

Роберт Шуман и Жан Поль

А. Г. Аствацатуров¹

¹ ЧОУ ВО «Институт иностранных языков»,
199178, Россия, г. Санкт-Петербург, 12-я линия Васильевского острова, д. 13

Для цитирования:

Аствацатуров, А. Г. (2019) Роберт Шуман и Жан Поль. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 2, с. 116–126. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-116-126

Получена 2 октября 2019;
прошла рецензирование
27 октября 2019;
принята 29 октября 2019.

Права: © Наследники (2019).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC License 4.0.

Аннотация. В статье рассматривается проблема интермедиального взаимодействия музыки и литературы на примере творчества Р. Шумана и Ж. П. Рихтера. Музыкальное творчество Роберта Шумана было тесно связано с литературой, и эти связи были многообразны. Шуман был автором ряда музыкальных циклов по произведениям И. В. Гете, Г. Гейне, Э. Т. А. Гофмана, А. ф. Шамиссо, создал музыку к драматической поэме Дж. Байрона «Манфред», сочинил оперу «Геновева» и проч., внес большой вклад в музыкальную критику, сам создавал произведения в романтическом духе. В статье подчеркивается литературный характер музыки Шумана — ее изобразительность, портретность, психологизм. Среди любимых писателей Шумана особое место занимал Жан Поль Рихтер, по мотивам произведений которого был создан цикл «Бабочки». Поэтически одаренному Шуману была созвучна широкая, насыщенная чувствами, эмоциональная, образная проза Жан Поля. В статье анализируются общие черты художественных миров Шопена и Жан Поля: общее чувство жизни, состоящее в сочетании трагического мироощущения и меланхолической задумчивости, с сарказмом и юмором, резким неприятием филистерства и продуцированных им пустых форм жизни и искусства.

Жан Поль во многом способствовал возникновению поэтического языка Шумана, в котором великий композитор смог вербализировать свои музыкальные впечатления. Произведения Жан Поля и Гофмана трансформировали в шумановскую музыкальную эстетику свойственный им дуализм. В статье подчеркивается, что, с одной стороны, дуальная структура персонажей в романах Жан Поля косвенно рефлектирует предпосылки собственной художественной программы Шумана. С другой стороны, современники Жан Поля заметили «музыкальность его творчества», и уже Новалис отмечал, что Рихтер поэтизирует музыкальные фантазии.

Ключевые слова: Шуман, Жан Поль Рихтер, поэтический язык, музыкальная эстетика, музыкальная критика, романтизм.

Robert Schumann and Jean Paul

A. G. Astvazaturov¹

¹ Private Educational Establishment of Higher Education “Institute of Foreign Languages”, 13 12th Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg 199178, Russia

For citation: Astvazaturov, A. G. (2019) Robert Schumann and Jean Paul. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 2, pp. 116–126. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-116-126

Received

2 October 2019;
reviewed 27 October 2020;
accepted 29 October 2020.

Copyright: © The Author's heirs (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The research is devoted to the issue of the intermedial inter-connection between music and literature based on the example of R. Schumann's and J. P. Richter's works. The music composed by Robert Schumann was closely connected with literature, and the connections were diverse. Schumann authored a number of musical cycles on verses by J. W. Goethe, H. Heine, E. Th. A. Hofmann, A. Von Chamisso, musically adapted Lord Byron's dramatic poem “Manfred”, composed the opera “Genoveva”, etc. He also made a great contribution to musical criticism, and composed many romantic musical pieces. The paper emphasises the literary nature of Chopin's music — its figurativeness, portraiture, and psychologism.

Among his favourite writers Schumann gave pride of place to Jean Paul Richter, based on whose writing he created the cycle titled “Butterflies”. The poetically gifted Schumann felt consonance with Jean Paul's sweeping, highly emotional, imaginative prose. The author analyses the common features of Schumann's and Richter's artistic worlds: the sense of life they shared — a combination of a tragic view of life and languishing affection, sincerity, humour and sarcasm, a sharp rejection of philistinism and empty forms of life and art produced by it.

Jean Paul made a major contribution to the emergence of Schumann's poetic language, giving musical voice to his impressions, where the composer's musical and aesthetic thinking is captured. The works of Jean Paul and Hoffmann channelled their dualism into Schumann's musical aesthetics. The author emphasises that the dual structure of the characters in Jean Paul's novels indirectly reflects the premises of Schumann's artistic program. On the other hand, Jean Paul's contemporaries noticed “the musicality of his work”, and, particularly, Novalis noted that Richter poeticises musical fantasies.

Keywords: Schumann, Jean Paul Richter, poetic language, musical aesthetics, musical criticism, romanticism.

В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» в письме своему другу Цейтблону будущий композитор — модернист Адриан Леверкюн очень точно и со знанием дела описал роль романтизма в истории европейской музыкальной культуры. Размышления свои по этому поводу Адриан начинает с упоминания симфонического творчества Роберта Шумана. «До сих пор только раз был в филармонии на концерте, с третьей симфонией Шумана в качестве *pièce de résistance*. Один тогдашний критик усмотрел в этой музыке “широту мировоззрения”, что смахивало уже на непрофессиональную болтовню и немало распотешило господ классицистов» (Манн 1960, 187). Из слов Леверкюна можно заключить, что симфоническое творчество Шумана вызвало совершенно различные оценки в музыкальных кругах Германии. После премьеры симфонии, получившей сразу название «Рейнской», в отзывах звучали восторженные слова: она отражает «свежее, радостное настроение рейнской жизни», «ее основной характер

