
Константин ЖАБИНСКИЙ

РОБЕРТ ШУМАН В НАСЛЕДИИ А. В. МИХАЙЛОВА: ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

На протяжении многих лет А. В. Михайлов обращался к творчеству Шумана, с неизменной проницательностью высказываясь о музыкальных и литературных сочинениях великого романтика. При этом, однако, в «шуманиане» Михайлова отсутствуют сколько-нибудь развернутые, масштабные исследования, аналогичные работам о В. А. Моцарте и Л. Бетховене, Р. Вагнере и А. Веберне. Основу рассматриваемой «шуманианы» составляют хронологически удаленные друг от друга небольшие тексты «прикладного» характера — вступительные комментарии к «персональным» разделам антологий по эстетике, а также рецензия на двухтомное издание писем Шумана под редакцией Д. Житомирского [15; 16; 17]. «Образ Художника» в любом из перечисленных текстов неизбежно уподобляется графическому наброску, далекому от законченности и лишенному богатства цветовой гаммы живописного портрета. Вместе с тем, сравнительный анализ данных «набросков» позволяет нам выявить процессуальные закономерности описываемой научной интерпретации как *феномена, развивающегося во времени*.

Обратимся к наиболее раннему комментарию, предворяющему публикацию шумановских статей в антологии «История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли» [15]. Вступительная заметка, принадлежащая перу А. В. Михайлова, необычна для 1960-х годов. С одной стороны, автор стремится подчеркнуть неразрывную сопряженность эстетических воззрений Шумана с его композиторским творчеством. С другой стороны, отнюдь не довольствуясь этим, Михайлов так или иначе затрагивает важнейшие проблемы шумановедения. Здесь подразумеваются, к примеру, «диалоги» индивидуального и общеромантического в художественном мышлении Шумана; пути эволюции указанного мышления и определяемая ими специфика поздних шумановских сочинений; воздействие литературных импульсов и программности в целом на инструментальное творчество Шумана, etc.

Жабинский Константин Анатольевич — старший библиограф Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Порой А. В. Михайлов как бы заостряет суть музыковедческих трюизмов середины XX столетия, де-факто обнаруживая их узвимость: «Из всех роман-тиков Шуман был наиболее склонен поддаться воодушевляющей силе слова и стоящего за ним образа. Число произведений Шумана, не связанных с образом, с программой, обозначенным настроением, *весьма незначительно*» ([15, 364]; курсив наш. — К. Ж.). Подобная категоричность могла бы вызвать недоумение у современных музыкантов, хорошо знакомых с шумановскими оркестровыми или камерно-ансамблевыми опусами (где роль упомянутых «настроений» или словесных программ довольно скромна). Между тем, на протяжении 1960-х годов отечественные шумановеды нередко высказывались в аналогичном духе: «Стремясь сблизить музыку с жизненными прообразами, Шуман создает многочисленные музыкальные картин-ки, “сцены из жизни”, “зарисовки с натуры”, снабжая их *почти всегда* программными названиями», — писал, в частности, Д. Житомирский ([6, 6]; курсив наш. — К. Ж.)². Истоки отмеченного единоду-шия, вероятнее всего, коренились в незыблемой для тех лет жанровой иерархии шумановского творчества: эстетику, индивидуальный стиль, композиционное мышление «подлинного» Шумана следовало воспринимать сквозь призму фор-тепианных сочинений 1830-х и начала 1840-х годов.

Еще одно полемически заостренное высказывание А. В. Михайлова в рас-сматриваемой статье относится к сфере вокальной музыки: «Литературность мысли Шумана вызывает некоторую противоречивость его музыки, ищущей опоры вне себя, но и оказывает на нее благотворное влияние, освобождая ее от груза старых традиций и стандартов и направляя ее по новым путям. <...> Вдохновляясь словом, Шуман создает свои циклы песен на слова Гейне, Эйхендорфа, Шамиссо, достигая в этом жанре синтеза искусств» [15, 364]. По-видимому, присутствие здесь именно «циклов песен» едва ли должно рассма-триваться в концептуальном аспекте³. Более важно другое: «синтез искусств» представлен Михайловым как закономерное «достижение», обусловленное шумановским выбором «новых путей» в музыке. Но только ли описываемой «литературностью мысли» инспирируется вышеназванный феномен? (Ведь, скажем, в «Двойнике» Ф. Шуберта подобный «синтез искусств» осуществ-ляется на фундаменте индивидуально преломляемой риторической традиции барокко). Суждение исследователя — «общее место» шумановедения тех лет (ср. [8, 548; 14, 264]) — как бы повисает в воздухе из-за отсутствия музыкально-исторической перспективы.

