать названные циклы как произведения *лирического* рода, но требует отнесения их к роду *драматическому*.

Среди отличительных свойств лирического рода искусства – безымянность героя, принципиальная неназванность, неопределенность времени и места действия. Конкретность же персонажа и обстановки действия – признаки драматического либо эпического рода. Об этом различии пишет, например, Г. Н. Поспелов: «Особенности эпоса: изображение отдельных персонажей с их именами, с их отношениями, поступками и вытекающими из них переживаниями, со складывающейся из всего этого цепочкой сюжета и его конфликтов <…>. Особенности лирических произведений: типизация переживаний через “местоименные” слова – “я”, “ты”, “мы”, “они” <…>. А драматургия в основном подобна эпосу (персонажи, их действия в пространстве и времени, “цепочка” сюжета, его обязательные конфликты…)»[1].

Особенности лирики в интересующем нас аспекте описаны А. Мальц и Ю. Лотманом: «Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический язык, в котором всё богатство именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит, – “я”,
2. Тот, к которому обращаются, – “ты”,
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым, – “он” (“она”).

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами – система личных местоимений. Можно сказать, что лирические сюжеты – это жизненные ситуации, переведенные на язык системы личных местоимений естественного языка»[2].

Т. И. Сильман, рассуждая об отличиях лирического стихотворения от произведений эпических и драматических жанров, говорит следующее: «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (притом в ее наиболее интенсивных стадиях) от имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою <…> нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы были упомянуты “я”, “ты”, “он”, “она” и т. д. <…> местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта и притом высвобождает его из недр эмпирического, бытового контекста, превращая его тем самым в некое “лирическое инкогнито”. Так происходит не только углубление интроспекции, но достигается также и обобщенное изображение героя <…>, его отрыв <…> от конкретных имен и персонажей <…>, перенесение в “надконкретную” ситуацию. <…> Содержание лирического стихотворения тем самым намного более абстрактно и обобщенно, чем содержание любого романа, новеллы, драмы. Там нам известно, как звали героев, хотя бы вымышленных, кем они были, где жили и т. д., и т. п. Всего этого нет в лирике или же почти нет. Здесь, как правило, не только отсутствуют имена героев, но нет и указания на их возраст, профессию, внешность <…>, нет географических названий, нет и указаний на то, когда происходит действие. От всего этого лирический жанр свободен <…>. Эта безымянность и связанная с ней обобщенность (известная обезличенность) лирического жанра являются не только необходимым условием возникновения и создания лирического стихотворения, но оказывается и необходимым условием его эстетического восприятия <…>. Лирическое стихотворение должно восприниматься, как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности, единичного факта»[3].

Вспомним для сравнения более ранний вокальный цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» соч. 42. Героиня этого произведения, полюбив, познала счастье и пережила трагедию потери любимого. Можем ли мы сказать, где и

---

[1] *Поспелов Г. Н.* Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. 1986. № 1. С. 181.

[2] *Мальц А., Лотман Ю.* Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Ваарандди // Блоковский сборник II. Тарту, 1972. С. 5.

[3] *Сильман Т.* Семантическая структура лирического стихотворения // *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. С. 37–40.

когда это происходило? Нет: такое могло происходить в любом веке и в любой стране. В поздних же вокальных циклах (соч. 104 и соч. 135) Шуман намеренно сделал так, чтобы слушатель определенно знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 года, Франция и Англия 1566–1587 годов. Движение обоих сюжетов происходит в обстановке, заданной реальными, биографически обусловленными ситуациями жизни героинь, то есть как бы на фоне *подразумеваемых декораций*. А это означает, что исполнительницы этих двух циклов должны действовать в рамках *театральной* условности: играть *роль*, входить в образ конкретного персонажа, *лицедействовать*[4]. Таким образом, поздние вокальные циклы Шумана по структуре содержания тяготеют не к лирическому роду, а к драматическому, не к камерному жанру, а к театральному. Это тип *спектакля для одного актера*. В таком спектакле, как сказал по другому поводу Юрий Тынянов, «история сужается в количестве лиц – она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы»[5].

Произведения эти возникли задолго до того времени, когда в музыкальном театре стали появляться первые монооперы. Подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение, уменьшение масштабности многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабности камерного вокального жанра.

Театрализация вокального цикла как тенденция – обнаруживается и в следующем после Шумана поколении: данные об этом находим, например, в исследовании А. Н. Сохора, посвященном творчеству певицы Александры Молас. Автор исследования, говоря об исполнительской истории вокального цикла Мусоргского «Детская», отмечает два момента, касающиеся этой тенденции. Во-первых, он приводит мнения, бытовавшие в окружении Мусоргского: «<…> Стасов поддерживал мысль Гартмана об исполнении “Детской” Мусоргского на сцене, в костюмах и декорациях <…>»[6]. Во-вторых, он говорит об актерской игре, лицедействе первой исполнительницы «Детской»: «<…> Молас [стремилась] к полной объективности своего исполнения (путем перевоплощения в изображаемых героев)»[7].

Заметим, что персонаж в современной Шуману опере, как правило, – лицо вымышленное, биография такого персонажа – плод фантазии либреттиста. Биографии же героев шумановских моноспектаклей – исторически достоверны и документированы. Это говорит не просто о приближении к оперному жанру, но о прорыве к будущим временам, когда на театральной сцене и на киноэкране стало возможным создавать образы исторических лиц на основе подлинных документальных материалов.

Подчеркнуть реальную достоверность, невымышленность представленных в произведении событий – желание, нехарактерное для романтизма вообще

---

[4] Давая персонажу вокального цикла имя поэта, стихи которого положены в основу музыки, Шуман воплотил давнюю шубертовскую идею (оставшуюся у того лишь намеком, основанным на игре слов). В «Прекрасной мельничихе» Шуберта *Müller* – это и персонаж песен, и фамилия поэта – автора текста. Возможно, что правильнее было бы не переводить это слово как обозначение профессии (мельник), а отнестись к нему как к имени собственному. Тогда мы бы расслышали насмешливость и самоиронию уже в самой первой интонации: «В движеньи **Мюллер** жизнь ведет, в движеньи» (такая фигура речи, в которой говорящий называет себя в третьем лице, по фамилии – часто признак насмешки над собой). Шуберт недаром употребил здесь чуждые напевности зигзагообразные скачки в мелодии (f-b-a-es): это интонация хохота. Впрочем, она же и интонация рыдания (фигура речи, о которой только что говорилось, может иметь и оборотную сторону, отнюдь не веселую, как, например, в заключительных тактах оперы Верди «Отелло», когда герой говорит о себе в третьем лице: «Отелло мертв»).

[5] Цит. по: *Козинцев Г.* Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973. С. 30.

[6] *Сохор А.* Певица Александра Николаевна Молас (1844–1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2 / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. М., 1958. С. 207.

[7] Там же. С. 206.

и для Шумана в особенности. В этом – едва заметное проявление новейшей для того времени *реалистической* тенденции в искусстве. Шуман, мастер фантастического в музыке, здесь неожиданно выявляет *обаяние невымышленного*. Как известно, реалистическое направление проявится в музыке во второй половине XIX века, то есть чуть позднее, чем работал Шуман, и проявится весьма ограниченно, главным образом, в театральных и театрализованных жанрах (опера, театрализованная песня, например, Даргомыжского и Мусоргского). В мемуарах Карла Райнеке о Шумане есть примечательная фраза, касающаяся «Крейслерианы»: Шуман «*в юные годы* охотно откликался на всё фантастическое»[8] (курсив мой – *Г. Г.*) Мемуарист не говорит специально об ослаблении фантастического элемента у Шумана, но эта вскользь брошенная фраза («в юные годы») фиксирует тонкое различие, противопоставляя ранний и поздний стиль Шумана по шкале «фантастическое – реальное»[9]. Невыдуманные реалии сперва в биографии Елисаветы Кульман, а позднее Марии Стюарт стали той крупицей действительности, которая, встраиваясь в структуру содержания поздних вокальных циклов Шумана, придаёт образам персонажей такую сложность и выводит их на уровень трансцендентности. Этих персонажей отличает от вымышленных то особое качество, которое, пользуясь выражением Н. Я. Берковского, можно назвать *«осиянность прототипами»*[10].

Прототип неизбежно несет за собой в структуру содержания произведений реалии обыденной жизни, ее *прозаизм*. Для романтиков проза – понятие, как правило, с негативным оттенком. Но парадоксальным образом поэтика романтического произведения имеет и слой «прозаики». Такая многослойная структура поэтики базируется на том, что в художественный универсум могут включаться не только области поэтического, высокого, возвышенного, идеального, потустороннего, но и область «низкой прозы» – всё то, что относится к обыденности реальной жизни. У Шумана известную дозу прозаического в состав художественного образа вносят подлинные, достоверно документированные реалии, связанные с прототипами персонажей. Однако характерно, что у Шумана «прозаическое» взято не из жизни обыкновенного человека. Степень неординарности, «необыкновенности» персонажей последовательно возрастает, усиливается, проходя три стадии: жизнь женщины, жизнь поэта и, наконец, жизнь женщины-поэта.

Это новое качество, связанное с обаянием невымышленного, с дыханием реальности, Шуман внес не только на этапе замысла, но и на уровне текста. Принципиальное новшество состоит в том, что он ввел в *лирический* жанр вокального цикла, в его смысловую ткань, в структуру содержания – *имена* людей. То были имена поэтов. Никто тогда не заметил принципиальной важности этой находки, но, по словам поэта, совершивший такое – «трижды блажен». Я имею в виду многозначительное рассуждение Мандельштама под заголовком «Нашедший подкову»:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других –
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства <…>

Театрализация поздних вокальных произведений Шумана привела к открытию новых возможностей концертно-камерного музицирования в сочетании с квази-театральным лицедейством. Это имело влияние на общий ход эволюции

[8] Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 297.

[9] Исследователь теории немецкого романтизма Ф. П. Федоров пишет: «Реалистический персонаж перестает быть “формулой”, “идеей”, “штампом”, перестает быть содержательной и структурной антитезой реальному человеку» (*Федоров Ф.* Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004. С. 191.)

[10] См.: *Берковский Н.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб, 2002. С. 25.

жанров романтической музыки и синтеза искусств, поскольку вербальный ряд и актерская выразительность являются средством семантизации музыкального языка. В силу известного литературоцентризма эстетической позиции Шумана, стимулами его новаторского подхода к вокальным жанрам стали произведения литературы, героями произведений – литераторы (поэты).

Чтобы приблизиться к пониманию своеобразия и к верной интерпретации столь радикально нетрадиционных шумановских опусов небывалой (не существовавшей ранее) жанровой разновидности, промежуточной между камерными и театральными жанрами (между вокальным циклом и монооперой) – необходимо учитывать те сложные связи, которыми музыка Шумана переплетена с литературной первоосновой.

3. Соотношение литературного и музыкального в творческом процессе Шумана

Даже на фоне известного литературоцентризма, характерного для большинства композиторов-романтиков XIX века, приобщенность Шумана к искусству слова уникальна. По этому вопросу в шумановедении разногласий нет. Первый биограф Шумана В. Й. фон Василевский в публикации 1894 года, сопоставляя соотношение литературного и музыкального компонентов в художественном мышлении Мендельсона и Шумана, писал, что в творчестве Мендельсона «и по содержанию, и по выражению на первом месте всегда стоял чисто музыкальный момент, тогда как у Шумана центр тяжести составляла стихия поэтического, литературного»[11]. Герд Наухауз уже в XXI веке называет Шумана «самым “литературным” композитором в истории музыки или, по крайней мере, одним из таковых»[12].

Дар слова постоянно сопутствовал музыкальному дару Шумана. Тонкий знаток художественной словесности, он был блистательным писателем-публицистом, чьи статьи и письма стали ценным памятником литературы романтического периода. Здесь, как и в его музыкальном наследии, воплотились талант, вкус и мастерство большого художника. В обоих видах творчества – музыкальном и словесном – Шуман был велик, свободен и нов. Свободен как публицист, размышляющий о музыке и о жизни, велик как музыкант, обогативший наше ощущение и самой жизни, и рефлексирующей над нею литературы.

Но деяния Шумана-писателя и Шумана-композитора, как правило, оставались разновременны, приводя к выдающимся результатам в каждой области творчества отдельно: его статьи обходятся без звучащих музыкальных иллюстраций, а музыка – без словесных комментариев. В вокальных жанрах Шуман работал всегда с произведениями других литераторов, вовлекая их в новое музыкально-поэтическое единство. В инструментальных жанрах – ограничивался немногословными программными заголовками пьес, ремарками («Карнавал», «Крейслериана» и др.), реже эпиграфами (Фантазия C-dur, «Лесные сцены»). Принципиальный, продуманный характер этого размежевания обоих видов творчества виден из письма Г. Хиршбаху от 7 сентября 1838 года, где Шуман советует: «Как можно меньше примешивайте свой композиторский талант к Вашим писательским высказываниям <…>»[13]. (Ту же мысль, но выраженную в шутливой форме, находим в письме к А. Штракериану от 24 июля 1853 года: «Писание нот и букв часто бывает несовместимым»[14]).

Существует лишь одно произведение, в котором, изменив своему принципу, Шуман-*музыкант* заговорил (или Шуман-*литератор* прибег к музицированию), произведение, где художественный образ создавался одновременным опериро-

[11] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 232.

[12] *Наухауз Г.* Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Музыкальная Академия. 2006. №4. С. 166.

[13] *Шуман Р.* Письма. Т. 1. М., 1970. С. 390.

[14] *Шуман Р.* Письма. Т. 2. М., 1982. С. 346.

ванием музыкальными и словесными средствами, на границе двух видов искусства – музыки и литературы. Это произведение – «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» соч. 104 – представляет собой весьма необычную композицию, в структуру которой помимо поэтического текста вокальной партии входят и другие *литературные* компоненты: «Посвящение», предисловия к каждой песне и послесловие. В них Шуман кратко излагает историю жизни героини. А героиней является реальный человек – Елисавета Кульман, чьи стихи послужили поэтической основой песен, поэтесса, жившая в Санкт-Петербурге в первой четверти XIX века. Всё, что касается этой поэтессы, составляет историю *прототипа* шумановского образа, то есть, по существу, *предысторию произведения*[15].

