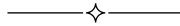


*Горелік Л. М. До питання про жанрово-стильову та вокально-виконавчу специфіку «Тихих пісень» В. Сільвестрова.* Стаття присвячена аналізу жанрово-стильових та виконавських особливостей «Тихих пісень» В. Сільвестрова, що розглядаються у рідчій еволюційних шляхів камерно-вокального циклу в європейській культурно-історичній традиції.

Ключові слова: цикл, камерно-вокальний цикл, «Тихі пісні», тиша, медитативність.

*Gorelik L. M. On the question of genre and style and vocal-performing specifics «Silent Songs» by V. Silvestrov.* This article analyzes the genre and stylistic features and performing «Silent Songs» by V. Silvestrov considered in line with evolutionary paths chamber song cycle in the European cultural and historical tradition.

Keywords: cycle, chamber song cycle, «Silent Songs», silence, meditative.



УДК 78.03

*Ю. Олейникова*

### **«СЕМЬ ПЕСЕН» НА СТИХИ Е. КУЛЬМАН Р. ШУМАНА: СТИЛЕВЫЕ И ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ**

*В статье рассмотрены интонационные и образно-смысловые особенности одного из последних вокальных циклов Р. Шумана, репрезентирующие связь творчества композитора со стилистикой немецкого бидермайера.*

*Ключевые слова: вокальный цикл, бидермайер, романтизм, поэзия Е. Кульман, камерно-вокальное творчество Р. Шумана.*

Музыкальный мир Р. Шумана, подобно полистилистическому пространству нашего времени, несет в себе бесконечное количество антиномий, соединяющихся в полифоническом единстве чрезвычайно многомерного мира. В этом плане личность и наследие композитора оказываются удивительно созвучными с нашей эпохой. Творчество Р. Шумана во всем многообразии его деятельности представляется одним из наиболее ярких явлений немецкой музыкальной культуры первой половины XIX века. Недолгий творческий путь композитора, вместе с тем, охватил наиболее показательные стилевые стороны музыкальной жизни Германии указанного периода. Его наследие, с одной стороны, обычно расценивается как «последовательное воплощение романтической эстетики», проявляющееся

через «пафос смелого новаторства, дерзкого вызова бескомпромиссности и высочайшего эмоционального вклада...С другой стороны, необходимо отметить неизменно присущий Шуману объективизм, не позволяющий причислить его к представителям так называемого «дьявольского» направления в романтизме, который проявляется в устойчивой приверженности традициям, в трезвом взгляде на природу вещей, а также в унаследованном от Жан Поля стремлении противопоставить возвышенному — обыденное, утонченно-изысканному — подчеркнуто незамысловатое» [11, с. 144].

Сказанное обуславливает факт стилевой эволюции творчества Р. Шумана и соответствующий переход от ярко выраженных романтических новаций и эмоциональных высказываний к очевидному приоритету рационального начала, к ограничению непосредственности эмоциональных проявлений. В роли рубежного периода в данном случае выступают 1840-е годы, когда «...во всех сферах деятельности Шумана начинает постепенно ослабевать тот напор, тот нонконформистский пафос, без которого невозможно себе представить его творчество предшествующего периода» [11, с. 147].

Жанрово-типологические параметры подобного «стилевого поворота» творчества Р. Шумана и его конечного результата соотносимы прежде всего с признаками бидермайера, весьма показательного для немецкой культуры первой половины XIX века в целом.

Бидермайер в большинстве искусствоведческих источников рассматривается как характерный историко-культурный феномен периода Реставрации (1815–1848) (см. более подробно: [2, с. 712]). Персонаж-символ этого стиля Готтлиб Бидермайер и его аналоги широко представлены в поэзии А. Куссмауля, Л. Айхродта и их современников. Его показательные качества — простодушие, скромность, добропорядочность, тяга к семейному благополучию, религиозность. Произведения данного стиля олицетворяют синтез духовного и мирского, «быт, пронизанный религиозностью» [7, с. 22–23] и тяготеют к темам семьи, детства, духовного назидания и характеризуются детализированным интересом к жизненному пространству человека и запечатлению «больших» значимых тем «малыми» средствами.

Признаки бидермайеровской стилистики очевидны в целом ряде поздних произведений Р. Шумана, среди которых особое место занимает вокальный цикл «Семь песен» (op. 104) на стихи Е. Кульман, созданный в 1851 году. Названное сочинение до недавнего времени практически не попадало в поле зрения отечественных исследова-

телей. Согласно позиции Д. Житомирского, обращение композитора к поэзии Е. Кульман расценивалось как очевидное «снижение» литературного критерия, связывавшееся с «общей неровностью его позднего творчества» [5, с. 7]. Тем не менее, в последние десятилетия наметилась качественная переоценка поздних произведений Р. Шумана, в частности, цикла на стихи Е. Кульман, о чем свидетельствует отечественная исследовательская и исполнительская практика [3]. Сказанное обуславливает **актуальность** темы данной статьи. Ее **предмет** ориентирован на рассмотрение поэтико-интонационной уникальности названного цикла Р. Шумана в контексте жанрово-стилевой специфики немецкого бидермайера.