имеет истинно народные корни, так как при полностью самостоятельном и художественно благородном формообразовании мелодические элементы большей частью выражают то мощное и поразительное, что исходит от народной песни, как это имеет место во второй и пятой частях» (Demmler 2004, 68–69). Однако отношение Новонемецкой музыкальной школы Листа и Вагнера, имевшей в Германии огромное влияние, увеличивающееся с каждым годом, к позднему творчеству Шумана, в частности к его симфонизму, было в целом отрицательным. Лист выражал свое мнение осторожно и уважительно, не забывая восторга, с которым он мастерски исполнял фортепианные пьесы молодого Шумана, в частности его «Карнавал». Поэтому его слова имели полемический характер. В них звучало сожаление, что композитор с какого-то момента вступил на неверный путь, не желая отбросить отжившие свой век художественные формы. В опубликованной в «Новом музыкальном журнале» статье Лист писал:

«Кто бы мог оспорить, что Шуман больше трудился над тем, чтобы свое целиком романтическое, парящее между радостью и страданием чувство, свой порыв к необычному и фантастическому, что часто в его внутреннем мире принимало глухие и мрачные тональности, привести к гармонии с классической формой, вместо того, чтобы искать, рисковать, завоевывать, изобретать, в то время как та форма с ее ясностью и правильностью ушла от его собственных настроений. Несмотря на это, он искал, рисковал, изобретал, но меньше в свободном самоопределении, нежели фатально к этому принужденный, так как именно истинный художник с необходимостью побуждается к тому, чтобы изменить свои формы сообразно контурам своего чувства, пропитав их просветляющими или омрачающими красками, приведя их в согласие с высотой голоса своего внутреннего мира. Он делал это так, но не добровольно, словно под ярмом своего закона, сам собою раздражаясь, потому что считал старые меха пригодными для молодого вина, потому что верил в то, что современное состояние души можно представить в традиционных формах, в то время как последние обязаны своим возникновением совершенно не похожему на них содержанию чувства» (Liszt 1855, 136).

Конечно, расхождение творчества Шумана, прежде всего Шумана-симфониста, с эстетическими принципами Новонемецкой школы налицо, и Лист этого не скрывает. Но если прочесть статью Листа целиком и обращать внимание на то, что сказано между строк, то не возникает никакого сомнения, что ее автор неоднократно воздает должное Шуману, говоря о его заслугах перед историей музыки, хотя в известной мере умаляя его значение, объявив его художником, проложившим путь программной музыке, считая, вероятно, только себя ее создателем. Сейчас можно только удивляться, как чуткое ухо Листа не хочет слышать шумановского новаторства в трансформации жанра симфонии, что стало делом романтического музыкального модерна. Если вернуться к цитированным выше словам Левверкюна, то из них следует, что шумановский симфонизм не удовлетворял не только «футуристов», творцов «музыки будущего» из Новонемецкой школы, но и музыкальных консерваторов. Действительно, Левверкюн знает, что сторонники незыблемости выработанных венской классикой принципов музыкальных форм, необходимых симфонии как жанру, упрекали Шумана как раз в их нарушении. Речь шла не только о несбалансированной в некоторых ме-

стах оркестровке; в упомянутой «Рейнской» симфонии Шуман только схематично ориентируется на контуры и функциональные части сонатной формы. Дуализм в необычно обширной разработке главной темы играет подчиненную роль. На место тематически-мотивной работы выдвигается гармоническое мышление в стремлении найти связи между тональностями. Здесь было бесспорное новаторство, не говоря уже об удивительной по красоте и построению *adagio espressivo* и искрометному финалу 2-й симфонии. Лишь догматизмом Новонемецкой школы можно объяснить глухоту к шумановским открытиям в симфонической музыке. Даже обладавший широким музыкальным вкусом Ганс фон Бюлов не мог избежать ошибочных суждений: «...для меня существует духовная преграда между тем Шуманом, который поначалу шел собственными путями, и тем иным, который ослеплен блеском формы великого наследия Моцарта, Мендельсона, разочаровавшись в самом себе, он довел себя до частичного духовного самоубийства. Композитора и автора песен я ставлю несравненно выше, чем симфониста, с каким бы восхищением я не относился к *adagio* второй и даже третьей симфонии» (Demmler 2004, 112).

Ни единого слова о «Сценах из “Фауста” Гете», об опере «Геновева», об оратории «Рай и Пери», о фортепьянном концерте, об увертюрах и т. д. Это все писалось уже в самом начале вагнеромании в немецкой музыкальной культуре, продолжавшейся с разной степенью интенсивности более полувека, что, конечно, в большой степени способствовало утвердившемуся негативно отношению к музыке позднего Шумана. Сам творец новодионисийского искусства предпочитал говорить о Шумане в русле своих антисемитских идей, которые сам их выразитель рассматривал как очищение пространства немецкой культуры от тлетворного влияния еврейского духа, убивающего в ней все здоровое и творческое.

«На протяжении его (Шумана. — А. А.) развития как композитора можно со всей очевидностью указать на отмеченное мной вмешательство еврейской сущности на наше искусство. Сравните Роберта Шумана первой и Шумана второй половины его творчества: там пластический порыв к созданию образов, здесь растление в велеречивую плакоть до выглядящей таинственной пустоты. Этому соответствует, что Шуман в этом втором периоде недоброжелательно, неприветливо и раздраженно смотрел на тех, которым он в первом периоде будучи издателем “Нового музыкального журнала” так

тепло и по-немецки любезно протягивал руку» (Wagner 1869, 36–37).