4. Вокальный цикл Шумана «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе»

Не одобряя того предпочтения, которое Шуман оказал стихам Кульман, английский музыковед Э. Семс пишет: «Не знаешь, чему больше удивляться, скудости ли похлебки или необъятности черпака. Еще более огорчительна готовность, с которой Шуман поглотил все это кушанье, серьезно восхваляя его вкус. Рано умершая девочка была для него, подобно Миньоне, трагической фигурой и возбудила в нем сочувствие»[16]. А. Ноймайр в связи с этим даже говорит о психическом нездоровьи Шумана: «Роберт был очарован стихами трагически погибшей 17-летней поэтессы Элизабет Кульман. То, что он был в таком восторге от напыщенных, чувственных стихов этой “поэтессы”, заставляет задуматься и показывает, что его ранее столь надежный рассудок и самоконтроль заметно пострадали»[17]. Ранее подобное мнение высказывалось в книге Й. Ф. Василевского о Шумане и следующим образом резюмировано в рецензии на нее Ф. Бренделя: «<…> автор книги усматривает в преклонении Шумана перед поэтессой Елизаветой Кульман <…> знак падения его умственных сил <…>»[18].

Приведенные цитаты свидетельствуют, что Шуман и в этом случае не был понят. Важно учитывать, что выбор композитором тех или иных поэтических текстов происходит не всегда по одним и тем же основаниям и критериям. Иногда композитору бывает нужен строго определенный метроритмический, иногда сюжетный материал, иногда выбор диктуется заказом, идеологической конъюнктурой и т. д. Но из всех случаев обращения композиторов к поэтическим (и вообще литературным) источникам можно выделить те особые случаи, когда выбор определенных текстов бывает обусловлен «влечением родственных натур» (выражение, которое Куно Фишер употребил в 7-м томе своей «Истории философии», называя одну из причин сближения Шеллинга с Каролиной Шлегель[19]).

Выбор стихов для сочинения вокальной музыки сам по себе является творческим актом (и отличительным признаком индивидуального стиля музыканта). Ведь поэзия (как совокупность стихотворных текстов на данном языке) – общая для всех читателей и для каждого одинакова если не по смыслу, то по составу произведений. И для всех композиторов поэзия предстает как один и тот же набор текстов, однако стихотворения, выбранные двумя композиторами из

---

[15] *См.: Ганзбург Г.* К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман // Русская литература. 1990. № 1. С. 148–155.

[16] Цит. по: *Лосева О.* Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. М., 1996. С. 92.

[17] *Ноймайр А.* Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. С. 290.

[18] *Брендель Ф.* Из рецензии на книгу Й. Ф. Василевского «Роберт Шуман. Биография» // Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 101.

[19] См.: *Фишер К.* История философии. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н. О. Лосского. СПб., 1905. С. 58.

одинакового, общего для всех набора, почти всегда оказываются *разными.* Исследователь (биограф, теоретик или историк искусства) сам, конечно, не обязан *разделять* вкусы изучаемого композитора и его пристрастие к тем или иным поэтам и стихам, но должен (как минимум) *уважать его выбор.*

В случае с Шуманом необходимо также учитывать уровень его не просто литературной, но филологической компетентности. Выше уже приводилось высказывание Г. Наухауза о том, что Шуман – едва ли не самый «литературный» композитор в истории музыки. «Литературным» композитором называет его и О. Лосева (в статье о шумановских посвящениях[20]). Мемуаристы и биографы подробно сообщают об обстоятельствах, способствовавших воспитанию литературного вкуса Шумана, о его читательских и писательских занятиях. По воспоминаниям Эмиля Флексига о детстве и юношестве композитора, «весь дом Шуманов был заполнен классикой», в домашней библиотеке отца будущий композитор, с детства имевший к ней доступ, «познакомился <…> со всей немецкой лирикой <…>, наряду с этим <…> приступил к сочинению трагедий, а особенно же увлекся чтением вслух поэтических произведений <…>»[21]. Обучение в лицее сопровождалось «необычайно глубоким погружением в древние языки и античную литературу, как их преподавали в тогдашней „латинской школе"»[22]. В свидетельстве об окончании лицея, подписанном ректором Готфридом Хертелем, преподававшим там немецкий язык, сказано, что Шуман «в написанных дома статьях и стихах оставил далеко позади своих соучеников <…> и вообще исключительно много читал сам»[23]. Подростком он писал и редактировал статьи для серьезных энциклопедических словарей, выходивших в отцовском издательстве. С 1834 года редактировал основанную им «Новую музыкальную газету», для которой сочинил сотни статей, ставших классикой музыкальной журналистики. В 1834–1838 годах написал несколько десятков статей для Дамского энциклопедического словаря. По характеристике Г. Наухауза, «<…> талант прозаика расцветает сначала в повествовательных фрагментах в духе Жан-Поля и в дневнике, а затем полностью раскрывается в обширном музыкально-эстетическом и музыкально-критическом творчестве десятилетия, центр которого приходится на 1840 год – творчестве, сохраняющем и поэтические качества»[24]. В последние годы Шуман заново отредактировал свои публицистические и критические статьи из периодики – для отдельного издания, составил большую литературную антологию, содержащую высказывания писателей о музыке (для этого заново перечитал и проштудировал горы художественных и философских книг)… Едва ли, зная о Шумане всё это, можно не прислушиваться к его мнениям, касающимся литературы, и не ориентироваться на его литературные вкусы, тем более ссылаясь при этом на сомнительные соображения медицинского толка. (В юности Шуман написал специальное сочинение на тему: «Почему упрек в отношении вкуса задевает нас сильнее, чем любой другой?»[25]).

Обсуждать медицинскую подоплеку литературных предпочтений, то есть усматривать психопатологические причины, которые якобы могли обусловить творческое поведение композитора (на что намекает А. Ноймайр), нет оснований: в 1851–1852 годах интеллект Шумана и способность критического суждения были сохранны. Заподозрить же, что оценивая сочинения Кульман, Шуман стал по каким-то соображениям превозносить слабую поэзию, невозможно, зная его принципы и стиль профессионального поведения. О себе и своих единомышленниках Шуман писал, что они стремятся «к тому, чтобы словом и делом

---

[20] *Лосева О.* Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях // Музыкальная Академия. 2006. № 4. С. 164.

[21] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 27.

[22] Наухауз Г. Возвращение к слову. Указ. соч. С. 166.

[23] Там же.

[24] Там же. – С. 167.

[25] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 39.

воздвигать плотину против посредственности»[26]. При выборе литературной основы для вокальной музыки Шуман руководствовался весьма жестким критерием. Вот его слова: «Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта – нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо – стоит ли это усилий?»[27]. О Кульман же он так отозвался в письме издательству *Fr. Kiestner* от 10 июня 1851 года: «<…> по моему мнению, она существо исключительное, и не только как поэтесса <…>»[28]. О Собрании стихотворений Кульман, напечатанном на немецком языке шестым изданием, в переписке Шумана находим два отзыва: «То, что предстаёт нам здесь – чудо» (из письма к В. Й. фон Василевскому от 11.06.1851)[29]; «<…> это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности» (из письма к Р. Полю от 25 июня 1851 г.)[30].

В том же 1851 году Шуман сочинил на стихи Кульман два произведения: «Девичьи песни» соч. 103 для двух голосов и фортепиано, и «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» соч. 104 для голоса и фортепиано (в общей сложности одиннадцать композиционных единиц). Принципиально важно, что, создавая цикл соч. 104, композитор ставил перед собой и специальную (пропагандистскую) задачу: сделать имя Кульман широко известным. Это ясно из «Посвящения» и авторских комментариев к песням. (И это согласуется с общим принципом, который Шуман сформулировал для себя в 1842 году: «Я всегда стремился воздавать должное всем духовно выдающимся личностям всех эпох»[31], и с более ранним замечанием из статьи 1836 года: «<…> музыка есть воспоминание о самом прекрасном, что жило и умирало на земле»[32].)

В названии цикла соч. 104, можно усмотреть некоторую странность: в нём есть *подзаголовок* («В память о поэтессе»), но нет *заголовка* и первые слова названия «Семь песен…» похожи скорее на уточняющее указание, которое обычно пишут на обложке нотного сборника *после* названия. Эта странность объясняется благодаря сведениям О. Лосевой, ознакомившейся в Германии с нотной рукописью цикла соч. 104, «у которого первоначально существовало, оказывается, еще одно, общее заглавие, старательно выведенное Шуманом на титульном листе рукописи, а в последний момент сочтенное излишним и столь же старательно им зачеркнутое. Слово, скрытое двойным частоколом штрихов, прочтению все же поддается. Это “Todtenopfer” – “Приношение умершей”»[33]. (Складывается впечатление, что Шуман искал и не находил заголовка, по смыслу соответствующего лермонтовскому «На смерть поэта»). Мы видим, что к уникальному по жанру произведению, каким получился у Шумана кульмановский цикл соч. 104, не так просто было даже подобрать название, это потребовало поисков формулировки: возникали и отвергались разные варианты, как это происходит при *творческом* процессе. Все *словесные* элементы начиная от заголовка и заканчивая послесловием – не носят здесь вспомогательного, служебного характера, а являются частью художественной конструкции наравне с музыкальными элементами.

Текст «Посвящения» уместно привести здесь полностью. «Посвящение» настолько много сообщает о замысле произведения (и об умонастроении Шумана), что должно было бы стать объектом нашего внимания даже в том случае, если бы замысел вокального цикла не был Шуманом реализован. Поэтесса интересовала Шумана не как носительница определенного литературного стиля, но именно как личностно-уникальный образ. Несомненно, именно поэтому Шуман,

---

[26] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Т. II-А. М.,1978. С. 145.
[27] Там же. С. 276.
[28] *Шуман Р.* Письма. Т. 2. Указ. соч. С. 282.
[29] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 254.
[30] Там же. – С. 284.
[31] *Шуман Р.* Письма. Т. 1. Указ. соч. С. 43.
[32] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. – М., 1975. – С. 347.
[33] *Лосева О.* Памятник поэтессе. Указ. соч. С. 87.

в отличие от большинства авторов, высказывавшихся о Кульман, прошел мимо ее антологических стихотворений (в том значении термина, который ввел Белинский[34]), стилистически наиболее характерных для ее поэзии, а сосредоточился исключительно на личностно окрашенных лирических миниатюрах, располагая их по определенной сюжетной канве. Это и превращает реальное историческое лицо – поэтессу Елисавету Кульман – в персонаж квази-театрального действа, в героиню музыкального спектакля нового, небывалого типа.

«Посвящение. Эти скромные песни посвящены памяти девочки, которой давно уже нет среди нас и имя которой известно совсем немногим. Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка; сами стихи говорят о том, как жизнь ее, протекавшая в тихой безвестности и глубочайшей бедности, бывала богата радостями. Из тысячи коротеньких стихотворений, из которых лишь немногие подходят для музыкального сочинения, выбрано несколько; эти песни могут лишь приблизительно обрисовать ее характер. Вся ее жизнь была поэзией, из этого богатого бытия могли быть выбраны лишь отдельные моменты.

Если бы эти песни могли сделать ее имя известным в тех многочисленных кругах, где о ней до сих пор не слыхали, я бы считал свою цель достигнутой. Я верю, что поэтесса, которая три десятилетия назад была знакома на Севере лишь единицам, рано или поздно будет встречена в Германии как светозарная звезда, и сиянье ее широко разольется над всеми странами. Дюссельдорф, 7-го июня 1851 г.»[35].

Шуман сделал этими песнями нечто совсем иное, чем авторы статей и книг о поэтессе, то, что может сделать лишь музыкант, – он первый *поделился переживанием* поэзии Кульман. (Здесь я пользуюсь выражением Д. В. Житомирского, писавшего так об открытии Шуманом гениальности Шопена[36]).

Цикл соч. 104 – шедевр позднего стиля Шумана, густо насыщенный романтической образностью, – дает исполнителям богатые возможности для воздействия на слушателя.

В основе песен – стихи из поэтического цикла Кульман «Картинная галерея»[37], где сосредоточены ее лирические миниатюры. Выбор именно этого ее цикла, как верно заметила О. Лосева, предопределен, помимо всего прочего, особенностями техники стихосложения: в других сочинениях Кульман пользовалась белым стихом, а в «Картинной галерее» – рифмованным. (Музыкальные стили и композиторские техники, позволяющие использовать для кантиленной мелодики в песенных формах нерифмованные или даже прозаические тексты, появились позднее, уже в послешумановские времена).

Рассмотрим кратко песни цикла.

№ 1. «Месяц, любимец сердца...» [Шуман – «Семь песен Е. Кульман» соч. 104 № 1. Юлиане Банзе, Грэм Джонсон. Hyperion. 1998]

«Поэтесса, родившаяся 5/17 июля 1808 года в Санкт-Петербурге, рано потеряла отца, а в битвах 1812–14 годов – шестерых братьев из семи. У нее осталась только мать, которую она нежно и благоговейно любила до самого своего конца. Из многочисленных стихотворений, посвященных матери, выбрано следующее»[38]

---

[34] См.: *Мальчукова Т.* К вопросу об антологическом роде в лирике А. С. Пушкина // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990. С. 63.

[35] *Шуман Р.* Собрание вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. Перевод с немецкого М. Комарицкого.

[36] См.: *Житомирский Д.* Литературное наследие Роберта Шумана // *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. М., 1975. С. 50–51.

[37] По мнению О. Лосевой, «художественная ценность “Картинной галереи” значительно выше остальных ее сочинений, вместе взятых» (*Лосева О.* Памятник поэтессе. Указ. соч. С. 98).

[38] *Шуман Р.* Собрание вокальных сочинений. Т. 5. С. 55. Далее цитаты по этому изданию даются курсивом без специальных ссылок.