Факт увлеченности Р. Шумана творчеством Е. Кульман — одно из свидетельств высокой художественной ценности ее поэзии, что неоднократно подтверждал и сам композитор, писавший следующее: «По моему мнению, она существо исключительное, и не только как поэтесса». «...Это воистину блаженный остров, всплывающий из хаоса нашей современности» [4, с. 112]. В «Семи песнях» сам Р. Шуман уточняет свое отношение и позицию к личности и творчеству поэтессы, предпосылая вокальному циклу свое авторское «Посвящение», а также комментарии к каждой из песен, что делает данное произведение уникальным среди аналогичных шумановских композиций.

Г. Ганзбург в одной из своих статей определяет его как «шедевр позднего стиля Шумана, густо насыщенный романтической образностью» [4, с. 24], что, на наш взгляд, представляется не совсем верным, поскольку идея цикла, характер его героини в большей степени соотносимы с тематикой и образностью немецкого бидермайера.

«Семь песен» на стихи Е. Кульман определены самим Р. Шуманом как «скромные песни», которые изначально не претендуют ни на исключительность героини, которая отнюдь не сконцентрирована только на себе и на своем собственном внутреннем «я», ни на какие-либо принципиальные творческие открытия, проявления авторского и исполнительского индивидуализма. Показателен акцент Р. Шумана на личности самой героини-поэтессы, жизнь которой протекала в «тихой безвестности и глубочайшей бедности» и, вместе с тем, «бывала богата радостями». Чрезвычайно простые, открытые лаконичные стихи Е. Кульман одновременно расцениваются композитором как «уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении» по аналогии с бидермайеровским запечатлением «большого» «малыми» средствами.

Песня «*Мой месяц, милый месяц*», выделяющая обращение к месяцу, луне, на первый взгляд, ориентирована на романтический круг образности. Однако смысловой подтекст поэзии Е. Кульман носит принципиально иной характер. Если в романтическом толковании месяц и ночь всегда создавали прецедент концентрации героя на собственных внутренних переживаниях, через которые он оценивает и воспринимает мир, то героиня-автор Е. Кульман сосредоточена в первую очередь на переживании болезни матери — единственного близкого ей человека, оставшегося после гибели отца и шести братьев. В этом плане песня приобретает смысл не столько портрета героини, сколько посвящения матери, о чем свидетельствует и предисловие самого Р. Шумана, для которого подобный поэтический текст, возможно, также представлял и личный, автобиографический интерес. Как и Е. Кульман, композитор всегда ощущал внутреннюю духовную связь и поддержку своей матери. Вместе с тем, несмотря на трагизм ситуации героини, общий тонус песни отличается удивительной просветленностью, что обусловлено тональной направленностью произведения от *g-moll* к *G-dur* и соответствующей образной эволюцией от грусти-сопереживания к просветленной надежде. Характерен также акцент в тексте на образе слезы. «Месяц, смотрящий на мир сквозь слезы» — типичный образ не только сентиментальной поэзии, но и бидермайера [6, с. 168–169], фигурирующий не столько в виде символа горя и трагедии, сколько в качестве знака света, надежды и очищения. Песня удивительно и проста по композиции (АВС) и по фактуре, напоминая многие из образцов «Альбома песен для юношества». Подобная аналогия вполне закономерна, поскольку героиня анализируемого цикла — ребенок, хотя и находящийся в не-детской ситуации.

Идея 3-й песни цикла «*Меня назвал ты бедной*» у Г. Ганзбурга вызывает ассоциации со столь показательным для эстетики Р. Шумана «противопоставлением будничного, приземленного мира обывателей и сферы идеального, возвышенного, к которой устремлен взор художника» [4, с. 114]. На наш взгляд, данная песня имеет несколько иной смысловой аспект, отчасти подсказанный комментарием самого Р. Шумана: «По-видимому, неразумные дети порой упрекали ее в бедности; следующая песня — ответ на это». Ответ героини на упрек в бедности — это не выражение обиды, но призыв к открытию для себя красот окружающего мира, которые способны заменить ей все земные богатства.

*Меня назвал ты бедной, — ошибся ты, мой друг.  
Проснись с лучом рассвета, взгляни на мир вокруг:  
Над хижинкой моею струится свет зари,  
И падает на кровлю дождь золота, смотри!*

В тоне высказывания героини нет ни тени обиды и ощущения собственной отделенности от мира людей, но есть всепрощение, сожаление, сочувствие тем, кому пока не дано счастье видения истинной красоты, гармонии мира и природы. Подобный очевидный подтекст песни в полной мере соотносим не столько с романтическим «двоемирием» и иронией (на которую намекает Г. Ганзбург), сколько с идеями этики бидермайера и ее главными заповедями скромности, смирения, самоограничения и довольства малым. Музыкальный материал песни, организованный по принципу 3-ч. композиции, основан на противопоставлении обрамляющих хоральных разделов (g-moll), дублирующих вокальную партию, и восторженно-созерцательной лирики средней части (Es-dur). Интонационно и тонально средний раздел песни сопоставим с финалом цикла, знаменующим принятие смерти и ее умиротворенно-просветленное восприятие.