Затем следовали крокодиловы слезы сожаления о потере взаимопонимания и рассказ о превращении Шумана в человека, говорящего «на другом языке, на сопровождающем нашу новую эстетику диалектическом еврейском жаргоне...» (Wagner 1869, 37). Еврейский дух распространяет вокруг себя бессилие, вялость, уныние, имитацию творчества, апатию, и в эту апатию погрузился гений Роберта Шумана, отягощенный и уставший от противостояния еврейскому духу, обеспокоенного гешефтом. Он бессознательно потерял свою благородную свободу, создав возможность триумфа духа «евреев от музыки». Еще развязнее Вагнер высказался о симфонизме Шумана в письме Гансу фон Бюлову в 1855 году. «Энергон, который имеет видимость глубокомыслия, а по моему разумению содержательно является бессмыслицей, также как и гегелевский философский вздор, который всякий раз тривиальнее всего там, где он кажется самым глубоким» (Demmler 2004, 116).

Лишь во второй половине XX века исполнительскому искусству безоговорочно удалось отрешиться от подобного рода суждений, что в конечном итоге определило место Роберта Шумана среди великих немецких композиторов XIX века. Шуман никогда не отказывался от традиции многочастной симфонии, которую критиковали Бетховен и Шуберт. Для жанра симфонии он открыл целый ряд новых возможностей. Во всех своих симфониях композитор прежде всего преследовал цель строго придерживаться циклического характера и реализовывать мотивно-тематические отношения, переходя границы частей. Он ставил перед собой задачу растворить многообразие и богатство образов в более высоком единстве, будь это благодаря одной центральной мотивной идее, переходящей из одной части в другую по тематике, или используя вариационный принцип, с помощью которого можно показать различия. Как показывает Анфрид Эдлер, «единство шумановских симфоний манифестирует себя в индивидуальном утверждении созданных композиторским субъектом музыкальных образов, в которых снимаются воспоминания о прошлом» (Edler 2008). С самого начала новаторство и поиск новых выразительных средств для воплощения музыкальных образов были отличительными чертами искусства Роберта Шумана. В позднем творчестве композитора мы находим стремление гармонически сочетать инновационную технику, не отказываясь от

традиционной формы симфонии. В этом отношении Шуман противопоставил себя тенденциям Новонемецкой школы Листа и Вагнера и стал важным звеном традиции, которая вела от Моцарта и Бетховена к Брамсу, Брукнеру и Малеру (Demmler 2004, 117).

Вернувшись к тому, с чего мы начали, к письму Адриана Леверкюна, размышляющего о симфонической музыке Шумана, мы сразу найдем в нем глубокое понимание значения музыкального романтизма для истории культуры и искусства. «Романтизм вывел музыку из глухоты узкой специальности и дудочников и привел к контакту с миром высшей духовности, с общим художественно-интеллектуальным движением времени, — этого ему забыть нельзя!» (Манн 1960, 187). Чуткое ухо Леверкюна слышит усиленную интеллектуализацию музыкального языка у позднего Бетховена.

«Все началось с позднего Бетховена и его полифонии, и мне кажется весьма многозначительным, что противники романтизма, иными словами: искусства, перешедшего из сферы чисто музыкальной в сферу общеинтеллектуальной, — всегда являлись также противниками и хулителями позднего Бетховена. Думал ли ты когда-нибудь о том, насколько более страдальчески-значительной становится индивидуализация голоса в последних его произведениях, чем в более ранних, где она виртуознее?» (Манн 1960, 187–188).

Романтизм придает этой отмеченной Т. Манном модернистской тенденции невиданный размах, когда расширяющаяся субъективность самым решительным образом стремится захватить с каждым разом все большие пространства интеллектуальной деятельности. Трансформациям подвергаются не только формы абсолютной музыки, в которой сохраняются кажущиеся неисчерпаемыми возможности трансценденции, ибо в музыке слышат язык, превышающий по своей силе все остальные языки. В музыкальном языке «мысль изреченная» перестает быть ложью, и, следовательно, музыка может помочь иным искусствам в их стремлении к истине, и отсюда желание соединиться с другими искусствами, чтобы поднять их на более высокий уровень трансценденции, растворить их в единстве, что обращает человеческие чувства к сфере сверхчувственного. С этим связаны также и размышления романтиков о роли музыки в процессе интермедальности, в создании синестетического искусства, где музыка играет решающую роль. Мы погрешили бы против истины, если бы ограничивались только вагнеровской оценкой музыки Шумана.

Суждения Ф. Листа о ней отличаются от нее несравненно более глубоким проникновением в ее сущность. Не менее важной была его высокая оценка роли Шумана в расширении роли музыки в немецкой культуре. Лист подчеркнул поэтический талант Шумана:

«Он ясно духовно осознал необходимость присоединения в высшем чисто инструментальном воплощении к поэзии и литературе; также он приблизил литературу к музыке [...]. Музыка и литература были в течение столетий разделены как стеной, и жители, жившие по обеим стенам, казалось, знали друг друга лишь по именам. Если они входили в контакт друг с другом, то они казались подобными Пираму и Фисбе. [...]. Шуман был уроженцем обеих стран и жителям разделенных областей открыл проходы [...]» (Liszt 1855, 136).

То, что здесь Лист написал о Шумане, относилось к автору «Танцев Давидсбюндлеров», «Карнавала» и «Фантазии C-dur», а также, бесспорно, к автору песен, и причина огорчений Листа по отношению к позднему творчеству Шумана заключалась в том, что последний при всей своей поэтической натуре отказывался последовательно проводить в жизнь принципы программной музыки. Сам же Шуман свое отношение к программной музыке выразил в статье о Берлиозе, где мы находим подробнейший анализ «Фантастической симфонии», которую Шуман подробно разбирал по ее фортепианному переложению, сделанному Листом. Важнейшим для понимания принципов эстетического и музыковедческого анализа Шумана можно считать соединение в нем многоуровневой структуры произведения и его интенций с его метафизической сущностью. План интерпретации «Фантастической симфонии» — это мыслительный образ музыкального художественного произведения.