¹ Это стремление заведомо контрастирует тогдашним установкам советской эстетики, пытавшейся «отделить» творческий процесс композитора от его музыкально-теоретических трудов и публицистики (см.: [1; 3; 14, 216–322] и др.). Тяготение к целостному охвату шуманов-ского наследия свойственно монографии Д. Житомирского [8], хотя и не без определенных издержек, о чем пишет В. Конен [12, 139–140].

² В позднейшей монографии Д. Житомирского цитируемое высказывание было несколь-ко смягчено: «Творчество Шумана насыщено музыкальными зарисовками внешних впечатле-ний — “портретами”, “сценками”, “картинками с натуры”. Естественно, что он был одним из активных поборников программной музыки и *часто снабжал* свои произведения поэтичес-кими названиями или комментариями» ([8, 29]; курсив наш. — К. Ж.).

³ Достаточно упомянуть хотя бы прославленную балладу «Два гренадера» на стихи Г. Гей-не — вполне «самодостаточный» опус, не требующий циклического «окружения» для репре-зентации обозначенных синтезирующих процессов. Следует также заметить, что в отечест-венном музыковедении 1960-х годов безраздельно господствовала трактовка вокального цикла как *формы* — отнюдь не *жанра*.

Ограниченностью этой перспективы заведомо провоцируется и дискуссионный тезис, подытоживающий статью А. В. Михайлова. «Ко времени Шумана, — полагает автор, — *сфера романтической образности становится отчетливой*: стабилизируются определенные типы ассоциативных связей; определенные комплексы музыкально-поэтических образов связываются с определенными музыкальными приемами и тональностями; последние наделяются своим особым “этосом”, который не поддается словесному объяснению, потому что речь идет о специфических элементах музыкального языка. Рассуждения Шумана о характере тональностей, относящиеся к 1835 году, интересны тем, что показывают типичные для романтизма синэстетические представления в их непосредственном виде» ([15, 365]; курсив наш. — К. Ж.). Цитируемый фрагмент, несомненно, заслуживает обстоятельных комментариев. Во-первых, согласно А. В. Михайлову, формирование «отчетливой романтической образности» в музыке завершается на рубеже 1820–1830-х годов («время Шумана», именно тогда заявившего о себе как о самобытном художнике). Начало же упомянутого процесса чаще всего датируется серединой 1810-х годов («Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, Первый скрипичный концерт Н. Паганини, «Ундина» Э. Т. А. Гофмана, «Фауст» Л. Шпора и др.). Вполне ли адекватен художественный опыт, накапливаемый европейской музыкальной культурой в течение указанного пятнадцатилетия, столь масштабной задаче? В этом позволительно усомниться — ведь и позднее творчество Шуберта или Вебера зачастую рассматривается специалистами с позиции классико-романтических взаимодействий.

Далее, во-вторых, шумановская заметка не только излагает (кстати, весьма кратко и сдержанно) «типичные для романтизма... представления» о «характере тональностей». Шуман акцентирует историческую обусловленность подобных сопряжений: «...если представить себе, что в различные эпохи за тональностями закреплялись определенные стереотипные характеристики, то нужно было бы сопоставить произведения, написанные в одной и той же тональности и считающиеся классическими, и сравнить их преимущественное настроение...» ([24, 368]; перевод А. В. Михайлова). Вот почему автор заметки «сопоставляет произведения», относящиеся к «различным эпохам» (В. А. Моцарт — И. Мошелес), дискутирует с музыкантами предшествующих поколений (К. Ф. Д. Шубарт и К. Ф. Цельтер), etc. Как всегда, интуиция Шумана достойна восхищения, — ведь «стереотипные» (сакрально-символические или аффектные) характеристики тональностей, распространенные в XVII–XVIII веках, хорошо известны современным музыкантам. Вот почему «этос» тональностей, о котором пишет Михайлов, не является уникальным достоянием романтической культуры; напротив, речь должна идти о глубинном родстве этой культуры с барочной и классицистской традициями. В-третьих, «стабилизация» тех или иных «ассоциативных связей», «музыкальных приемов» и т. д. не может рассматриваться в качестве доминирующего фактора по отношению к романтической музыке вплоть до рубежа 1840–1850-х годов. Ведь в противном случае новаторские открытия Шумана и Мендельсона, Шопена и Листа, Берлиоза и Вагнера оказались бы «гласом вопиющего в пустыне», а развитие европейской культуры XIX столетия (не только музыкальной!) протекало бы по-другому.