Тишина ночи. Ощущение легкой таинственности, завороженности. Медленно плывут призрачные образы фантазии ребенка. Звучание приглушенное, полушепот. Интонации детской речи лишь слегка намечены (например, характерными повторами нот в первой фразе), но не выдержаны на всем протяжении: ведь это не столько речь, сколько медленное течение мысли, мысленное общение с луной, одухотвотенной фантазией.

Сопровождение тихо и прозрачно: его звуки не должны разбудить тишину и спугнуть слабые блики фантастических видений. Чувство грусти. Мягкие переходы в разные ее оттенки достигаются весьма тонкой и сложной организацией фактуры, лишь на первый взгляд кажущейся простой. Басовый голос не только определяет гармонию, но сам по себе складывается в выразительную мелодию, не лишенную черт танцевальности. Аккорды над ней надстраваются таким образом, чтобы мелодическая природа баса не заслонялась: ход баса то и дело совпадает с паузой в других голосах. Аккорды в вертикальной наполненности звучат большей частью на слабых долях и не дольше одной восьмой. В свою очередь голоса, их образующие, выстраиваются в мелодические фразы и обороты, интонационно связанные с мелодией вокальной партии, что создает ощущение целостности, органического единства всех элементов фактуры.

Точечный, прерывистый характер аккордики определяет особую, почти ирреальную легкость, призрачную бесплотность звучания. Устанавливается достаточно глубокое, стабильное ощущение минора, впрочем не вполне густого и не мрачного, без каких-либо усугубляющих моментов. Причудливая, но неяркая игра светотени за счет достаточно близкого сопоставления натуральной и гармонической доминант в роли побочных тоник (такты 7–8) даже отчасти разреживают и без того не особенно густую минорную пелену.

Средняя часть во многом иная. Декламация полушепотом сменилась более протяженной, распевной вокальной линией. Нисходящее движение из верхней начальной точки мелодии, двойное структурное укрупнение первой фразы по сравнению с предыдущими и последующими (четырехтакт вместо двутактов) – создают эффект более широкого дыхания, как бы глубокого вздоха (такты 10–13). Басовый голос прекращает мелодическое движение, превратившись в беспокойно синкопированный органный пункт, на фоне которого нагнетаются всё более напряженные гармонии с интенсивной кульминацией на доминантнонаккорде тональности c-moll в условиях акцентированной синкопы (т. 13). Но несмотря на эмоциональное обострение, выхода из установившейся в начале образной сферы не происходит: после кульминации напряженность падает, гармония возвращается к основной тональности средней части (D-dur), а затем, в заключительном разделе приходит к G-dur, звучащему светло, но неярко и тихо, что хорошо соответствует неяркому лунному свечению, о котором говорится в тексте песни.

№ 2. «Счастливицы вы, птицы...»

«Несмотря на свое немецкое происхождение и способность слагать стихи на немецком языке, как на родном, поэтесса – пылкая патриотка [петербуржанка]. Она без конца воспевает красоты северного неба. Следующее стихотворение – тому свидетельство»

Песня сильно контрастирует предыдущей. После ночного полумрака и мягкого света луны – ослепительный солнечный блеск, ударяющий в глаза при взгляде на улетающих птиц, блеск осеннего солнца, резко яркого, но не теплого. Он передан искрящимся рисунком фортепианного сопровождения – переливающимся арпеджированным трезвучием B-dur с колющими акцентами терцового тона, остро звучащего в высоком регистре. Кстати сказать, сама тональность B-dur здесь заметно «горчит», так как появляется непосредственно после G-dur на его минорной терции. При условии достаточно быстрого темпа исполнения, характер движения – ровными короткими и отрывистыми нотами с тенденцией к укорочению длительностей (одиночные шестнадцатые и триоли,

например, в тактах 5–8, 11–12) – создает впечатление поспешности, что вполне объяснимо: ведь речь обращена как бы вдогонку.

Содержание этой песни глубже, чем сказано в предисловии к ней. Музыкальное решение явственно отражает смысл не только данного стихотворения, но и ряда других, непосредственно примыкающих к нему по тематике. В основе лежит характерный мотив прощания поэтессы с отлетающими на зиму птицами, которые, возвратившись весной, уже не застанут ее в живых (таков мотив стихотворения «О! Если б были крылья…», приведенного в книге К. Гросгейнриха[39]). Поэтому здесь следует видеть не только «воспевание красот северного неба», но иметь в виду более глубокий драматургический подтекст.

№ 3. «Меня назвал ты бедной…»

«По-видимому, неразумные дети порой попрекали ее бедностью; следующая песня – ответ на это»

В третьей части цикла воплощено характерное для эстетики Шумана резкое противопоставление будничного, приземленного мира обывателей и сферы идеального, возвышенного, к которой устремлен взор художника, – противопоставление, устроенное чисто музыкальными средствами: с одной стороны ничем не примечательная, нарочито просто (даже убого) оформленная фактурно и ритмически аккордовая последовательность, сопровождающая обращение к воображаемому собеседнику (такты 1–8), и с другой стороны – типично шумановская обостренная гармония, «парящая» фактура (такты 9–20).

Обратим внимание на остроумное гармоническое решение первого образа: после тонического трезвучия g-moll на том же басу надстраивается секундаккорд двойной доминанты, в результате разрешения которого кажется, будто тоника соскользнула в доминанту. Это вызывает ощущение какого-то подвоха, иронической улыбки (такты 1–2). Стоит только после этого появиться субдоминантовой гармонии (которая только что в альтерированном виде выполняла роль двойной доминанты), как за счет тупого звучания пониженных тонов возникнет эффект сниженности, приземленности. Как раз это и происходит в следующем такте, где введена субдоминанта с до-бекаром и ми-бемолем (такт 3). Если добавить, что само движение на этом участке довольно неуклюже (громоздкие четырехголосно изложенные аккорды повторяют ритмическую фактуру мелодии: восьмыми), объяснится эффект приземленности, бескрылости, ощущаемуй в этот момент. Фортепианная партия дает ощутить, *как* героиня подумала о своем собеседнике: гармония Шумана по выразительности сродни мимике лица.

Смысловое наполнение второго образа (от такта 9) можно обозначить словами Шумана из его рецензии на этюды Э. Франка: «<…> говоря по-флорестановски, “ходишь поверх крыш” то есть попадаешь в стихию более высокую и тонкую»[40].

№ 4. «Чижик»

«Песня, сложенная ею в раннем детстве, быть может, лет в одиннадцать. Стихотворения, относящиеся к этому времени (их около сотни), так прелестно наивны. В них особенно ярко отражен окружающий ее мир»

Единственная песня цикла, в которой ощущение веселья и счастья ничем не омрачено, выполняет роль скерцозного интермеццо. Фактура этой весьма несложной пьесы в свернутом виде содержит характерные атрибуты той особой группы произведений немецкой романтической традиции, где опоэтизированы стихийные фантастические силы природы. Под поверхностным реальным слоем наивного детского стихотворения – в фортепианной партии, как в глубинах подсознания, – скрыты сигналы охотничьих рогов (например, так называемый «золотой ход валторн» в тактах 6–7, 12–13, 18–19), возникающие из быстро проносящихся равномерных отрывистых звучаний, подобных звучаниям быстролетных скерцозных эпизодов лесной фантастики Мендельсона.

---

[39] *Гросгейнрих К.* Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

[40] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-А. М., 1978. С. 99.

Поскольку Шуман расположил тексты Кульман хронологически[41], в первых четырех песнях цикла собраны стихотворения времен ее детства; они воплощают мысль Шумана (напечатанную им как афоризм «Из памятной и поэтической записной книжки Майстера Раро, Флорестана и Эвзебия»): «В каждом ребенке кроется чудесная глубина»[42]. Но в том же источнике есть еще одно его высказывание на данную тему – о 14-летней Кларе Вик, к которой, по мнению Шумана, был уже неприменим масштаб возраста, а лишь масштаб искусства[43].

Согласно одной из филологических гипотез, высказанной в начале XX века Л. П. Якубинским, стихи происходят из детской речи (детского лепета)[44]. Выстраивая цикл, Шуман как будто имел в виду именно такой вектор развития: от обаяния детской наивности к обаянию высокой поэзии. Последовательность частей в либретто вокального цикла на стихи Кульман и шумановский комментарий к песням могли бы служить аргументом для подтверждения подобной гипотезы. Шуман в предисловиях к первой и четвертой песням специально дает понять, что текст написан *ребенком* (и в мелодии имитирует особенности детской речевой интонации), а в послесловии финальной песни – говорит уже о *шедевре поэзии.*

Интонационное выражение мирочувствования ребенка – одно из новшеств, внесенных Шуманом в мировое музыкальное искусство (имеется в виду не *детская* музыка или музыка *для детей,* а сочинения, «созданные взрослым для взрослых»[45]).

Анализируя эту сторону шумановского новаторства всегда имеют в виду программные *фортепианные* пьесы. Ц. А. Кюи ошибочно приписал Мусоргскому первенство в *вокальном* воплощении речи ребенка: «Задача “Детской” [Мусоргского] совершенно еще небывалая, никем не тронутая. Шуман писал детские сцены, но эти сцены писаны для фортепиано, без текста <…>»[46]. Здесь Кюи не учитывает не только кульмановский цикл Шумана, в первых четырех песнях которого детская речь воплощена как раз в *вокальной* музыке с текстом, но и более популярный «Альбом песен для юношества» соч. 79 (1849). Г. Л. Головинский, стремясь вычленить шумановский луч из всего спектра романтической традиции, вслед за Кюи, к сожалению, тоже не замечает поздних опусов Шумана. Он пишет: «Композитор вводит в профессиональное искусство мир детства, и это действительно целый своеобразный мир – трогательно-простодушный и мечтательный. Он предстает в той же мере в сочинениях для детей, сколь и в пьесах о детях; прежде всего в “Детских сценах” ор. 15, а также в “Альбоме для юношества” ор. 68 <…>. Гораздо дальше по пути, открытому Шуманом, продвинулся Мусоргский в вокальном цикле “Детская” и некоторых сценах из “Бориса Годунова” <…>»[47]. Можно, однако, уверенно утверждать, что театральный прием (знакомый всем по произведениям Мусоргского), при котором взрослая певица играет роль ребенка и воспроизводит мелодию, имитирующую интонации детской речи, принадлежит именно Шуману и был применен в анализируемом здесь вокальном цикле на стихи Кульман.

№ 5. «Дай твою руку, туча!..»

«Часто в ее стихах зримо присутствуют образы тех, кто навсегда разлучен с нею. С сердечной любовью привязана она к этому миру, его цветам, сверкающим созвездиям, благородным людям, повстречавшимся ей на коротком жизненном пути. Но она предчувствует, что скоро должна будет их покинуть»

---

[41] Хронология приводится О. Лосевой: «Первые четыре стихотворения были написаны в 1819 г., пятое – в 1822, шестое и седьмое – в 1825.» (*Лосева О.* Памятник поэтессе. Указ. соч. С. 104.)

[42] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. М., 1975. С. 80.

[43] Там же.

[44] *Якубинский Л.* Откуда берутся стихи // *Якубинский Л.* Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 196.

[45] Выражение Шумана, относящееся к его «Детским сценам». Цит. по: *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. С. 371.

[46] *Кюи Ц.* Избранные статьи. Л., 1952. С. 212.

[47] *Головинский Г.* Шуман и русские композиторы XIX века // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. М., 1996. С. 67.

Драматическая кульминация цикла, находящаяся в зоне «золотого сечения». Сцена бури. Героине кажется, будто грозовое небо готово протянуть к ней руку – молнию, которая поднимет и унесет ее с Земли.

По мнению О. Лосевой, стихотворение, лежащее в основе этой песни, имело иной смысл, нежели тот, который придал ему композитор. Она пишет: «<…> тоска по умершим близким совсем не одно и то же, что предчувствие конца – мотив, введенный Шуманом в комментарии. Легкой перестановки акцента, с помощью которого перебрасывался мостик к двум последним песням цикла, связанным с образами смерти, оказалось достаточно, чтобы песня <…> – именно благодаря комментарию – окрасилась в мрачные тона»[48].

Едва ли это зависело *только* от комментария. Здесь в музыке ощутимо то особое психологическое состояние, культивируемое в искусстве романтиков, которое можно определить как *трепет в предчувствии потустороннего*[49].

Первое, что приковывает к себе внимание в этой песне, – странная, но крайне выразительная гармония (диссонирующее созвучие, оставленное без разрешения), которая возникает в начале третьего такта на слове *Wolke* (облако). С одной стороны, она несет изобразительную нагрузку (звуковое пятно – облако с нечеткими очертаниями и причудливой игрой цветовых оттенков) и, с другой стороны, выражает обостренную напряженность, томящее желание взлететь ввысь. (Такая находка Шумана сродни вагнеровской гармонической технике.) Мелодия вокальной партии начинается от верхнего кульминационного звука, который в дальнейшем будет взят еще трижды. Этот звук – как бы тот предел, выше которого героиня не в силах подняться. Достигается он тяжело, с напряжением, являясь потенциально нисходящим (как низкая терция трезвучия). За этот предел мелодия вырывается лишь один раз: в момент, когда воображению героини представляются образы небожителей (на словах «вблизи небесных врат»). В этом случае высокий звук не устремлен вниз, а как бы невесом (будучи терцией аккорда Des-dur, он, в отличие от минорной терции, лишен нисходящего – низводящего – тяготения).

№ 6. «Цветок последний вянет…» [Шуман – «Семь песен Е. Кульман» соч. 104 № 6. Юлиане Банзе, Грэм Джонсон. Hyperion. 1998]

«Стихотворение, полное мрачных предчувствий смерти, относится, вероятно, к последнему году ее жизни. Возле ее “хижины” был маленький сад, в котором она из года в год растила цветы. Вблизи стоял тополь»

Мгновение тишины перед вспышкой отчаяния. Содержание внешне бессобытийно: печаль по увядающей жизни, сожаление и прощальный привет. Особенностью этой части является значительное несовпадение реального и музыкального времени. Время реального события, ощущения – короче, чем длится романс. Чтобы увидеть всё, о чем сказано в тексте, достаточно бросить взгляд. Чтобы выговорить – достаточно двух слов: «Увы. Прощай». Время длилось одно мгновение. Но героиня успела ощутить, пережить многое. Чтобы воплотить эту особую тонкость и множественность ощущений, точнее, множество ощущений и оттенков чувств, протекающих одновременно, потребовалась особая изощренность при создании музыкальной ткани. Отсюда расслоение фактуры на самостоятельные выразительные голоса, отличные от мелодии вокальной партии. Композитор как бы растянул этот миг реальности, прожитый в самоуглубленном размышлении, приостановил бег времени, дал рассмотреть мгновенье. Важную роль для утверждения условного времени играют здесь динамика и темп: едва слышное пианиссимо, темповая заторможенность – дают ощутить медленное, тихое течение времени, создавая редкое по глубине состояние безысходной печали.