«Многообразный материал, предлагаемый этой симфонией для размышления, мог бы в дальнейшем уже очень легко запутать читателя, поэтому я предпочитаю разобрать ее по отдельным признакам, хотя бы часто и приходилось для объяснения одного из них ссылаться на другой. Я хочу рассмотреть симфонию с тех четырех точек зрения, с которых вообще можно рассматривать музыкальное произведение, а именно: со стороны формы (целого, отдельных частей, периода, фразы), со стороны музыкальной композиции (гармония, мелодия, изложение, тематическая работа, стиль), со стороны особой идеи, которую художник хотел воплотить, и со стороны духа, господствующего над формой, материалом и идеей. Форма —

вместилище духа. Чем крупнее вместилище, тем больше должны быть масштабы наполняющего духа. Словом “симфония” в инструментальной музыке до сих пор обозначаются наиболее крупные соотношения. Мы привыкли по названию вещи судить о ней самой; мы предъявляем свои требования к “фантазии”, другие к “сонате”. Для талантов второго ранга достаточно владеть традиционной формой, первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое. После Девятой симфонии [Бетховена], крупнейшего по объему из существующих инструментальных произведений, мера и цель казались исчерпанными (Шуман 1975, 196–197)».¹

Описание последовательности анализа в обратном порядке повторяет творческий процесс, который начинается в духе композитора, материализующегося в форме, и дух ищет для себя в форме наибольшее пространство для воплощения. И если творческий дух дышит, где хочет, то он не знает границ между искусствами. Описав такт за тактами всю симфонию, Шуман не мог не остановиться на программе, которую Берлиоз написал для слушателей симфонии. К этой развернутой программе Шуман относится скептически, даже с некоторым пренебрежением. Подробно изложив ее, Шуман пишет: «...в таких путеводителях есть всегда что-то недостойное и шарлатанское. Во всяком случае, достаточно было бы пяти основных заглавий²; более подробные обстоятельства, представляющие все же интерес в связи с личностью композитора, который сам пережил эту симфонию, и так передавались бы в устной традиции. Одним словом, чувствующий немец, не слишком расположенный ко всему, не может, чтобы так грубо руководили его мыслями, уже в “Пасторальной симфонии” его оскорбляло то, что Бетховен не доверил ему разгадать характер музыки при помощи композитора» (Шуман 1975, 214).

Дальнейшее осмысление «Фантастической симфонии» ведет Шумана к волнующей его проблеме места музыки в мире, внемузыкальных воздействий на музыкальную композицию, а также их влиянии на ее понимание и оценку.

«Конечно, ошибаются те, кто думает, что композиторы раскладывают перед собой перо и бумагу с жалким намерением то или другое выразить, описать, изобразить. Но и не следует

¹ См. также вступ. статью к этому тому Д. В. Житомирского и его комментарии к статье о Берлиозе.

² Напомним названия частей «Фантастической симфонии» Берлиоза: 1. Мечты, страдания. 2. Бал. 3. Сцена в полях. 4. Шествие на казнь. 5. Сон в ночь шабаша.

недооценивать случайных влияний и внешних впечатлений. Бессознательно, рядом с музыкальной фантазией, часто продолжает действовать какая-нибудь идея, рядом с ухом — и глаз, и последний, этот неизменно деятельный орган, удерживает среди звучаний некоторые контуры; вместе с продвижением они могут уплотниться и развиться до отчетливых образов. И вот, чем больше элементов, родственных музыке, несут в себе мысли и образы, порожденными звуками, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность произведения, и чем, вообще, большим воображением и остротой обладает музыкант, тем больше его произведение нас возвышает и захватывает. Почему, например, Бетховену среди его фантазий не могла прийти в голову мысль о бессмертии? Почему бы не могла вдохновить память о великом павшем герое? А другого — воспоминание о блаженно прожитом времени. Неужели мы не будем благодарны Шекспиру за то, что он из груди одного юного поэта звуков вызвал достойное его произведение?» (Шуман 1975, 215).

Обратим внимание, кого Шуман приводит в качестве примера — Бетховена, автора «Героической симфонии», и Мендельсона, создателя музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», подчеркивая возможный размах чувств и восприятий композитора, стремясь показать безграничность эстетической реальности. Как мы видим, программная музыка, согласно Шуману, это только составная часть синестезийного произведения искусства, в котором музыкой охватываются все чувства, и, конечно, благодаря синестезийной интенции музыка обладает трансцендирующим смыслом.

Сходные мысли Шуман находил, читая Жан Поля и Новалиса, для которых творческая сила души зависит от многообразия и интенсивности чувств, в ней возникающих. Синестезийное музыкальное произведение — это творение духа гения, и оно отличается от того, что создает талант: «В том-то и заключается проклятие таланта, что он, работая уверенней и упорнее, чем гений, не достигает цели, в то время как гений уже давно парит на высоте идеала, с улыбкой все кругом озирая» (Шуман 1975, 81). Именно такого гения Шуман увидел в Шопене, написав о нем яркую новеллу в духе Гофмана, в которой дается поэтическое описание шопеновских вариаций для фортепиано с оркестром на тему Моцарта из его «Дон Жуана» ор. 2. Это большое произведение молодой Шопен написал, используя материал дуэтино Дон Жуана и Церлины «La ci darem la mano». Новелла о Шопене и его моцартовских вариациях ярко впи-

сывается в романтическое мировоззрение Роберта Шумана, для которого важен не сухой, деловито профессиональный анализ формы, а стремление поэтическими средствами передать читателю своеобразие духа гения через его произведение.³ Поэтическая форма, избранная Шопеном, для него единственный способ не разрушить контакт с создателем, вызвавшим восторг своей музыкой и его произведением, и поэзия для него не только родная сестра музыки, но и та среда, в которой слово будет стремиться постигать дух музыки. Синестезийная природа искусства это позволяет. Шуман разделяет романтическую идею о единой жизненной субстанции, соединяющей жизнь и искусство, развивая ее применительно к музыке.