Чем же объяснить появление столь удивительного «финала» в этой статье? Следует ли допускать невероятную «абerrацию» профессионального взгляда А. В. Михайлова, с молодых лет обнаруживающего поистине шумановскую

зоркость в размышлениях о музыке?⁴ Нам представляется, что уровень данного текста в целом противоречит такому допущению. Некоторые фрагменты статьи, органично сочетающие напряженное развертывание мысли с изяществом стиля, удивительной прозрачностью и краткостью, уподобляются романтическим афоризмам. Прочитав один из этих «афоризмов», запечатлевающий суть художественного мышления Шумана: «В слове и в музыкальной интонации для романтика расчленено нечто единое. Слово вызывает зрительный образ в движении, динамика движения есть некий жест, требующий интуитивной интерпретации и находящий выражение и расшифровку в музыкальном жесте-интонации. Эта синэстетическая связь понятия, зрительного образа и музыкального знака-интонации есть отличительная черта процесса художественного творчества у романтиков» [15, 364]. Данный фрагмент не только превосходит своей «информативностью» многостраничные описания литературных программ, якобы направляющих творческую фантазию Шумана-композитора. Высказывание Михайлова придает «центростремительный» характер разнообразным суждениям отечественных музыковедов о Шумане — и лаконичным «маргиналиям» Б. Яворского (о свойственной великому романтику «моторно-подчеркнутой темпераментности» [26, 180]), и развернутым «монографическим» описаниям современного исследователя (о «повышенной эмоциональной температуре», обретаемой романтизмом благодаря Шуману⁵). Перечень таких «образцовых» фрагментов, содержащихся в статье А. В. Михайлова, нетрудно было бы продолжить.

Мы полагаем, что сегодняшняя оценка характеризуемой работы (словно бы сотканной из противоречий) должна формироваться с учетом своеобразия по меньшей мере двух контекстуальных факторов. Первый из них определяется нетривиальностью замысла вышеупомянутой антологии «История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли», выпускавшейся под эгидой Академии художеств СССР на протяжении 1960-х годов. Фундаментальный труд, порожденный «советской оттепелью», оказался наделен целым рядом бесспорных достоинств. Сама по себе идея комментированного собрания источников выглядела более чем привлекательной для аудитории, традиционно знакомившейся с историей эстетики по идеологически «стерильным» пересказам и толкованиям специалистов Института философии. Весьма демократичным представлялся и отбор персоналий, фигурировавших в антологии. Не только ученые мужи — создатели фундаментальных трактатов, но и крупнейшие литераторы, живописцы, скульпторы, композиторы являлись теперь «действующими лицами» историко-эстетического процесса. К примеру, III том антологии, посвященный Великой Французской революции и романтической эпохе, включал в себя разделы о Вебере и Шумане, Вагнере и Берлиозе⁶. Подготовкой вышеперечисленных разделов, наряду с А. В. Михайловым, занимались ныне известные специалисты в области

⁴ Издание, о котором идет речь, было подписано к печати осенью 1966 года. Таким образом, 28-летний А. В. Михайлов, участвовавший в работе над антологией, по советским меркам являлся типичным «молодым исследователем».

⁵ «Исток этой трепетности, повышенной интенсивности и динамичности романтического образа Шуман увидел прежде всего в жанровых началах, связанных с *движением*, — в танцевальности и маршевости» [9, 74–75].

⁶ В аналогичном разделе, посвященном Э. Т. А. Гофману, к сожалению, вообще не получила отражения композиторская деятельность автора «Ундины». Фрагменты из работ Ф. Листа были включены в IV том (часть 2), где характеризовались «эстетические идеи народов Восточной Европы XIX – начала XX века».

музыкальной эстетики — В. Шестаков и В. Ванслов. Благодаря этому обеспечивался вполне квалифицированный уровень переводов и сопутствующих комментариев, что несомненно отличало антологию от многих подобных изданий того времени⁷.