---

[48] *Лосева О.* Памятник поэтессе. Указ. соч. С. 91.

[49] Шуман применил подобное выражение, говоря о впечатлениях от музыки Бетховена. (См.: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-А. М., 1978. С. 54.)

В этой песне – «тихая кульминация» цикла. (Тихая, ибо, говоря словами Шумана, «настоящее горе не кричит, даже у примитивных людей»[50]).

№ 7. «Смирить не в силах чёлн мой...»

«Написано, вероятно, незадолго до кончины. Скорая смерть казалась ей неизбежной, лишь мысль об оставляемой матери причиняла ей глубочайшую боль»

Печаль расставания исчезла: ее развеял ужас конца. Авторское обозначение темпа и характера исполнения отсутствует. Однако, ясно, что интенсивность переживания предельна, взрывоподобна. И как всякий интенсивный процесс, эта вспышка отчаяния кратковременна. Исчерпывая себя, отчаянная судорожная порывистость утихает, умиротворяется. Ей на смену приходит безмятежное спокойствие. Блаженная мечта занимает последние мгновения жизни, полностью поглощает сознание. Героиня перестает произносить слова. Вокальныя партия прерывается, но мелодия еще живет. До конца успевают прозвучать еще две фразы, как два последних вздоха. Жизнь угасает медленно: наступление последнего аккорда оттянуто долгим задержанием в трех голосах с неординарным затрудненно-восходящим разрешением. Эта особенность делает естественной постепенность, медлительность перехода к последнему аккорду. Звуки, разрешающиеся вверх, как бы постепенно облегчаются, освобождаясь от удерживавшей их тяжести. Звучание не обрывается вдруг, а медленно угасает на фермате. Разрешение последнего звука приводит, наконец, к заключительной гармонии.

Соотношение фортепианной и вокальной составляющих в фактуре шумановских сочинений можно во многих случаях определить как соотношение внутренней и внешней речи: внешняя речь выступает как следствие, порождение, продолжение внутренней речи. Но есть у Шумана и композиции, где прослеживается обратное: внутренняя речь становится продолжением внешней речи. Таковы фортепианные постлюдии в вокальных циклах «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» и таково же завершение кульмановского цикла.

«Она умерла семнадцати лет 19-го ноября 1825 года, до последних своих минут поглощённая творчеством. К стихотворениям последнего времени принадлежит также удивительное стихотворение "Вещий сон о моей смерти", в котором она сама описывает свою смерть. Это, быть может, один из наиболее выдающихся шедевров поэзии»

Трудно объяснить, почему столь замечательный во многих отношениях вокальный цикл, созданный зрелым мастером в последний период творчества, совершенно не освоен большинством певиц. Разумеется, исполнять его нелегко. (При всей технической простоте, о нем можно сказать то же, что Шуман говорил о песнях Бетховена: «Чтобы их спеть, нужен не столько певец, сколько поэт»[51].) Произведение это искренне эмоциональное, истинно шумановское по настроению и тону. Благородно сдержанное, далекое от преувеличенной сентиментальности, оно, как выражался Врубель, «блестит слезами». (Шуман-критик имел в своем словесном арсенале особую формулировку для идеального произведения. Я хочу здесь употребить эту фразу применительно к музыке его кульмановского цикла: «чистейшее движение души в святой час»[52]).

Для исполнения цикла соч. 104 на профессиональной концертной эстраде предпочтительно легкое сопрано. В других случаях возможна транспозиция. Например, для меццо-сопрано в редакции Альфреда Дёрфеля предложено транспонировать № 3 в f-moll, № 4 – в As-dur. Однако следует иметь в виду, что при исполнении всего цикла (а не отдельных песен) необходимо сохранять тональные соотношения в том виде, в каком они существуют в шумановском оригинале.

---

[50] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. М., 1975. С. 355. (Высказывание Шумана из его рецензии на песни Й. Клайна).

[51] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-Б. М., 1979. С. 22.

[52] Там же. С. 285.

Закономерный характер авторского тонального плана не вызывает сомнений: основная тональность g-moll (№ 1, 3, 5, 6) чередуется с параллельным B-dur (№ 2, 4) и лишь последняя песня, подобно коде, наступающей после окончания основной фазы развития, завершает цикл в иной тональной сфере – Es-dur. При этом будущая тональность коды и отчасти ее тематизм подготавливаются загодя, в предыдущей песне (ср. № 6, такты 14–16 и № 7, такты 30–31).

Но судьба этой музыки, будущее, которое ее ждет, зависит не только от профессиональных концертирующих исполнителей. О. Лосева высказала мнение о том, что этот цикл вообще не может бытовать в традиционных формах концертной жизни. Она пишет: «Цикл “Семь песен Елизаветы Кульман” не пользуется и, вероятно, никогда не будет пользоваться популярностью. Для этого он слишком специфичен. Более того – убеждена, что для публичного исполнения он вообще не предназначен. Музыкант должен играть и петь для себя самого, вникая в тексты и комментарии, а после этого найти и прочесть стихи Елизаветы Кульман… Словом, популярным этот цикл не был и не будет, но тем не менее цель, которую ставил перед собой композитор, создавая его, – познакомить с Кульман музыкальный мир – была достигнута в той мере, в какой это вообще возможно»[53].

С этим можно согласиться, но с оговоркой: Шуман адресовал произведение *не музыкантам*. Он обращался к культурным, образованным, читающим людям, которые во все эпохи (кроме нашей) музыкально грамотны и могут самостоятельно музицировать.

Действительно, главная и до сих пор не реализованная возможность – широкое бытование кульмановского цикла в условиях *любительского домашнего музицирования,* в первую очередь молодежного. Шуману вообще было свойственно самые сокровенные художественные идеи, самые смелые композиционные решения адресовать юношеству, молодым любителям музицированья, чье мышление не отягощено стереотипами. О том, что его расчет на понимание со стороны людей этой возрастной группы был правилен, свидетельствует мемуарная запись Людвига Майнардуса: «В Дрездене, *как и повсюду,* безграничное и восторженное понимание Шуман находил лишь у части свободного от предрассудков юношества»[54] (курсив мой – *Г. Г.*). Именно для того, чтобы дойти до молодежной части публики, многие зрелые вещи Шумана относительно просты в техническом отношении и легко доступны исполнителям-непрофессионалам. К числу таких сочинений относится и цикл на стихи Елисаветы Кульман.

5. Образ Марии Стюарт и цикл Шумана «Стихотворения королевы Марии Стюарт»

Цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» соч. 135 построен по несколько иному принципу, нежели кульмановский. Различие прежде всего в том, что здесь автору не понадобился словесный комментарий. В предыдущем цикле такой комментарий выполнял функцию, которую в опере номерной структуры несут речитативы: в них происходит движение сюжета, тогда как музыкальные номера образуют цепь остановок по ходу сюжетного развития. В цикле соч. 135 для движения сюжета между номерами не применены ни речитативы, ни заменяющие их словесные предисловия. Композитор рассчитывал на то, что сюжет без подсказок протекает в воображении слушателя, заведомо знакомого с биографической канвой истории Марии Стюарт.

В отличие от истории жизни и смерти никому не ведомой тогда петербургской поэтессы Кульман, биография королевы Марии Стюарт известна всякому образованному слушателю. Для поколения современников Шумана основными источниками сведений о ней служили трагедия Шиллера «Мария Стюарт» и семитомная публикация архивных документов, осуществленная русским дипломатом и

[53] *Лосева О.* Памятник поэтессе. Указ. соч. С. 103.
[54] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 358.

историком князем А. Я. Лобановым-Ростовским в Париже в 1839-м и в Лондоне в 1844–45 годах (Слушатели XX века в большинстве случаев знают Марию Стюарт по роману Стефана Цвейга). Эмоциональную доминанту этого сюжета в шумановском цикле можно было бы сформулировать словами Уильяма Морриса: «<…> самое худшее, что с нами может случиться <…> – это покорность злу, которое для нас очевидно»[55].

Среди музыкантов Шуман был не первым и не единственным, кто обратился к этому сюжету. Образ Марии Стюарт неоднократно вдохновлял композиторов-романтиков: для них история шотландской королевы – одна из бесчисленных вариаций на тему, связанную со страданиями и гибелью незаурядной личности в столкновении с враждебной силой роковых обстоятельств. Известно, например, что с образом Марии Стюарт связаны замысел «Шотландской» симфонии Мендельсона (1833), опера Доницетти «Мария Стюарт» по Шиллеру (1835), нереализованный проект симфонии Берлиоза «Последние минуты Марии Стюарт» (часть музыкального материала, сочиненного для этой симфонии, была позднее перенесена в партитуру «Гарольд в Италии»). История Марии Стюарт – один из нереализованных *оперных* замыслов Шумана, занимавших его еще в 1840-х годах[56]. Лишь в 1852 году этот замысел был им осуществлен, но уже не в виде оперы, а в жанре, который мы считаем промежуточным между вокальным циклом и монооперой. Литературной основой послужил ряд стихотворений Марии Стюарт, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г. Ф. Финке. (Заметим, что, как и в предыдущем случае, цикл по тематике оказался произведением «на смерть поэта».)

Сюжет произведения охватывает период протяженностью в 26 лет. Таким образом, между номерами цикла проходят годы, героиня меняется. Хронологические рамки сюжета устанавливаются на основании подлинных исторических фактов, которые фигурируют в тексте: отплытие Марии Стюарт из Франции происходило в 1561 году (№ 1) [Шуман – «Стихотворения Марии Стюарт» соч. 135 № 1. Юлиане Банзе, Грэм Джонсон. Hyperion. 1998], рождение сына, будущего английского короля Якова Первого (он же шотландский король Яков Шестой) относится к 1566 году (№ 2), наконец, финальная «Молитва» (№ 5) датируется 8 февраля 1587 года, когда Мария Стюарт была казнена в замке Фотерингей после 18-летнего заточения. (Речь идет именно о молитве, а не об исповеди, поскольку, как известно, королеве было отказано в напутствии католического священника, а от общения с протестантским исповедником она отказалась).

Цикл написан для меццо-сопрано, но исполним и высокими женскими голосами [Шуман – «Стихотворения Марии Стюарт» соч. 135 № 4. Юлиане Банзе, Грэм Джонсон. Hyperion. 1998]. Певица, не имеющая в репертуаре этого произведения, не может считать завершенной свою работу над интерпретацией музыки Шумана. Вообще говоря, качество исполнения Шумана теми вокалистами, которые имеют в репертуаре какой-нибудь один из его опусов (например, только цикл «Любовь и жизнь женщины»), проблематично. Без опыта прочтения более широкого и многопланового шумановского репертуара – опыта, позволяющего сориентироваться, освоиться в круге характерных для этого стиля эмоциональных состояний и утвердиться в знании манеры письма композитора, – певицы зачастую впадают в стилевое заблуждение и (вольно или невольно) «пуччинизируют» Шумана.

«Стихотворения королевы Марии Стюарт» – одно из последних сочинений Шумана и его самый последний вокальный цикл. В определенном смысле можно сказать, что это финальная часть грандиозного цикла циклов (начатого в 1840 году «Кругом песен» на стихи Гейне). Мария Стюарт – последний персонаж шумановского песенного театра, подтверждающий, что и в конце творческого

---

[55] *Моррис У.* Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973. С. 74.

[56] См.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Указ. соч. С. 689.

пути его идеал не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Елисаветой Кульман, ибо она тоже была поэтессой. Для Шумана восхищение талантом всегда было пусковым механизмом его страстей: и в творческом воображении, и в реальной жизни он влюблялся в талант, главные повороты композиторского, писательского, житейского поведения Шумана олицетворяют этот стержневой элемент романтического мироотношения – *культ гениальности.*

Для Шумана вообще характерен взгляд на произведение искусства как на репрезентацию личности автора. Когда Шуман берет в работу стихи, предметом его интереса является то, что *за стихами.* Сквозь текст Шуман смотрит на автора, вычитывает в стихах его портрет, восторгается не стихотворением, а личностью. Впоследствии его музыка будет вызывать к себе такое же отношение среди музыкантов и слушателей нового поколения. Например, Н. Ф. Христианович (первый в России биограф Шумана), приступая к разговору о его музыке, напишет: «Личность Шумана отрадное явление в области искусства»[57].

Цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» создавался в то время, когда жизнь Шумана близилась к катастрофе. Понятно, что не шотландская экзотика и даже не мотивы тираноборчества занимали автора в такой момент, а тема приближающейся смерти. Если идейный мотив «Любви поэта» Гейне–Шумана, по формулировке Д. В. Житомирского, – «фатальная недостижимость счастья»[58], то мотив поздних шумановских циклов может быть сформулирован как «фатальная неизбежность смерти»[59].