Об этой модернистской идее, возникшей уже в ранней фазе романтизма, писал В. М. Жирмунский: «Романтическая поэзия не хочет быть “только искусством”: ее желание быть больше, чем эстетической деятельностью. Иногда это стремление к своеобразному художественному познанию мира, желание выразить в словесных символах свое особенное чувство жизни. Иногда это мысль о том, чтобы подчинить других своему чувству жизни, заставить почувствовать открывшуюся истину. ...Если в идее романтическое искусство должно быть больше, чем искусством, в осуществлении оно бывает часто меньше, чем искусством: художественная законченность, завершенность, замкнутость в себе не свойственны романтической поэзии, слишком тесно связанной с личностью поэта, его переживаниями и устремлениями» (Жирмунский 1919, 7).⁴

Яркая экспозиция новеллы, где звучат знаменитые слова «Шапки долой, господа, передайте гений», быстро приводит читателя к самому произведению, которое занимает Флорестана, Эвсебия и Юлия. Это маски-образы самого Шумана, отражающие какую-то черту его сущности. Перед нами наглядно воплощается геттевская идея о коллективной личности в ее модернистско-романтическом обличье. Слушание музыки начинается с чтения нот, вернее, созерцания молчащих нотных страниц, которые мгновенно превращаются в калейдоскоп картин и образов.

«Ни о чем не думая, я стал перелистывать тетрадь; есть что-то волшебное в этом затаенном

³ Историю знакомства Шумана с музыкой Шопена и возникновения новеллы «Сочинение 2» читатель найдет в прекрасной статье Д. В. Житомирского «Шуман и Шопен» (Житомирский 1981, 119–153).

⁴ Знаменитые слова Шумана: «Не люблю я тех, чья жизнь не созвучна их творениям» (Шуман 1975, 78).

наслаждении музыкой без звуков; к тому же мне кажется, что у каждого композитора нотная запись имеет свой облик: Бетховен выглядит на бумаге иначе, чем Моцарт, точно так же, как проза Жан Поля — иначе, чем проза Гете. Но тут у меня было такое чувство, словно на меня глядят одни только неведомые глаза, глаза цветов, василисков, павлиньи, девичьи глаза. В некоторых местах все прояснилось, и я будто различал моцартовское *La ci darem la mano* сквозь переплетение сотен аккордов» (Шуман 1975, 71).

Если мы внимательно прочитаем цитированный текст и сопоставим его с моцартовскими вариациями Фредерика Шопена, то нам сразу же станет ясно, что Шуман описывает интродукцию к этим вариациям, которая начинается оркестровым созерцательно нежным вступлением, как бы открывая путь партии фортепиано, которая порождает красивые, изысканные фигуры, в них слышатся обрывки моцартовской темы. В интродукции неожиданно созерцательное настроение преображается, и ему на смену приходит волевое, решительное движение оркестра, к нему подключается фортепиано, и это движение приобретает непреклонный характер, похожий на характер главного героя моцартовской оперы. Тема дуэтино излагается фортепиано с неподдельной естественностью и в то же самое время с изяществом, свойственным уже зрелому мастеру и подлинному виртуозу. Описание вариаций — литературный шедевр романтизма.

«Первую вариацию можно было бы, пожалуй, назвать слишком светской и кокетливой, в ней испанский гранд уж очень галантно волочит за деревенской девушкой. Однако это получается у него весьма непринужденно во второй вариации, которая уже гораздо более простодушна, комична, задорнее — так и кажется, будто двое влюбленных гоняются друг за другом и смеются больше обычного. Но как все меняется в третьей! Вся опера наполнена лунным светом и волшебными чарами. Мазетто, правда, стоит где-то вдалеке, но ругается достаточно внятно, что, впрочем, мало смущает Дон Жуана» (Шуман 1975, 72).

Перед нами жизнь во всем многообразии и прежде всего в многообразии и темпе движений. Каждый характер, возникший в музыке, имеет свое собственное движение. Оно также помимо звуков служит объяснению жизни: обилие движений, их масса, из которой и состоит жизнь, придает ей величие, аналогичное с величием неизмеримого пространства. Попытка прервать частично движение, как бы его обрезав, сразу

изменяет его характер, делая его комичным или же показывая его как спокойствие, как созерцательный отдых от движения. Развернув перед читателем картину движений, которая по настроению соответствует эпизодам оперы, Шуман стремится показать, что *adagio b-moll*, предваряющее коду, меняет настроение пьесы и «служит предостережением Дон Жуану» (Шуман 1975, 73), но затем ступившиеся тучи совершенно развеиваются, и вариации завершаются великолепным полонезом, оставляя ощущение света и творческой свободы. И этот полонез, перешедший в яркое стремительное *allegro*, показывает, что музыка Шопена шире того словесного описания, которое предпринял Шуман, сам это прекрасно осознавая, поскольку «музыка говорит на самом общем языке, который освобождает душу и приводит ее в некоторое неопределенное возбуждение, но она чувствует себя на родине» (Шуман 1975, 79). Можно, конечно, оценить новеллу Шумана как дань модернистскому субъективизму, который в своей фантазии деформирует объект. Но не стоит ли за этим признание двоякого рода: во-первых, художественное музыкальное произведение тождественно только самому себе, хотя и вызывает о себе рефлексию; во-вторых, поскольку, согласно Шуману, «музыка говорит на самом общем языке», информативная неопределенность здесь выражена сильнее, чем в искусстве слова, в поэзии. Поэтому мы слышим слова Флорестана о гармонии природы, к которой нас ведет Шопен.