Впрочем, концепция указанного собрания отнюдь не была лишена уязвимых моментов. В частности, логика построения «романтического» III тома антологии инспирировалась явно умозрительным принципом «синхронизации» различных искусств и общественно-литературных движений. Так, «краеугольным камнем» для Германии XIX века служила «литературоцентристская» хронологическая схема, согласно которой всем романтическим течениям (включая музыку!) «надлежало завершиться» к началу 1830-х годов⁸. Вот почему Р. Вагнер, причисляемый к эстетике следующего периода (1830–1850-е годы), по сути лишился романтических черт, усиленно «тяготая к революционности» и «утопическому социализму» [3]. Напротив, Р. Шуман, пребывавший в рядах немецкого «романтического движения», оказался «урезанным» до масштабов раннего периода творчества. Его литературное наследие было представлено в антологии двумя текстами 1835 года; вступительный комментарий ограничивался лишь кратким упоминанием статьи «Новые пути» (1853), открывшей миру И. Брамса, и т. д.⁹ (Благодаря этому, кстати, «разрешалась» и застарелая проблема шумановедения, связанная с необходимостью обозначить «маршруты» художественной эволюции композитора и взвешенно охарактеризовать его поздние сочинения.) Констатация же «завершенности» романтического периода требовала неких подтверждающих фактов, чем обуславливались и цитированные выше рассуждения А. В. Михайлова по поводу «сферы образности», якобы достигшей «ко времени Шумана» бесспорной «отчетливости» в музыке.

Второй контекстуальный фактор связан с общей тенденцией в отечественной эстетике и музыковедении 1960-х годов, стремившихся преодолеть застарелые догматические положения относительно «прогрессивного» и «реакционного» романтизма. Как отмечала Н. Николаева, именно в этот период «вокруг проблемы романтизма велись... большие споры» [20, 8]¹⁰; отголоски указанной полемики нашли отражение в монографиях Д. Житомирского [8, 9–38], В. Васиной-Гроссман [4, 5–21], книгах С. Маркуса [14, 9–48], Ю. Кремлева [13], В. Ванслова [2], сборнике статей «Проблемы романтизма» [21] и др. Крайним выражением данной тенденции стала нашумевшая статья М. Кагана «Метод как эстетическая категория», в которой декларировалась глубинная предрасположенность музыки к романтическому художественному методу: «В романтической эстетике... закономерной была

⁷ К примеру, соответствующие тома (3-й и 4-й) коллективной монографии «История эстетической мысли», подготовленной Институтом философии уже в 1980-е годы, содержат единственный раздел о композиторе XIX века (этой чести «удостоился» Р. Вагнер); тексты глав, связанных с музыкой, не свободны от грубых ошибок (порой анекдотических), и т. д.

⁸ В качестве показательной иллюстрации данного подхода могла бы фигурировать синхронистическая таблица «Немецкая культура в эпоху романтизма», прилагаемая к позднейшей антологии [25, 550–561]. «Эпоха романтизма» ограничена здесь 1797–1819 годами, что неудивительно: ведь «литературно-общественное движение немецкого романтизма приходится на период между самым концом XVIII века и антинаполеоновскими освободительными войнами 1813–1815 годов» ([18, 403]; курсив наш. — К. Ж.).

⁹ Для сравнения заметим, что «поздний» Шуман был весьма многообразно представлен еще в собрании 1956 года (см.: [23]).

¹⁰ Цитируемый автор пишет, в частности, о дискуссиях, организованных журналом «Вопросы литературы» (1964), кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории (1965, 1966) и т. д.

ориентация на лирический род словесного искусства и на музыку, что в полной мере отвечало реальной практике романтического искусства, высшие завоевания которого были обретены именно в этих сферах художественного творчества. Оно и понятно — сама природа лирико-музыкального творчества делает весьма трудным осуществление познавательных задач искусства и крайне легким выражение эмоционально-оценочного отношения человека к миру» [10, 129].

По сути, речь шла о теоретическом обосновании процесса «глобальной романтизации» в исследованиях по истории европейской музыкальной культуры: хотя бы неосознанно «черты романтизма» могли присутствовать в сочинениях весьма отдаленных эпох. Особенно интенсивными оказались поиски «романтического» в музыке второй половины XVIII – начала XIX столетий. Позднее творчество Бетховена, отражения «Бури и натиска» в произведениях венских классиков и К. Ф. Э. Баха, оперы Л. Керубини и Ж. Ф. Лесюэра, «чувствительный стиль», скажем, у Д. Скарлатти воспринимались в «ореоле предромантизма» (см.: [5, 147; 19; 22, 68, 83; 11, 33] и др.). Упомянутая ретроспекция, помимо прочего, выступала некоей мотивировкой искусственного сужения романтического периода в XIX веке: уж если «романтизм» был столь широко представлен в предыдущие эпохи, то к 1800–1820-м годам относились «кульминация и исчерпание» длительного процесса. А применительно к подобной «кульминации» выглядели естественными и «резюме» в духе рассматриваемой статьи А. В. Михайлова.