В творчестве многих композиторов эта тема приобретает оттенок автобиографичности. Человек в преддверии конца как бы «прокручивает» в своем воображении множество раз и в разных вариантах сцену прихода смерти. Отсюда «сериальный» характер произведений, где разрабатывается этот сюжетный мотив. Так, например, Мусоргский в одном только сочинении (вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова) дает четыре версии прихода смерти (если не считать еще четырех версий, сочиненных, но, к сожалению, так и оставшихся незаписанными). Во всех случаях приход смерти не только по-разному обставлен, но, что главное, по-разному встречен умирающими персонажами. Именно различия в ощущениях умирающего пристально изучает художник, «пробуя» различные варианты. Чайковский в симфонической музыке постоянно разрабатывал тему «человек перед неотвратимостью смерти». Дважды (в Четвертой и Пятой симфониях) он уклонился от необходимости «досмотреть» развязку, довести сюжет до логического завершения. Строго говоря, Чайковский оставил в жанре симфонии только одну законченную версию темы прихода смерти – Шестую симфонию. Точнее: *пережил* единственную версию. Шостакович в одной только Четырнадцатой симфонии дает восемь вариантов прихода смерти…

Кто возьмется утверждать, что во всех этих произведениях не ощущается оттенок автобиографичности? Более того, подобные мартирологи (списки усопших) – «серии» гибнущих образов, носят характер своего рода «аутомартирологов» (то есть таких списков усопших, где многократно повторено одно только имя написавшего их). Такой «аутомартиролог» и составляют в творчестве Шумана два имени, два парных образа – Елисаветы Кульман и Марии Стюарт. Почему, однако, Шуман не ограничился каким-либо одним вариантом? Почему в этих «вокальных сценах» (как прежде это было в фортепианных сюитах и в журнальной полемике, где автопортреты Шумана проглядывали сквозь маски Флорестана, Эвзебия и прочих лиц) самоизображение автора раздваивается? Нечто похожее описано и пояснено в рассуждении С. Волкова о пушкинском

---

[57] *Христианович Н.* Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М.: Изд. П. Юргенсона, 1876. С. 162.

[58] *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Указ. соч. С. 574.

[59] Сочетание того и другого станет впоследствии концепционным элементом музыки Чайковского.

«Борисе Годунове»: «Пушкин ввёл в эту пьесу автобиографический имидж Поэта, столь сложный и многомерный, что автор вынужден был распределить его разнообразные функции среди нескольких персонажей»[60].

Академик А. И. Белецкий, говоря о произведениях романтиков, писал: «<…> существеннейшая для классиков проблема изображения характеров отодвигается на второй план. Байрон был не единственным среди романтиков писателем, который постиг “только один характер” – свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени автопортретны <…>»[61].

Почему же автобиографичными (а в определенном смысле и автопортретными) могли оказаться для Шумана *женские* образы? На такой вопрос поможет ответить проницательное рассуждение С. Свириденко об особенностях психологии Шумана. Эта исследовательница усматривает *женственность* в самой человеческой натуре Шумана, закономерно выводя ее из тех обстоятельств, в которых он воспитывался. С. Свириденко пишет об этом следующее: «Роберт был младшим ребенком в семье; он рос в обстановке чуткой любви и бережной заботливости – в особенности женской заботливости. Слишком занятый отец не мог принимать большого участия в воспитании мальчика; мать и крестная мать растили его – и обе баловали – как баловали его впоследствии и почти все окружающие. Эта мягкая, привлекательная натура, с ее рано пробудившеюся даровитостью, располагала близких людей к тому, чтобы идти ей навстречу и предупреждать ее желания»[62]. Как следствие преимущественно женского воспитания С. Свириденко называет сказавшееся впоследствие в натуре Шумана «женственно-мягкое и женственно-прихотливое»[63]. (Ранее подобная мысль проскользнула у Р. П. Хоплита в резензии на книгу В. Й. фон Василевского о Шумане. Ф. Брендель передает эту мысль так: «Хоплит <…> высказывает мнение, что Шуман, в противоположность трем нашим музыкантам будущего[64], был чувствительной, скорее по-женски организованной натурой»[65]). Далее С. Свириденко пишет: «Яркая впечатлительность, способность беззаветного увлечения прекрасным, страстное влечение к искусству в нескольких художественных областях одновременно, своенравие, прихотливость, самолюбие – наряду с этим мягкость и сердечность, доверчивое отношение к людям, развиваемое ласковою любовью окружающих: следовательно, неподготовленность к человеческой враждебности и пошлости, почва для непрактичного житейского идеализма, обреченного на горькие столкновения с действительностью… Человек с подобными задатками неминуемо обречен на *страдания* – как бы благоприятно ни сложились условия его существования; если же он одарен духом богатым и творческим, то обречен еще и на вечную борьбу. Для такой натуры, как Шуман, страдания и борьба являлись неизбежным уделом»[66]. Здесь видна четкая аналогия с героиней цикла «Стихотворения королевы Марии Стюарт». В ее судьбе – подобное же несоответствие: предназначенная по рождению и воспитанию для безоблачного или, во всяком случае, щадящего жизненного пути, она вынуждена была провести жизнь в борьбе и лишениях, познав в полной мере нравственные и физические страдания.

Шуман умер относительно молодым, но если исчислять его жизнь не годами, а интенсивностью духовных процессов, то можно утверждать, что он *много прожил.* Эта парадоксальная двойственность ситуации (молодой и много проживший) преломлялась в его размышлениях о приходе смерти, обусловив появление *двух* версий (или двоих персонажей аутомартиролога). – В одном случае умирает человек юный, только вступивший в жизнь, полный стремлений и надежд

[60] *Волков С.* Шостакович и Сталин: Художник и царь. М., 2005. С. 93–94.

[61] *Белецкий А.* Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм. Сборник статей / Под ред. А. И. Белецкого. Л.: Academia, 1927. С. 14.

[62] *Свириденко С.* Шуман и его песни. СПб., 1911. С. 2.

[63] Там же.

[64] Подразумеваются, несомненно Лист, Вагнер и Берлиоз.

[65] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 99.

[66] *Свириденко С.* Указ. соч. С. 4.

(образ Елисаветы Кульман). В другом случае – человек, проживший жизнь, утомленный, обессилевший в борьбе (образ Марии Стюарт). Эта *пара образов*, дополняющих друг друга, если их рассматривать параллельно, отражает сложное самоощущение автора, в котором объединились черты того и другого. И если в начале траектории вокально-циклических жанров у Шумана были «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», то в конце – смерть женщины-поэта.

Жанр вокального цикла у Шумана прошел сложный эволюционный путь и в каждом случае воплощался по-новому. В поздних вокальных циклах соч. 104, 117 и 135 особым образом осуществлен синтез музыки, литературы и театра. Результатом такого синтеза стали уникальные жанровые разновидности, промежуточные между вокальным циклом и монооперой. Это – оригинальный вклад композитора в вокальный репертуар и важное звено эволюции жанров в музыке XIX века, что позволяет констатировать в творчестве Шумана рубежа 40-х и 50-х годов XIX века подъем, а не упадок.

О циклах Шумана можно сказать теми же словами, какими Людвиг Финшер высказался о песнях Брамса: «Чрезмерная популярность сравнительно малого числа одних песен Брамса и почти полная неизвестность большинства других заслоняет для публики это уникальное разнообразие»[67].

Замечание А. И. Белецкого о Байроне (постигшем только один характер – свой собственный) косвенно объясняет и шумановское стремление создавать образы, являющиеся в определенной мере автопортретными, – не в театральном жанре, но в *театрализованном* (более сложном и неоднозначном) жанровом новообразовании, каковым являются опусы 104 и 135. Певица-актриса, воплощающая эти образы, играющая роли Елисаветы Кульман и Марии Стюарт, одновременно, в обобщенно-психологическом плане, играет и роль самого автора музыки. Такое тонкое сочетание черт двух разноплановых образов в одной роли было бы невозможно осуществить в современных Шуману формах театрального спектакля, поэтому композитор искал жанровое решение на пути театрализации камерной лирики. В ходе этих поисков был по существу «сочинен» новый синтетический жанр.

Появление у Шумана новой, «промежуточной» жанровой разновидности впервые отмечалось критикой уже в 1843 году в связи с премьерой поэмы для солистов, хора и оркестра «Рай и Пери». По словам рецензента газеты *Leipziger Allgemeine Zeitung*, «благодаря своей новой, своеобразной форме это сочинение стоит между ораторией и оперой, однако ближе к последней»[68]. В статье 1853 года (десять лет спустя после премьеры оратории) музыкальный критик и либреттист Рихард Поль высказал сомнение относительно жизнеспособности нового шумановского жанрового синтеза: Шуман «в своих новых хоровых сочинениях <…> сделал попытку создать некий промежуточный оперно-ораториальный жанр, которому, однако, едва ли уготовано длительное существование»[69]. Следуя этой трактовке жанра как промежуточного, дирижер (и переводчик либретто «Рая и Пери») Дж. Далгат в 1987 году утверждал, что «ряд эпизодов в шумановской оратории можно было бы назвать оперными сценами, подразумевая под этим не традиционную оперную статику, а действенность музыкальной драмы»[70].

«Для талантов второго ранга, – пишет Шуман, – достаточно владеть традиционной формой; первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое»[71].

---

[67] *Финшер Л.* Песни Брамса // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 221.
[68] Цит. по: *Далгат Дж.* Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. С. 5.
[69] Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. соч. С. 405.
[70] *Далгат Дж.* Указ. соч. С. 5.
[71] *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. I. М., 1975. С. 197.

6. Персонаж «Гусарских песен» Шумана

Для исследования истории театрализации жанра вокального цикла представляют интерес и «Четыре гусарские песни» на стихи Николауса Ленау, для баритона и фортепиано, соч. 117 (1851). По-русски этот цикл был издан единственный раз в переводе Эмилии Александровой – московской поэтессы, профессионально чуткой и к вербальной, и к интонационной составляющей Lied (по первому образованию она была дирижером-хормейстером).

«Гусарские песни» – единственный цикл Шумана, где текст поется от лица отрицательного героя. Речь идет о некоем воине, наслаждающемся возможностью безнаказанно убивать (как бы ожившая иллюстрация к первой половине афоризма Шиллера: «Все солдаты – убийцы, все монахи – палачи»).

Э. Б. Александрова в частной переписке так прокомментировала свой перевод стихов Ленау для русскоязычного исполнения песен Шумана: «Стихи полны междометий, коротких строк, односложных слов <…>. Но это лишь одна трудность из множества, о которых писать не в состоянии, ибо потребуется долгое исследование. Скажу лишь, что в нынешнем прочтении цикл опять произвел на меня сильное впечатление. Его свирепая веселость (другого определения не подберу) ошеломляет. Это вопль против жестокости, особенно яростный тогда, когда повествование идет от первого лица, т[о] е[сть] от самого гусара. Хорошо бы выяснить, знал ли Ленау, что воспользовался публицистическим приемом Паскаля, который в “Письмах Людовика де-Монтальта” разоблачает безнравственность иезуитов их же собственными устами? <…> Яростная экспрессия и парадоксальность цикла вряд ли оставят кого-либо равнодушным. Чего стоит одно только заглавие “Досадный мир”! В двух полярных смыслах слова – вся страшная сущность душевно изуродованного человека, который превращен войной в мародера и убийцу. На мой взгляд, в нынешнем нравственном (вернее безнравственном) социальном контексте “Гусарские песни” Шумана–Ленау звучат как нельзя более современно»[72]. К этому стоит добавить, что солдат – одно из традиционных амплуа театра *dell’arte*, где отработаны нюансы речевой и пластической подачи такого образа.

Среди факторов театрализации в этом цикле Шумана (в отличие от опусов 104 и 135) нет указания имени персонажа, а лишь привязка к определенному социальному (профессиональнму) статусу. Зато есть сугубо оперный прием: автор указал в нотах вокальное амплуа действующего лица (баритон).

Это означает, во-первых, что автор задумал и зафиксировал совершенно определенный психофизиологический тип персонажа со свойственным только ему характером и что для правильного актерского воссоздания именно такого образа предписывает соответствующий ему *сценический* тип. То есть Шуман здесь поступает как *оперный* композитор.

Во-вторых, несвойственное камерным жанрам авторское указание («для баритона») исключает применение к данному произведению обычной у немцев практики свободного транспонирования песен для высоких или низких голосов и приближает исполнение к *театральной* практике, где нельзя (и не принято) баритоновые партии или арии транспонировать для тенора либо баса.

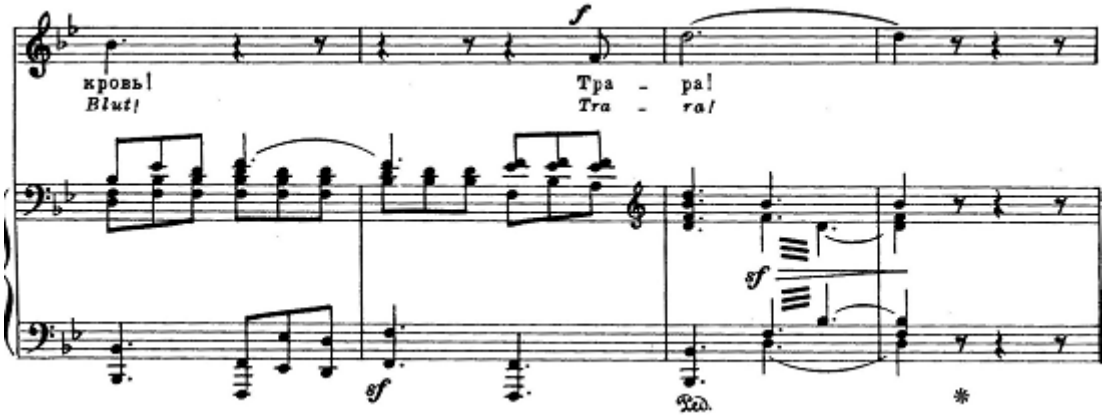
Заметим, что в опере, даже если тесситура вокальной партии позволяет, не меняя тональность, исполнять баритоновую партию тенором, этого не делают, потому что важна не столько взятая автором тональность арии, сколько предписанное автором *вокальное амплуа* (в этом понятии – не только тембр и диапазон голоса, но и психофизиологические особенности певца-актера, с которыми неразрывно связан характер сценического образа).

«Гусарские песни» Шумана малоизвестны, поскольку почти никогда не исполнются. Певцам кажется странным и неудобным в концертном выступлении высказываться от лица столь несимпатичного песонажа-убийцы. Хотя в опере

[72] *Александрова Э. Б.* [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана–Ленау] // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989. Личный архив Г. И. Ганзбурга.