«Только в Швейцарии, сказал под конец Флорестан, испытывал он нечто подобное этому заключению. А именно, когда в погожие дни лучи заходящего солнца все выше и выше скользят по горным вершинам и, наконец, пропадают их последний отблеск, тогда будто видишь, как белые альпийские исполины смежают очи. Чувствуешь только одно — ты был свидетелем небесного явления» (Шуман 1975, 79).

Музыкальное творчество Роберта Шумана всегда было связано с литературой. Обладая, без сомнения, литературным талантом, в юности он сам хотел стать поэтом. Литература как искусство всегда оставалась в центре его интересов, и параллельно его становлению как музыканта происходило его развитие как музыкального критика, в произведениях которого суждения о музыке, как мы видели, обретали ярко выраженную художественную форму. Уже на празднике по случаю окончания школы Шуман произнес речь на тему «О внутреннем родстве поэзии и музыки», и в ней мы сразу же можем ощутить влияние раннеромантических

идей. При этом музыкальность выглядит у Шумана как общее достояние обоих искусств: «Да! Великое творит их союз: великое и прекрасное, когда простой звук через окрыленную технику или парящее слово возвышается на мелодической волне звука, когда легкий ритм стиха легко соединяется с мерой такта и любовно сменяет друг друга, когда они странствуют по небесной тропе. Но не только это соединение благополучия приковывает обоих друг к другу, нет, они еще сковываются другими и более нежными узами, и эти уже суть то, что они оба имеют одинаковое происхождение и одинаковое воздействие» (Цит. по: Неого 2003, 80).

Среди любимых писателей Шумана особое место занимал Жан Поль, и значение Жан Поля для Шумана, ставившего своего любимого автора над всеми, постоянно подчеркивалось. В письме своему близкому другу Эмилю Флексигу от 17 марта 1828 Шуман пишет: «Жан Поль у меня все еще на первом месте: он для меня выше всех, не исключая даже Шиллера (Гете я еще не понимаю)» (Шуман 1970, 36). Дневниковые записи Шумана от 1828 г., названные им «Готтентотиана», свидетельствуют о его размышлениях, о значении Жан Поля для его жизни: «Я себя часто спрашиваю, где бы я был, если бы я не знал Жан Поля, он кажется по меньшей мере с одной стороны сплетен со мной: ибо я его почувствовал раньше: я сейчас сочинял точно также, не бежал бы тем самым от людей и мечтал бы меньше. Не могу же точно думать, чем бы я был бы. На этот вопрос я не могу ответить» (Schumann 1971, 82).

Язык писем молодого Шумана очень напоминает нам стиль Жан Поля. Флексига он призывает безотлагательно прочесть роман «Титан». Во время своей поездки в Байройт Шуман посетил вдову Жан Поля, которая подарила ему портрет своего покойного мужа, и это дало Шуману повод еще раз высказаться о своем любимом писателе: «Если бы все люди на земле читали Жан Поля, они наверняка стали бы лучше, но и несчастливее; Жан Поль часто подводил меня к грани безумия, но радуга мира и человеческий дух всегда нежно парят над слезами, а сердце чудесно возносится и кротко просветляется» (Шуман 1970, 42).

Поэтически одаренному Шуману была созвучна широкая, насыщенная чувствами, эмоциональная, образная проза Жан Поля. Карл Дальхауз отмечает, что Жан Поль способствовал возникновению поэтического языка Шумана, в котором он смог вербализировать свои музыкальные впечатления, чтобы музыкальное, эстетическое мышление композитора запечат-

лелось как таковое (Dahlhaus 1988, 90). Интересы Шумана к литературе не ограничивались творчеством Жан Поля. Уже названия его фортепианных произведений демонстрируют связь с романтизмом. В нотах «Фантазии C-dur» op. 17 (1837 г.) стоит эпитафия из Фридриха Шлегеля «Крейслериана» (1838), он сразу нам указывает на Э. Т. А. Гофмана, говоря о «Бабочках» (1823–1832), сам Шуман назвал Жан Поля. Произведения Жан Поля и Гофмана трансформировали в шумановскую музыкальную эстетику свойственный им дуализм. Шумановские критические шедевры, публиковавшиеся с 1834 г. в основном композитором «Новом музыкальном журнале», обнаруживают художественное расщепление авторской личности.

Флорестан и Эвсебий, Юлиус и майстер Раро, Кьяре, имевшие реальных прототипов, стали фигурами шумановской эстетической реальности, вымышленного мира, неразрывно связанного с музыкой. Шуман создал из этих фигур характеры, и различие этих характеров не мешает этому миру быть единством. Шуман назвал его «Союзом Давида» (Davidsbund). Этот шумановский мир с его образами нашел свое воплощение в музыкальных композициях «Танцы Давидсбюндлеров» op. 6 и «Карнавал» op. 9.

Особый тип психики выделял Роберта Шумана среди великих музыкантов романтической эпохи. Это сознание с ярко выраженной рефлексивной доминантой. Дневники играли в жизни Шумана очень важную роль. Для них он выбрал название «Книги жизни», что показывало, какое значение он придавал саморефлексии, взгляду на свой собственный внутренний мир. С помощью записей в дневнике он стремился удержать в памяти свои переживания, не дать им ускользнуть и в ретроспективе еще раз их вызвать в своей душе.

Поскольку Шуман был натурой поэтической, то ведение дневника, кроме удержания переживаний и мыслей, предлагало ему возможность исследовать свой внутренний мир и критически его представить, а именно в той открытости для себя, в какой его Шуман никогда не отважился бы показать другим людям. В дневниках было то, что оставалось закрытым даже для самых близких друзей композитора. Наряду с интроспекцией записи должны были создать основу для того, «чтобы в поздние годы сравнить воззрения и чувства с прошлым и прочим». Он хотел благодаря этому констатировать, остался ли он верен себе. Кроме того, ведение дневника давало Шуману возможность осуществлять свои литературные амбиции. Отрицать литературный талант композитора невозможно. Многие тексты

дневников имеют характер романтического собрании афоризмов в стиле фрагментов Новалиса и Фридриха Шлегеля, из которых много прямо и косвенно было заимствовано в духе романтической симфилософии.