Подводя итог сказанному выше, отметим: значение данного текста для шумановедения отнюдь не ограничивается ролью «преамбулы» к работам А. В. Михайлова 1980-х годов. В лаконичной заметке нашли отражение характерные особенности известного переходного этапа, пройденного музыкальной наукой, искусствоведением и эстетикой бывшего СССР. Речь идет о сложных взаимодействиях «старого» и «нового», о постепенном преодолении догматической иерархии гуманитарных дисциплин и устремленности к их равноправному сотрудничеству, об имманентных и универсальных законах развития определенных искусств. Наряду с этим, ранний опыт «шуманианы» Михайлова представляется интересным и поучительным в аспекте совершенствования исследовательских стратегий.

Во-первых, заслуживает внимания необычный для своего времени «синтезирующий» подход: эстетик и музыковед, филолог и историк культуры образуют нерасторжимое единство в интерпретации шумановского «художественного универсума»¹¹. Указанный подход в дальнейшем был принят на вооружение отечественной музыкальной наукой, и сейчас комментированный перевод литературного наследия того или иного зарубежного композитора является важной составляющей музыковедческих изысканий. Во-вторых, присущая А. В. Михайлову «демонстративная» увлеченность ранним шумановским творчеством с годами обретает иную, весьма заманчивую перспективу. Диалектически углубляя суждения и оценки 1960-х годов, исследователь приходит к пониманию «особого личностного склада» молодого Шумана как неразрывного единства Минувшего и Грядущего [17, 101]. Блистательная михайловская формула: «Шуман жаждал и ждал раскрытия музыки навстречу истории» ([16, 89]; курсив наш. — К. Ж.) — уже чрезвычайно далека от предшествующих опытов «адаптации»

¹¹ Для отечественной литературы о Шумане 1950–1960-х годов (см.: [5; 20]) была характерна строгая дифференциация в работе филологов, готовивших «официальные» переводы текстов композитора (А. Габричевский, П. Печалина, позднее — А. Штейнберг), и музыковедов, которые осуществляли редактирование этих переводов (Д. Житомирский, Г. Балтер).

магистральных «идей времени». Динамика мысли А. В. Михайлова в его поздних работах о Шумане являет собой наглядный пример «опережающего» толкования, созвучного ХХI столетию.

Использованная литература

1. *Асмус В. Ф.* Музыкальная эстетика Шумана // Советская музыка. 1940. № 2. С. 52–60.
2. *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 497 с.
3. *Ванслов В. В.* Вагнер // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 431–432.
4. *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 408 с.
5. *Груббер Р. И.* Личность и творческий облик композитора / Людвиг ван Бетховен // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. С. 100–154.
6. *Житомирский Д. В.* Шуман. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музгиз, 1960 (Библиотечка любителя музыки). 88 с.
7. *Житомирский Д. В.* Роберт и Клара Шуман в России. М.: Музгиз, 1962. 216 с.
8. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
9. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XIX с.
10. *Каган М. С.* Метод как эстетическая категория // Вопросы литературы. 1967. № 3. С. 109–132.
11. *Климовицкий А. И.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы: сб. статей. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. С. 3–61.
12. *Конен В. Дж.* Читая книгу о Шумане // Советская музыка. 1966. № 6. С. 137–140.
13. *Кремлев Ю. А.* Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 78 с.
14. *Маркус С. А.* История музыкальной эстетики. В 2 т. Т. II. Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музыка, 1968. 688 с.
15. *Михайлов А. В.* Шуман // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 364–365.
16. *Михайлов А. В.* Роберт Шуман // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 87–89.
17. *Михайлов А. В.* Фундаментальное издание // Советская музыка. 1984. № 5. С. 100–103.
18. *Михайлов А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков: сборник / Вед. ред. С. Я. Левит; пер., сост., коммент. А. В. Михайлова; науч. ред. М. Я. Малхазова. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 403–433.
19. *Николаева Н. С.* Бетховен и романтизм // Советская музыка. 1960. № 12. С. 44–56.
20. *Николаева Н. С.* Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии. В 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. С. 7–26.
21. Проблемы романтизма: сб. статей. Вып. 1 / Сост. У. Р. Фохт. М.: Искусство, 1967. 360 с.
22. *Хохловкина А. А.* Опера / Музыка французской революции XVIII века // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. С. 47–85.
23. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. статья и примеч. Д. В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
24. *Шуман Р.* Характеристика тональностей // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 368–369.
25. Эстетика немецких романтиков: сборник / Вед. ред. С. Я. Левит; пер., сост., коммент. А. В. Михайлова; науч. ред. М. Я. Малхазова. СПб.: СПбГУ, 2006. 575 с.
26. *Яворский Б. Л.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // Яворский Б. Л. Избранные труды. В 2 т. Т. II. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 41–235.