те же певцы охотно берутся за исполнение ролей отрицательных героев: это сценически выигрышно, ставит интересные актерские задачи и приносит успех у публики. Почему же они так неохотно берутся за «Гусарские песни» Шумана? Потому что не замечают *театральности* этого вокального цикла, продолжают по инерции мыслить в категориях камерной лирики и не видят здесь сценического приема *саморазоблачения персонажа* (того же самого приема, что и в знаменитом и хорошо освоенном певцами-актерами «романсе» Даргомыжского «Червяк»).

Особенность цикла соч. 117 в том, что высказывание персонажа построено в значительной мере на эмоциональных возгласах, междометиях, то есть на словесном и интонационном материале намеренно упрощенном, местами до примитивности.



О таких интонационно-речевых явлениях как о сугубо театральных, связанных с характерным сценическим поведением актера, подробно сказал С. Эйзенштейн: «Что волнует нас в зрелище человека, охваченного какой-нибудь большой страстью. Его слова? Иногда. Но что нас трогает всегда – это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы. И так как от наплыва страсти дыхание становится прерывистым и затуманивается голова, то слова распадаются на свои слоги, человек бросается от одной мысли к другой, начинает множество речей, не кончает ни одной из них, и, за исключением нескольких обрывков мыслей, которые он выбрасывает в нервном порыве и к которым непрестанно возвращается, всё остальное представляет собою лишь <…> смутные возгласы <…>»[73].

В связи с исследованием шумановского песенного театра, в котором содержание литературного текста первостепенно важно, поскольку оно равноправным образом взаимодействует с музыкальной составляющей синтетического произведения, требуется аргументированное решение вопроса об адекватном донесении смысла поэтического текста до восприятия всех групп слушательской аудитории. Вопросы такого рода входят в компетенцию либреттологии[74] (науки о словесном компоненте музыкальных произведений). В центре внимания либреттологии – не слово и не музыка, а пограничье между ними, зона прилегания, взаимосцепления, взаимопроникновения. Творчеством каждого композитора либреттология интересуется в той степени, в какой музыка этого композитора связана со словом. Понятно, что центральные фигуры для либреттологии – те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют ядро, а второстепенные – те, в чьем наследии синтетические жанры составляют периферию[75].

[73] *Эйзенштейн С.* Дидро писал о Кино // Театр. 1988. № 7. С. 120.

[74] См.: *Ганзбург Г.* Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство: сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. – 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков, 1994.

[75] Характеристики творческого поля индивидуальны для каждого композиторского стиля. Различаются ядро, периферия творчества, граница творчества, области, лежащие вне границы творчества.

Например, Шуман и Шопен, Вагнер и Брукнер – фигуры в музыкальном процессе равновеликие, но для либреттологии Шуман и Вагнер – фигуры первой величины, а Шопен и Брукнер – не первой. Музыка Шумана в этом отношении – один из самых значительных объектов внимания либреттологии.

Все произведения песенного театра Шумана в оригинале содержат поэтический текст на немецком языке. Для их полноценного восприятия иноязычной публикой необходимы специальные эквиритмические переводы этих текстов. В современном нам[76] концертно-камерном и оперном исполнительстве распространена тенденция недооценивать значение вокальных переводов. По разным соображениям театральные постановщики, организаторы концертов, издатели компакт-дисков используют текст на языке оригинала даже тогда, когда публика не знает этого языка. Однако восприятие вокальной музыки – процесс, при котором мелодия и поэтический текст затрагивают глубинные структуры мозга. Если туда, в глубины подсознания и может попадать слово, увлекаемое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. Прослушивание на иностранном языке не дает таких возможностей. Причина в том, что иностранные языки осваиваются человеком в зрелом возрасте рациональным путем, и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Чтобы войти в более глубокие слои, необходимо оперировать языком, усвоенным в раннем детстве и укорененным в подсознании. Таким является только родной язык (немцы называют его *материнским*, Muttersprache).

В современном оперном театре «бегущая строка» и прочие визуальные способы подачи либретто дают возможность воспринять текст отдельно от мелодии, а надо – в нераздельном единстве с мелодией. В грубом сравнении это подобно тому, что, имея отдельно кислород и отдельно водород, мы не напьемся воды: чтобы это сделать, надо получить кислород с водородом в химическом соединении. В опере вербальный компонент особым образом вплавлен в музыку, а бегущая строка или печатная программка – это текст вне музыки. Нормальное воздействие оперы как синтетического произведения в таком режиме происходить не может (то же относится к оратории, кантате, пассиону, песне, романсу). Поэтому принципиально важно, чтобы театральные, концертные и камерные вокальные сочинения Шумана, а в особенности рассмотренные выше произведения его «песенного театра» были доступны каждому человеку на его родном языке.

Бытуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя, каждый из этих принципов проявляет и свои преимущества, и слабые стороны. Оба варианта имеют право на существование, однако с точки зрения либреттологии исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее. Это можно объяснить следующим образом. Стихотворная основа вокальных произведений, как известно, включает два слоя – фонетический и семантический (звучание и значение). Если слушатель не знает иностранного языка на уровне «материнского», то чем-то одним (фонетикой или семантикой) приходится жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако, сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл слов понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен или оперных партий на немецком языке русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения. Но даже когда фонетика оригинала сохранна, иноязычный

[76] Во времена Шумана было по-другому.

слушатель, лишенный стихотворного перевода текста, остается ни с чем. Гейне говорил о песне: «Чудные стихи охватывают твое сердце, как ласка любимой женщины; слово обнимает тебя; мысль – целует»[77]. Иноязычный слушатель воспринимает слово, но не мысль (что в терминологии Гейне соответствует «объятию без поцелуя»).

Избежать досадных потерь смысла (и силы воздействия синтетического произведения) при восприятии иноязычной вокальной музыки, можно лишь благодаря талантливому переводчику-эквиритмисту: он сохраняет семантику оригинала и при этом выстраивает средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздает первоначальную силу художественного воздействия, присущую подлиннику. В науке об исполнительстве существует и противоположная точка зрения, отстаивающая приоритет фонетики оригинала и требующая исполнения произведений на языке автора, а не слушателя. Эту точку зрения представляют, например, работы Т. П. Мадышевой[78].

Случаи, когда переводчик вокальных текстов достиг вершин искусства, немногочисленны. Зачастую певцы используют не самые лучшие варианты, а довольствуются первыми попавшимися. Сравнение между собой разных переводов одного и того же оперного либретто, одной и той же арии или песни, поиск оптимального варианта для своей исполнительской трактовки – непременная часть подготовки к интерпретации.

Эквиритмические переводы песен Шумана издавна осуществлялись на основные европейские языки. Русские переводы полных циклов и отдельных номеров из них дали С. А. Адрианов, Э. Б. Александрова, Н. Н. Доломанова, В. П. Коломийцов, М. В. Притвиц, Н. Г. Райский, М. В. Комарицкий. Однако ни один вокальный перевод не должен быть принят как единственно верный. Публикация всё новых переводов тех же песен важна и необходима, если помнить о том, что смысл оригинала, по словам О. А. Алякринского, подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая[79], а значит нужны разные переводы одного и того же либретто, чтобы, по выражению А. Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть»[80]. Автором настоящей работы предпринят и подготовлен к публикации новый эквиритмический перевод текстов поздних вокальных сочинений Шумана.

Важным, а в ряде случаев и необходимым для понимания поздних вокальных циклов Шумана видится углубленное изучение литературных первоисточников и связанной с ними предыстории шумановских произведений, знание героев и прототипов шумановского песенного театра. Проникнуть в замысел композитора позволяют соответствующие историко-литературные материалы (в том числе найденные в россиских архивах), которые теперь могут стать доступными для исследователей Шумана, исполнителей и слушателей.

Рассмотренные произведения представляют собой особый вид внетеатрального спектакля, что предполагает сочетание и взаимопроникновение приемов камерного музицирования и квази-театрального лицедейства в исполнительской практике певца-актера. Недостаточная востребованность произведений шумановского песенного театра на протяжении десятилетий объясняется новизной и сложностью смысловой структуры. Трудность исполнительских задач (певческих, актерских и пианистических) может быть преодолена благодаря музыковедческой и либреттоведческой оснащенности интерпретаций.

---

[77] Цит. по: *Шюре Э.* История немецкой песни. [СПб., 1884].

[78] *Мадышева Т.* Некоторые аспекты интерпретации “Lied” // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков, 1997. С. 228–233; *Мадишева Т.* Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадишева. Харків: Штріх, 2002.

[79] См.: Ганзбург Г. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана. Указ. соч. С. 84.

[80] Там же.

7. Драматизация. Многофигурные песенные композиции Шумана: лидершпили

Говоря о драматизации (неисследованной линии эволюции вокальных жанров, предшествовавшей у Шумана их театрализации), мы имеем в виду «Испанский лидершпиль» соч. 74 на стихи Эмануэля Гейбеля, «Любовные песни» соч. 101 на стихи Фридриха Рюккерта и «Испанские любовные песни» соч. 138 на стихи Гейбеля. Жанровое обозначение «лидершпиль» автор предпослал только одному из этих циклов (соч. 74). Однако общие для всех названных опусов особенности строения позволяют нам распространить это определение также на два других. (тем более что сам Шуман в письме в издательство *Fr. Kiestner* от 15 июля 1853 года говорит об опусе 138 как о втором лидершпиле[81]).

По разъяснению Д. В. Житомирского в комментарии к указателю произведений Шумана, «лидершпиль – жанр, возникший в немецкой музыке в начале девятнадцатого века, объединяет черты песенного цикла (обычно в народном духе) и сюжетной кантаты»[82]. Упоминая свой «Испанский лидершпиль» в письме к К. Рейнеке от 1 мая 1849 года, Шуман особо оговорил, что это – «нечто оригинальное по форме»[83]. Из письма Шумана в издательство *Fr. Kiestner* от 22 апреля того же года: «Мне кажется, что это не совсем уж плохая выдумка. <…> Думаю, что, может быть, именно эти мои песни получат наиболее широкое распространение»[84].

Драматизация нетеатральных жанров осуществлялась Шуманом сознательно и намеренно. Это видно, например, из его высказывания, касающегося оратории, в письме к Р. Полю от 14 февраля 1851 года: «Следует по возможности избегать всего только повествовательного, умозрительного, предпочитая везде драматическую форму»[85].

8. Особенности «Испанского лидершпиля»

В «Испанском лидершпиле» соч. 74 нет прямых сюжетных связей между номерами и нет единства персонажей. В произведении отражены любовные переживания в разнообразных жизненных ситуациях: в момент зарождения чувства (№ 1), в период ухаживания (№ 2) и т. д. Это является *содержательной* основой, объединяющей разнохарактерные пьесы. Отсутствие общности персонажей позволило композитору в рамках единого произведения охватить широкое разнообразие ситуаций, в том числе полярных: несчастливую любовь (№ 6), счастливую любовь (№ 7), любовь в разлуке (№ 8).

В композиции цикла прослеживается четко выраженное членение на две половины (или две стадии, соответственно № 1–5 и № 6–9); грани композиции подчеркнуты сменой исполнительского состава. Любовные ситуации группируются таким образом, что в содержательном плане первую половину цикла можно условно назвать «Влюбленность» (охватывает ряд ситуаций от зарождения чувства до соединения любящих), вторую – «Любовь». Рубежом между половинами цикла служит квартет (№ 5), цикл завершается также квартетом (№ 9). Оба они по драматургической функции соответствуют хоровым эпизодам кантат, где хор – голос комментатора событий или автора. По составу имеются различия и между стадиями: если в первой части цикла все номера – дуэты, то во второй части два номера из трех (№ 6 и 7) – сольные.

№ 1. «Первая встреча». Два голоса (сопрано и альт), представляют одного субъекта высказывания, одного лирического героя: влюбленную девушку. Партии обоих голосов изоритмичны (нота против ноты). Характер произведения таков,

---

[81] См.: *Шуман Р.* Письма. Т. 2. Указ. соч. С. 343.
[82] *Житомирский Д.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Указ. соч. С. 821.
[83] *Шуман Р.* Письма. Т. 2. Указ. соч. С. 216.
[84] Там же. С. 213.
[85] Там же. С. 268.

что описание сцены первой встречи девушки с юношей можно истолковать скорее как пересказ сновидения, нежели описание реального события[86].

Von dem Rosenbusch, o Mutter,	*Среди чудных роз, о мама,*
Von den Rosen komm ich.	*Среди роз была я.*
An den Ufern jenes Wassers	*Там, у самого обрыва*
Sah ich Rosen stehn und Knospen;	*Молодой бутон прекрасный*
Von den Rosen komm ich.	*Над рекой нашла я.*
An den Ufern jenes Flusses	*Там в горах на жутком склоне*
Sah ich Rosen stehn in Blüte;	*Розы алы, как от крови…*
Von den Rosen komm ich.	*Будто бы от крови алы розы…*
von den Rosen;	
Sah ich Rosen stehn in Blüte;	*Среди роз я шла, и тот бутон*
Brach mit Seufzen mir die Rosen.	*С грустным вздохом надломила.*
Von dem Rosenbusch (2), o Mutter,	*Среди чудных роз (2), о мама,*
Von den Rosen komm ich.	*Среди роз была я.*
Und am Rosenbusch, o Mutter,	*Среди чудных роз, о мама,*
Einen Jüngling sah ich,	*Так грустна была я,*
An den Ufern jenes Wassers	*Вдруг у самого обрыва*
Einen schlanken Jüngling sah ich,	*Вижу – юноша прекрасный,*
Einen Jüngling sah ich.	*Что всю жизнь ждала я.*
An den Ufern jenes Flusses	*Там в горах на жутком склоне*
Sucht' nach Rosen auch der Jüngling;	*Розу лучшую нашёл он…*
Viele Rosen pflückt' er, viele Rosen.	*Лучшую из роз над обрывом.*
Und mit Lächeln brach die schönste er,	*Улыбнулся он и свой цветок*
Gab mit Seufzen mir die Rose.	*С грустным вздохом мне он отдал.*
Von dem Rosenbusch (2), o Mutter,	*Среди чудных роз (2), о мама,*
von den Rosen komm ich.	*Среди роз была я.*

№ 2. «Интермеццо» по содержанию относится к жанру серенады. Два мужских голоса (тенор и бас) здесь также трактуются как высказывание одного лирического героя, на сей раз – юноши, и обе вокальные партии изоритмичны.