Ведение дневников было общим местом романтической культуры, оно было широко распространено в ней, и поэтому шумановские дневники соответствовали привычкам времени. Мы уже указывали на огромный интерес Шумана к литературе и прежде всего к творчеству Жан Поля. Любовь к искусству Жан Поля Шуман пронес через всю жизнь. Композитор знал почти все произведения любимого писателя; исключения составляли лишь те заметки Жан Поля, которые были напечатаны после смерти Шумана (Paul 1996).⁵ Шуман в своих критических статьях и письмах упоминает и цитирует романы «Незримая ложа», «Геспер», «Титан», «Озорные годы», «Зибенкэз» и, конечно, «Подготовительную школу эстетики», а также последний роман писателя — «Комета». Большое внимание Шумана привлекали как философские, так и педагогические труды Жан Поля «Селина» и «Левана», особенно его понимание бессмертия человеческой души. Анализируя романы Жан Поля, Шуман очень точно заметил их особенности. В одной из заметок в дневнике композитор отметил, что «во всех его произведениях отражается сам Жан Поль, но каждый раз в двух лицах: он Альбано-Шоппе, Зибенкэз-Лейбгегер, Вульт-Вальт, Густав-Фанк, Фламин-Виктор. Только один-единственный Жан Поль мог в самом себе по-разному раздваиваться. Всегда жесткие противоречия, хотя и не крайние, он объединяет в своих произведениях и в себе самом — он же только один» (Schumann 1971, 82).

Отмечая эту дуальную структуру расстановки персонажей в романах Жан Поля, Шуман косвенно рефлектирует предпосылки своей собственной художественной программы.

В 1839 г. Шуман писал одному из своих бельгийских почитателей: «Вы не знаете Жан Поля? У него я больше научился контрапункту, чем у моего учителя музыки» (Schumann 1904, 149). Конечно, композитор пишет здесь не о том, что он обязан Жан Полю ремесленным правилам контрапункта; Шуман имеет в виду духовные предпосылки, духовное содержание, лежащее в основе как поэзии, так и музыки.

⁵ Здесь были напечатаны фрагменты Жан Поля о музыке, показывающие во всей полноте музыкальную эстетику писателя.

Представление о единой духовной субстанции, объединяющей все искусства, прочно вошло в сознание Шумана и стало краеугольным камнем его музыкальной эстетики, что вело к расширению смысловых горизонтов музыки. Это дало повод Мартину Эгеру совершенно справедливо утверждать, что писатель сыграл решающую роль в рождении «революционного фортепианного стиля» Шумана. Эгер также придерживается мнения, что игнорирование этого факта приводит к ошибкам в интерпретации шумановской музыки даже великими писателями XX века (Eger 1992, 363). Эгер правомерно задает вопрос, почему Роберт Шуман ощущал такое «личное, глубоко внутреннее сущностное родство, связавшее его с писателем» (Eger 1992, 366). Действительно, уже некоторые биографические аналогии должны были показаться Шуману неким предзнаменованием: общим была уже в детские годы как страсть к чтению, так и тяга к фортепиано, затем рано проявившееся желание писать, а также экспериментировать, импровизировать, фантазировать на любимом инструменте. У обоих рано проявилась необычная интенсивность чувства, ранняя зрелость самосознания и творческое честолюбие. Переживание смерти из-за ранней потери отца, друзей, братьев и сестер, разорванность сознания, чувство потерянности, длительный страх перед безумием, мягкость и задушевность компенсировались сарказмом и юмором, резким неприятием филистерства и продуцированных им пустых форм жизни и искусства. Очень сильно ошибался Фридрих Ницше в оценке Шумана в 161 афоризме «Странника и его тени», в котором еще чувствовалось не окончательно изжитое вагнерианство: «Тот юноша, каким его в своих грезах видели в первую треть нашего столетия романтические создатели песен в Германии и Франции во всем совершенстве, был переведен в пение и музыку Робертом Шуманом, вечным юношей... Правда, есть моменты, когда его музыка напоминает Вечную старую деву» (Nietzsche 1906, 273).⁶

На самом же деле молодой Шуман был бойким и решительным юношей, жадным до жизни и переживаний, он был постоянно влюблен и не чужд дарам Бахуса подобно своему любимому писателю. Однако Шуман мог быть и другим — мечтательным, меланхоличным, впадать в депрессию, переносить на бумагу и фортепиано мировую скорбь и тоску, и эта разорванность сознания его разрушала. Те же самые настроения Шуман находил у Жан Поля и его героев (под-

⁶ Видимо, здесь сказалась гейневская оценка Новалиса.

робнее об этом: Eger 1992, 367). Их чертами Шуман — редактор «Нового музыкального журнала» награждает своих гетеронимов, чьи именами он подписывает свои статьи и рецензии, и это стало у него привычкой после новеллы о Шопене, где мы встречаемся с Флорестаном и Эвсебием, которые получили черты и темперамент не только самого Шумана, но и Вальта и Вульта из романа «Озорные годы». Порывистый, подвижный, беспокойный, саркастический и остроумный, Флорестан очень похож на Вульта, а чувствительный, романтический, глубоко чувствующий и понимающий поэзию, стремящийся к красоте и гармонии — это Вульт. Как очень точно подмечает М. Эгер, говоря о шумановских гетеронимах: «Из его (Шумана. — А. А.) расщепленности высекается искра напряженно вибрирующей диалектики» (Eger 1992, 367). Без всякого сомнения, любовь Шумана к творчеству Жан Поля еще более увеличивалась потому, что его музыкальные вкусы совпадали со вкусами писателя. Жан Поль очень хорошо знал лирику своего времени. Наряду с

Моцартом, Бетховеном, Вебером, которых писатель высоко ценил, в его музыкальной вселенной ее полноправным членом был также Шуберт. Здесь нашли себе место Стамиц, Бенда и Гайдн.

Современники Жан Поля заметили «музыкальность его творчества». Так, уже Новалис отмечал, что Рихтер поэтизирует музыкальные фантазии. Сто лет назад в юбилейной статье о Жан Поле Гуго фон Гофмансталь писал: «Немецкая поэзия ничего не создала, что было бы так родственно музыке, так пронизано духом, предчувствием и бесконечностью» (Hofmannsthal 1979, 434). С искусством Жан Поля Шуман познакомился в годы душевного кризиса, и оно помогло ему этот кризис преодолеть. «Мои звезды погасли, тогда мне улыбнулся твой Геспер, божественный Жан Поль, и осветил мои слезы, слезы стали слезами радости, а душа нежно улыбнулась, как Геспер» (Шуман 1975, 44). Романы Жан Поля, его философия и эстетика были для Шумана источником вдохновения и обновления, отправной точкой для развития его идей.

Литература

- Жирмунский, В. М. (1919) *Религиозное отречение в истории романтизма*. М.: С. И. Сахаров, 204, 81 с.
- Житомирский, Д. В. (1981) *Избранные статьи*. М.: Сов. композитор, 390 с.
- Манн, Т. (1960) *Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанная его другом*. М.: Гослитиздат, 695 с.
- Шуман, Р. (1970) *Письма: в 2 т. Т. 1: 1817–1840*. М.: Музыка, 719 с.
- Шуман, Р. (1975) *О музыке и музыкантах: Собрание статей: в 2 т. Т. 1*. М.: Музыка, 407 с.
- Dahlhaus, C. (1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 512 S.
- Demmler, M. (2004) *Schumanns Sinfonien: ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 120 S.
- Edler, A. (2008) *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 416 S.
- Eger, M. (1992) Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann. In: *Jahrbuch 1991/92 der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27. München: CH Beck, S. 363–375.
- Heero, A. (2003) *Robert Schumanns Jugendlyrik*. Sinzig: Studio-Verlag, 304 S.
- Hofmannsthal, H. von (1979) *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Reden und Aufsätze. 1. 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 688 S.
- Liszt, F. (1855) Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 22, Bd. 42, S. 136.
- Nietzsche, F. (1906) *Nietzsche's Werke. Bd. 4. Menschliches, Allzumenschliches II: Aus dem Nachlaß 1874–1878*. Leipzig: C. G. Naumann, XVI, 474 S.
- Paul, J. (1996) *Jean Pauls Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. 6: Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi*. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1274 S.
- Schumann, R. (1904) *Briefe: Neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, XVII, 571 S.
- Schumann, R. (1971) *Tagebücher. Bd. I (1827–1837)*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 570 S.
- Wagner, R. (1869) *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 57 S.

References

- Dahlhaus, C. (1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 512 S. (In German)
- Demmler, M. (2004) *Schumanns Sinfonien: ein musikalischer Werkführer*. München: Beck, 120 S. (In German)
- Edler, A. (2008) *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 416 S. (In German)
- Eger, M. (1992) Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann. In: *Jahrbuch 1991/92 der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27. München: CH Beck, S. 363–375. (In German)
- Heero, A. (2003) *Robert Schumanns Jugendlyrik*. Sinzig: Studio-Verlag, 304 S. (In German)

- Hofmannsthal, H. von (1979) *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Reden und Aufsätze 1. 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 688 S. (In German)
- Liszt, F. (1855) Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 22, Bd. 42, S. 136. (In German)
- Mann, T. (1960) *Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 5: Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Andriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom* [Collected works: In 10 vol. Vol. 5: Doctor Faustus. The Life of the German composer Adrian Leverkühn, told by a friend]. Moscow: Goslitizdat Publ., 695 p. (In Russian)
- Nietzsche, F. (1906) *Nietzsche's Werke. Bd. 4. Menschliches, Allzumenschliches II: Aus dem Nachlaß 1874–1878*. Leipzig: C. G. Naumann, XVI, 474 S. (In German)
- Paul, J. (1996) *Jean Pauls Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. 6. Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi*. Weimar: H. Böhlaus Nachfolger, 1274 S. (In German)
- Schumann, R. (1970) *Pis'ma: v 2 t. T. 1: 1817–1840* [Letters: In 2 vols. Vol. 1: 1817–1840]. Moscow: Muzyka Publ., 719 p. (In Russian)
- Schumann, R. (1971) *Tagebücher. Bd. I (1827–1837)*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 570 S. (In German)
- Schumann, R. (1975) *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statej: v 2 t. T. 1* [About music and musicians: Collection of articles: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Muzyka Publ., 407 p. (In Russian)
- Schumann, R. (1904) *Briefe: Neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, XVII, 571 S. (In German)
- Wagner, R. (1869) *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 57 S. (In German)
- Zhirmunskij, V. M. (1919) *Religioznoe otrechenie v istorii romantizma* [Religious renunciation in the history of romanticism]. Moscow: S. I. Saharov Publ., 204, 81 p. (In Russian)
- Zhitomirskij, D. V. (1981) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 390 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Алексей Георгиевич Аствацатуров

Кандидат филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы ЧОУ ВО «Институт иностранных языков»

Author

Alexey G. Astvazaturov

PhD in Philology, Professor of Department of Foreign Literature, Private Educational Establishment of Higher Education "Institute of Foreign Languages"