№ 3. «Тоска любви» – второй дуэт женских голосов (сопрано, альт). Девушка, тоскуя о любимом, с некоторой аффектацией в испанском вкусе (первый же интервал в мелодии – восходящий скачок на нону) говорит о том времени, когда любовь пройдет и душа сможет, наконец, обрести желанный покой. В русском переводе текста Музы Павловой, напечатанном в Собрании вокальных сочинений Шумана, допущена существенная неточность, меняющая смысл высказывания: речь героини переадресована ко второму лицу («Пора придет – дух смятенный *твой* найдет покой»); в оригинале же – обращение *к собственной душе, мысли* («Gedanke mein»).

№ 4. «Ночью». Сильный и свежий эффект, всегда производимый этим дуэтом, свидетельствует о наличии в нем яркого художественного открытия. Ввиду театральной природы этого открытия, оно имеет прямое отношение к теме настоя-

[86] Эквиритмический перевод, специально приспособленный для пения, выполнен автором настоящей работы.

щей работы и поэтому требует более подробного обсуждения [Шуман – «Испанский лидершпиль» соч. 74 № 4. Джеральдин Мак-Гриви, Эдриен Томпсон, Грэм Джонсон. Hyperion. 2000].

Оригинальность жанрового решения состоит здесь в том, что два голоса (сопрано и тенор) принадлежат двум субъектам высказывания, которые обращаются друг к другу, но не слышат один другого. Нельзя сказать, что такое решение типично для жанра камерного дуэта, где устоявшиеся разновидности можно свести к следующим четырем:

1) дуэт неперсонифицированных голосов, высказавающихся о чем-то внешнем (например, дуэт Шумана на стихи А. Г. Гофмана фон Фоллерслебена «Весенняя песня» соч. 79 № 19);

2) дуэт-единство, где оба голоса передают речь одного персонажа (таковы, например, только что рассмотренные первые три номера «Испанского лидершпиля»);

3) дуэт согласия, где высказывание ведется от лица коллективного персонажа («мы»);

4) дуэт-диалог, где голоса принадлежат двум действующим лицам, между которыми происходит общение (например, дуэт Шумана на стихи Р. Бёрнса «Под окном» соч. 34, №3).

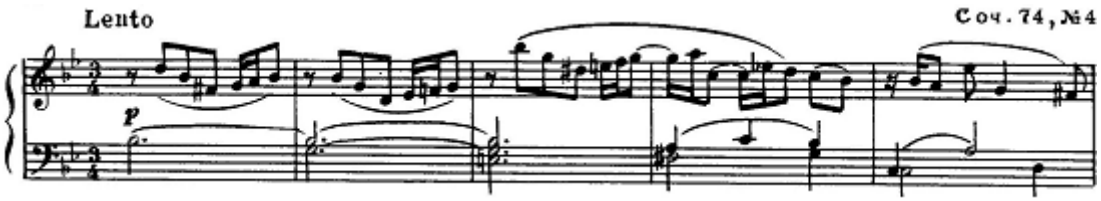
Рассматриваемый дуэт «Ночью» не может быть причислен ни к одной из этих разновидностей и представляет собой особый случай: *дистанционный диалог*. Два действующих лица как бы отдалены друг от друга в пространстве (или между ними воздвигнута непроницаемая стена), так что непосредственный, реальный диалог между ними физически невозможен. Дуэт этот складывается из двух автономных монологов, можно даже сказать, из двух сольных романсов (Шуман зачастую писал романсы в форме обращения к воображаемому собеседнику). Параллельное развертывание монологов при их интонационном подобии и обращенности друг к другу создает зрительское представление о пространственной симметрии во взаиморасположении звучащих голосов, об их непреодолимой разделенности и о том, что слияние голосов в дуэте происходит не в реальном мире, а лишь в обоюдном синхронном воображении персонажей, и в сознании слушателя, то есть в мире грез.

Певцы-актеры должны разыграть особую психологическую «мизансцену» (пусть внешне неподвижную): партнеры по диалогу не слышат друг друга в реальном мире, но каждый, пребывая в одиночестве, думает о партнере и мысленно к нему взывает. Общение происходит поверх реальности. В просторе духовных миров, в силовом поле движущихся каноном мелодий, то есть в сложно устроенном *звуковом мире* шумановского дуэта любящие души входят в связь и пребывают в единстве, вопреки разделяющим их в реальности расстояниям и преградам.

Таким образом, камерный вокальный ансамбль создает здесь особый, по существу, *театральный* эффект, аналог которому трудно подыскать даже на оперной сцене. (По наблюдению М. Р. Черкашиной, столь же необычная, драматургически сложная ситуация была воплощена в «Сомнамбуле» Беллини, где есть дуэт персонажей, не вступающих в реальное общение. Героиня пребывает в сомнамбулическом состоянии и не воспринимает присутствия партнера). Заметим, что Шуман, в отличие от театральных авторов и постановщиков, действует здесь *музыкальными* (и только музыкальными) средствами.

Логично предположить, что *театрализация* требует еще большей изощренности в действиях композитора, чем театральность как таковая. Действительно, оригинальность замысла, как всегда, повлекла за собой использование неординарных средств, в данном случае – не характерных для жанра лирического камерного дуэта сложных («ученых») приемов полифонической техники. Композиция по ряду признаков приближается к форме несимметричного канона.

Семитактовое фортепианное вступление основано на изложении краткого выразительного мотива и его вариантном развитии, что звучит для шумановской эпохи довольно архаично, напоминая по стилю изложения начальные фазы старинных периодов типа развертывания, вырастающих из темы-зерна в музыке барочного стиля.



На всем протяжении пьесы в фортепианной партии не прекращается процесс мотивно-тематического развития материала вступления. Это не сопровождение в обычном понимании (не аккомпанемент), а самостоятельный пласт музыкальной ткани, который контрапунктирует канону, образуемому вокальными голосами. Тематизм фортепианной партии может быть истолкован как своеобразное удержанное противосложение («свободный голос»). Следует только иметь в виду, что противосложение это развивается по собственной логике, и грани между волнами его развития не совпадают с границами между разделами канона в вокальных партиях.

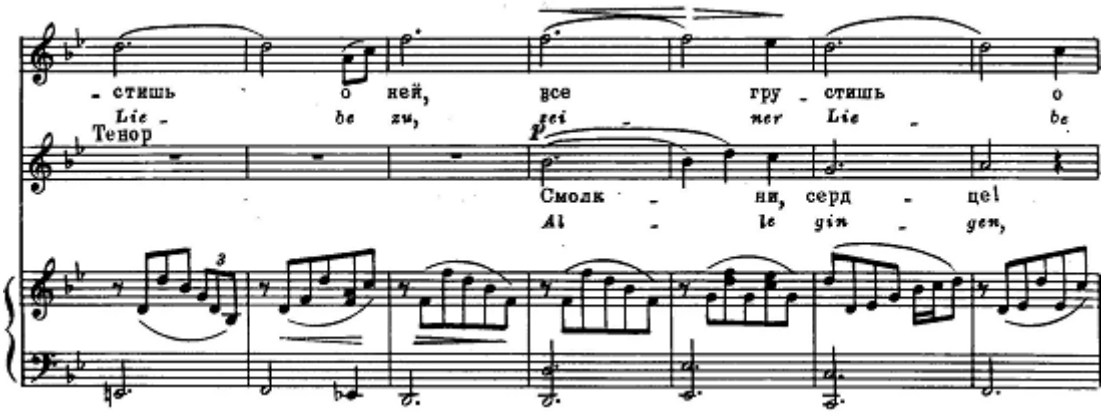
Непрерывный ток противосложения – как непрекращающееся глубинное движение того чувства, которое объединяет героев, – организуется по принципу вариаций типа прорастания (термин В. В. Протопопова), то есть каждый этап развития (а все они аналогичны построению типа развертывания, изложенному во вступлении) включает одно и то же начало (тему-зерно) и различные продолжения. Этапы эти неравновелики. Их протяженность (в тактах) такова:

6 (вступление) + 12 + 26 + 12 … 6 (заключение).

В последовании этих величин просматривается принцип концентричности.

Пропоста в партии сопрано включает три раздела (такты 8–45, 46–83, 84–88). Риспоста вступает в партии тенора в 46-м такте (расстояние между вступлениями 38 тактов) и включает разделы, аналогичные первому (целиком) и второму (усеченному) в пропосте (такты 46–88). С 92-го такта начинается 4-й раздел (кода) с изоритмической синхронизацией движения голосов.

Вступление риспосты



Таким образом, развитие музыки на уровне целого образуется тремя относительно самостоятельными действенными слоями: двумя голосами канона (сопрано и тенор) и «свободным голосом» – противосложением (партия фортепиано). Смысловое соотношение между вокальными линиями, с одной стороны, и фортепианной партии, с другой, может быть описано термином «единовременный контраст», введенным Т. Н. Ливановой для анализа некоторых специфических явлений барочной музыки.

Исполнители дуэта «Ночью» поставлены в условия, весьма необычные для жанров камерной лирики. Здесь требуется условное допущение, будто двое поющих рядом актеров не слышат друг друга. Такая условность чисто оперная, на ней основана ансамблевая техника в ее высших образцах: в операх Моцарта, Россини, Доницетти, Беллини, Верди. Более того: эта условность используется

не во всех оперных стилях именно потому, что ее считали *чересчур* оперной, *нарочито* оперной, мешающей правдоподобию (из-за этого, например, Вагнер и «кучкисты» –Бородин, Мусоргский – изгоняли из своих опер подобные ансамбли). Однако для камерных жанров Шумана данный дуэт, основанный на принятии чисто оперной условности и на создании сугубо оперной иллюзии, знаменует лишь *путь* к театрализации, лишь промежуточный этап между драматизацией и театрализацией жанра, поскольку здесь еще нет главного театрализующего фактора – *индивидуализации ролей* и связанного с этим лицедейства актеров.

Тем не менее рассматриваемый дуэт по жанровому и конструктивному решению остается уникальным не только в творчестве Шумана, но и во всей камерной вокальной литературе.

По мысли Г. Головинского, открытые Шуманом новые возможности («использование лирической кантилены с ее длительно выпеваемыми звуками в каноническом дуэте»[87]) оказали воздействие и на технику *оперного* ансамбля (таков дуэт-канон «Враги…» из «Евгения Онегина» Чайковского).

№ 5. Квартет «Не скрыть любви» – рубежный в композиции лидершпиля. Текст произносится от лица комментатора событий (признак эпического рода, к которому относится жанр кантаты). Фактура этого квартета является скорее хоровой, нежели ансамблевой: нет индивидуализированных партий, а некоторая независимость голосов отмечается лишь на участке кадансирования – в конце вступления перед началом нового куплета.

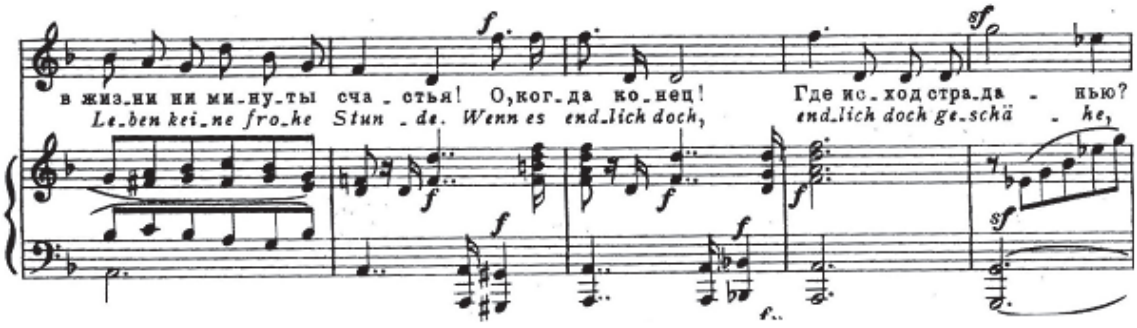
Итак, «хор» сообщил, что любовь героев взаимна, любящие соединились. Это открывает новую стадию своеобразного сюжетного движения: во второй части лидершпиля (№ 6–8) представлены переживания любящих героев. Теперь, когда желанная цель достигнута, для дальнейшего сюжетного развития открываются две психологические возможности: отчаяние от душевной опустошенности или довольное умиротворенние. Обе эти взаимоисключающие психологические возможности последовательно воплощены Шуманом в двух сольных номерах – 6-м и 7-м.

№ 6. «Меланхолия». Первый в лидершпиле сольный номер (сопрано). Самая яркая в интонационно-мелодическом отношении пьеса, эмоциональная кульминация цикла. Редкая даже для Шумана открытость проявления чувства, аффектированная порывистость, указывающая на испанский темперамент героини, в отчаянии призывающей смерть [Шуман – «Испанский лидершпиль» соч. 74 № 6. Джеральдин Мак-Гриви, Грэм Джонсон. Hyperion. 2000].

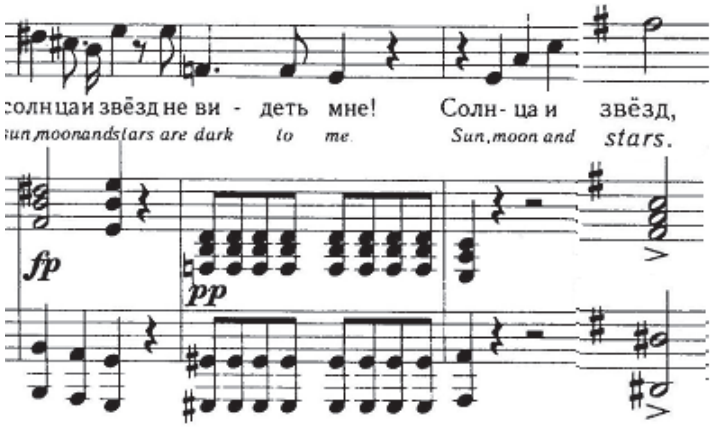
Напряженность поддерживается и нагнетается, в частности, взаимодействием противоречивых интонационных средств: возгласов декламационного типа и широкой кантиленной вокализации с применением длительных внутрислоговых распевов. Обращает на себя внимание выразительность аффектированных скачков на нону, дециму и ундециму в вокальной партии. Эта исключительно редкая в вокальной практике, трудная для певцов интервалика, несвойственна камерному музицированию. Применяя ее, Шуман явно приближает характер интонирования к выразительным приемам *сценической* речи, то есть к театру, где в напряженных моментах кульминацонные возгласы могут произноситься с интонацией, срывающейся на крик. Подобную «экстремальную» интервалику в таком же значении встречаем в ораториях Генделя – например, в арии Самсона (№ 4) из оратории «Самсон» (см. такты 28–29: нисходящий скачок на большую септиму; такты 31–32: три последовательных восходящих скачка, охватывающих большую нону).

[87] *Головинский Г.* Шуман и русские композиторы XIX века. Указ. соч. С. 71 (автор ссылается здесь на одиннадцатый этюд из «Симфонических этюдов» Шумана).

Шуман. «Меланхолия»



Гендель. «Самсон». Ария № 4



№ 7. «Признание» – соло тенора. Эмоциональный тонус этой пьесы много ниже, чем предыдущей, нет резких взлетов и спадов. Здесь удивительным образом сочетается интенсивное любовное переживание и спокойная умиротворенность, что в целом можно определить как ощущение полноты жизни.

№ 8. «Весть» – дуэт (сопрано, альт). Трактовка двухголосия здесь аналогична трем первым пьесам лидершпиля, что вносит элемент своеобразной репризности. Содержанием является переживание любовных чувств в разлуке с любимым.

№ 9. «Я любима»[88] – финальный квартет, завершающий композицию цикла праздничной сценой ликования любящих. Гимничность тона, развернутая форма делают этот квартет подобным хоровому финалу кантатно-ораториального произведения.

Своеобразие «Испанского лидершпиля» соч. 74 и других сочинений Шумана в данном жанре состоит в том, что автор исследует круг близких, тонко различающихся психологических состояний, точнее круг вариантов одного и того же состояния. Проявление любовных чувств в различных жизненных ситуациях людьми разных темпераментов, широкий диапазон любовных переживаний – вот та реальность, которая находит отражение в лидершпиле, его тема. Идея – в приятии любви во всех ее проявлениях.

Близкое жанровое решение Шуман дает в «Испанских любовных песнях» соч. 138, – цикле, сочиненном в том же 1849 году и превосходящем рассмотренный выше цикл как по масштабам, так и по разнообразию задействованных исполнительских средств. Помимо сольных и ансамблевых вокальных номеров здесь имеются и две инструментальные пьесы: «Вступление» (№ 1), и «Интермеццо. Национальный танец» (№ 6)[89].

[88] Перевод неточен: в оригинале определенность женского или мужского рода отсутствует (Ich bin geliebt), что допускает произнесение одного и того же текста мужскими и женскими голосами. В переводе на русский язык эта особенность не могла быть сохранена.

[89] О тональном плане этого произведения см.: *Гольдберг Л.* Принципы строения вокальных циклов. Л., 1972. С 6.

Подобная идея – воплотить в циклической вокально-инструментальной композиции оттенки, варианты одного эмоционального состояния, создать «вариации на чувство» – обнаруживает близость к идее, реализованной в свое время в оратории Генделя «О Радости, Печали и Мудрости»[90] на либретто Ч. Дженнингса по Дж. Мильтону (1740). Состояние радости представлено в этой оратории четырнадцатью вариантами (радость труда, радость стремительного движения, радость созерцания красоты, радость коллективного веселья и т. д.), состояние печали – девятью вариантами, состояние умиротворенности – пятью. Аналогия шумановского замысла, воплощенного в соч. 74, 138 и отчасти 101, с генделевской ораторией вполне очевидна.

В литературе о Шумане есть критические замечания о связи его хоровых произведений с генделевской традицией. В. Зигмунд-Шульце пишет: «[Гендель] в качестве вокального композитора нашел довольно бледное подражание в хоровых произведениях позднего Шумана <…> Очень проникнута генделевским духом первая оратория Шумана “Рай и Пери”, которую он создал “не для молельни, а для веселых людей”»[91]. Однако отмеченная нами аналогия между шумановскими лидершпилями и ораторией Генделя свидетельствует не о бледном подражании, а о новаторском продолжении традиции в оригинально трактованном жанре, промежуточном между вокальным циклом и кантатой.

Рассмотренные поздние произведения Шумана в жанре лидершпиля свидетельствуют о неустанном преобразовании жанров камерно-вокальной лирики путем ее драматизации. Векторы этого сложного преобразования направлены и в сторону концертных кантатно-ораториальных жанров, и в сторону оперы.

В лидершпилях композитор избегает явной, жестко детерминированной сюжетности, создавая намеренно неопределенный «мерцающий» сюжет, допускающий неоднозначные толкования и требующий активного воображения и додумывания. Существует логичность и упорядоченность в последовании сюжетных событий и соответствующих им музыкально-композиционных единиц, но при этом также создается впечатление непринужденных разрывов связей, некоторого «романтического беспорядка».

9. Заключение

Исследование показало, что в поздний период творчества Шуман создал новые разновидности жанров, переходные между вокальным циклом, кантатой и оперой. Он опробовал и последовательно использовал средства драматизации и театрализации, что отразилось на всех элементах музыкальной композиции (включая форму, фактуру, интонационность) и на исполнительских средствах. При этом важно, что произведения, сочиненные в новых жанрах, приобретая некоторые свойства спектакля, не перестают оставаться концертно-камерными и не становятся собственно театральными.

В чем же тогда смысл произведенной Шуманом жанровой трансформации? Ведь были и есть в чистом виде музыкальный театр и камерный концерт, соответственно опера, кантата, песня (Lied) или цикл песен, а в исполнительстве – сценическое выступление и концертное или камерное музицирование. Что нового и ценного привнесено в музыкальную культуру промежуточными, смешанными, переходными формами, найденными Шуманом, по сравнению с «чистыми» театральными и концертными? Почему композитор не превращает вокальный цикл в собственно оперу, а останавливается на полпути? В чем сила этих его «половинчатых» жанровых решений?

---

[90] В другом переводе: «Веселый, Задумчивый и Умиротворенный». О содержании этой оратории см: *Далгат Дж.* Предисловие // Гендель Г. О Радости, Печали и Мудрости. Л.: Музыка, 1973. С. 3.

[91] *Зигмунд-Шульце В.* Георг-Фридрих Гендель сегодня // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. М., 1960. С. 130.

Ответить на такие вопросы помогает рассуждение Эйзенштейна о различии между театром и новым в его время искусством кинематографа: «Где разница? Казалось бы, в пустяке. В том обстоятельстве, что на кино мера выразительности не только не смеет превышать объема представляемого истинного переживания и чувства, но в недосказанности оказывается еще прекраснее. Тогда как на театре необходимым условием простой восприимчивости, лицезримости, доступности для зрителя является коэффициент преувеличения в выражении естественного чувства. <…> Печально прав Коклен, когда учит, что на сцене следует <…> не ходить, а выступать, не говорить, а вещать. Иначе – не видно. Иначе – не слышно. Иначе – непостижимо. Иное дело – на кино. <…> [На театре] то, что с галерки кажется “нюансом” мимики – страшная перенапряженная гримаса, то, что слышится в последнем ряду партера “полутоном” – на самом деле надсадный крик <…>»[92].

В эйзенштейновском сопоставлении действий актера на сцене с действиями того же актера перед кинокамерой – идеально точный аналог тех различий, которые дает шумановский «полутеатр», *«песенный театр»,* по сравнению с обыкновенным музыкальным театром. Можно утверждать, что приняв новую модель вокального цикла, поздний Шуман создает оперы не уменьшенные (малые), а *тонкие, утонченные*.

Освоить эту новую художественную ценность можно только с участием особым образом обученного певца-актера, обладающего иными, дополнительными навыками, нежели у камерных и оперных певцов. Такому певцу-актеру приходится представлять особую разновидность спектакля, сложившуюся в позднем творчестве композитора и названную нами «песенным театром Роберта Шумана»[93].

Среди особенностей «песенного театра Шумана» выделим следующие.

1. Сочетание в произведении лирической составляющей, свойственной жанру Lied, не только с драматической составляющей, что приближает вокальный цикл к моноопере, но также и с эпической. Элементы эпической драматургии, которые не типичны для вокального цикла и оперы, привносятся Шуманом в связи с намерением воссоздать средствами вокальной музыки *биографию* персонажа, что наряду с драматичностью потребовало также и *повествовательности*. (Такая повествовательность, в разных пропорциях сочетающая реальность с вымыслом и основанная на рациональном, научном подходе к компоновке материалов, рассмотрена в работах Е. Г. Рощенко о «новой мифологии» романтиков и имеет отношение к описанному ею так называемому *docta stilo*[94]).

2. Песенный театр Шумана принципиально несценичен. Исследование этого феномена позволяет в дальнейшем ставить вопрос о «несценичной театральности» как самостоятельную музыковедческую и либреттологическую проблему.

Существует особого рода музыка: одновременно и *театральная,* и *несценичная*; такая функциональная противоречивость – следствие особых условий сложного синтеза искусств. Несценичность не во всех случаях может считаться недостатком, поскольку театральность вне сцены придает произведению иные свойства, нежели на сцене (а изменение свойств способно как обогатить, так и обеднить художественную палитру автора). Этот момент тонко зафиксирован в одном из писем Чайковского: отвергая проект либретто, он мотивировал свой отказ тем, что переживание, привлекавшее его в литературном первоисточнике, «вследствие необходимости сценической, перестало быть в полной мере поэтическим. <…> Оно, может быть, эффектно – но уж меня больше не пленяет»[95].

Парадокс *несценичной театральности* может проявляться не только в концертно-камерной, но и в оперной литературе. Например, музыка «Руслана

---

[92] *Эйзенштейн С.* Дидро писал о Кино. Указ. соч. С. 113–115.

[93] См.: *Ганзбург Г.* Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная Академия. 2005. № 1. С. 106–119.

[94] См.: *Рощенко Е.* Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2004. С. 71–80.

[95] Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958. С. 129.

и Людмилы» Глинки производит более сильное воздействие вне сцены, нежели в сценической постановке. Причина в том, что драматургически музыка этого оперного шедевра, безусловно, в высокой степени театральна, но при этом, как показывает полуторавековая театральная практика, в такой же степени несценична. Несценичность эта не была у Глинки намеренной, а проявилась как непредвиденное следствие смелого эксперимента в области эпической драматургии и ее применения к опере. Одним из результатов глинкинского эксперимента явился *эффект несценичной театральности* в новой разновидности оперного жанра. Возникшие в ту же эпоху новые жанровые разновидности, входящие в песенный театр Шумана, демонстрируют вполне удавшийся опыт сознательного использования эффекта несценичной театральности в камерной вокальной музыке.

Новые ценные художественные качества, появившиеся в поздних вокальных произведениях Шумана благодаря драматизации и театрализации камерной лирики, убедительно опровергают мнение о якобы деградации и творческом бессилии позднего Шумана.

Вписывая найденные Шуманом новые жанровые разновидности в общую историю и типологию жанров, получаем уточненную и обогащенную картину жанровой эволюции у романтиков. (В перспективе это поможет существенно продвинуться и в научном изучении последующих этапов видоизменений жанров вокальной музыки, в том числе кардинальных новаций Мусоргского Вольфа, Малера, и далее в XX веке вплоть до Шостаковича, Валерия Гаврилина, Леонида Десятникова).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белецкий А. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм. Сборник статей / Под ред. А.И. Белецкого. Л.: Academia, 1927.

Берковский Н. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб, 2002.

Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и царь. М., 2005.

Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О.В. Лосевой. Пер. А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. М.: Композитор, 2000.

Ганзбург Г. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман // Русская литература. 1990. № 1.

Ганзбург Г. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство: сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сентября — 2 октября 1993г. / сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1994.

Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная Академия. 2005. № 1.

Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов. М., 1996.

Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов. Л., 1972.

Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

Далгат Дж. Предисловие // *Гендель Г.* О Радости, Печали и Мудрости. Л.: Музыка, 1973.

Далгат Дж. Предисловие // *Шуман Р.* Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987.

Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964.

Зигмунд-Шульце В. Георг-Фридрих Гендель сегодня // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. М., 1960.

Козинцев Г. Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973.

Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1952.

Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов. М., 1996.

Лосева О. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях // Музыкальная Академия. 2006. № 4.

Мадишева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т.П. Мадишева. Харків: Штріх, 2002.

Мадышева Т. Некоторые аспекты интерпретации “Lied” // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы / сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1997.

Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди // Блоковский сборник II. Тарту, 1972.

Мальчукова Т. К вопросу об антологическом роде в лирике А.С. Пушкина // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990.

Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма. М.: Искусство, 1973.

Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958.

Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Музыкальная Академия. 2006. № 4.

Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.

Поспелов Г. Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. 1986. № 1.

Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2004.

Свириденко С. Шуман и его песни. СПб., 1911.

Сильман Т. Семантическая структура лирического стихотворения // *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977.

Сохор А. Певица Александра Николаевна Молас (1844—1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2 / Ред. Л.С. Гинзбург, А.А. Соловцов. М., 1958.

Федоров Ф. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004.

Финшер Л. Песни Брамса // Музыкальная Академия. 1999. № 3.

Фишер К. История философии. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н.О. Лосского. СПб., 1905.

Христианович Н. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М.: Изд. П. Юргенсона, 1876.

Шуман Р. Собрание вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5.

Шуман Р. Письма. Т. 1. М., 1970.

Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. М., 1975.

Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. М., 1978.

Шуман Р. Письма. Т. 2. М., 1982.

Шюре Э. История немецкой песни. [СПб., 1884].

Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. 1988. № 7.

Якубинский Л. Откуда берутся стихи // *Якубинский Л.* Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986.