Песню «*Дай, облако, мне руку*» Г. Ганзбург рассматривает как «драматическую кульминацию цикла, находящуюся в зоне «золотого сечения», как воплощение культивируемого в искусстве романтиков «трепета в предчувствии потустороннего» [4, с. 115]. Формально подобная позиция подкрепляется общим приподнятым эмоциональным характером этого монолога, обращением к драматическому c-moll, впервые возникающему именно здесь, активной в динамическом и интонационном отношении вокальной партией. Однако в стихотворении Е. Кульман, равно как и в песне Р. Шумана, присутствует еще одна существенная тема, игнорируемая исследователями, — постоянная духовная связь героини с близкими (отец, братья), которую не в силах прервать даже смерть. Ее позиция, мировоззрение, в сущности, лишены романтической раздвоенности, поскольку гармония и красота реального мира, которую она так глубоко и тонко чувствует, несмотря на юные годы, для нее неотделима от мира иного, образуя с ним единое целое:

*Ты протяни мне руку, облако, вольный брат!  
Я старших братьев встречу вблизи небесных врат.*

Смысловая направленность этой песни скорее ориентирована на воплощение духовной стойкости героини, находящейся на «погра-

ничье» бытия и в равной мере приемлющей земное и надземное, что подтверждает также не так часто фигурирующая в вокальных сочинениях Р. Шумана ремарка «Mit Affekt». Размышляя о высокой сущности и значимости аффекта в европейской музыкальной классике, В. Медушевский отмечал следующее: «В музыке Баха и иных композиторов Барокко просветляющее соединение земного и небесного, будучи взято в одномоментности, составило сущность аффекта. В классикоромантической музыке это вертикальное соединение, повернувшись на 90 градусов, стало горизонтальным. Раскрыло себя во времени. Сутью развития стал подъем на духовную высоту вечности» [8, с. 14]. Заметим, что подобная направленность составляет также смысловую и идейную сущность произведений бидермайера, герои которого, довольствуясь малым, соизмеряют и ориентируют свой жизненный путь в соответствии с извечными духовными законами бытия.

Образцы вокального творчества Р. Шумана, отмеченные ремаркой «Mit Affekt» (или «Mit Affect»), как раз демонстрируют «кульминационные точки» подобного «духовного восхождения». Среди таковых — анонимные герои из «Испанских песен» (ор. 74) на тексты Э. Гейбеля («Меланхолия», «Признание»), пребывающие в «пограничье» жизни и смерти, а также «Дочь Иевфая» (ор. 95) (Дж. Байрон). Образ последней наиболее показателен: развернутый патетический монолог оперного типа воспроизводит героиню классицистского типа, демонстрирующую духовную готовность пожертвовать собой во имя спасения своего отца и народа.

Героиня-автор Е. Кульман, в отличие от дочери Иевфая, значительно скромнее и не претендует на выполнение столь высоких социально-исторических миссий. Но смысл ее «духовного восхождения», заключенный в стойком перенесении трудностей, гармоничном мировосприятии и глубокой духовной памяти о ближних (живых и мертвых), не менее значителен, хотя и реализован в рамках более скромного монолога. Вместе с тем качества аффекта в его высоком понимании представлены в этой песне анализируемого цикла в обращении композитора к гармонизированному фригийскому обороту (в неполном варианте), изначально определяющему ее духовно героизированный тонус. Его смысловая символика дополняется обилием нисходящих мелодических линий, выделением хроматической интервалики. При этом тонус *c-moll*, оцененный в аффектной характеристике тональностей как «сумрачный и печальный», здесь в значительной степени «просветлен» внедрением одноименного мажора

(предвкушение встречи с отцом). Характерно, что рассматриваемый монолог не получает тонального устойчивого завершения: доминанта с-moll разрешается лишь в следующей песне, связывая опять-таки в единое целое мистический и реальный жизненный опыт героини.

Песня *«Цветы давно увяли»* в совокупности с заключительным номером цикла *«Смирить не в силах челн мой»* живописует предчувствие героиней собственной смерти и ее просветленное восприятие. Единственной мыслью, омрачающей для нее уход из «житейского моря», является горе матери, остающейся в одиночестве, на что указывает в своем комментарии Р. Шуман: «Скорая смерть казалась ей неизбежной, лишь мысль об оставляемой матери причиняла ей глубокую боль». Однако итогом-выводом цикла становится все же убежденность и вера в вечность и реальность духовной связи с близкими людьми, которую не в силах прервать даже смерть. «Дальний чудный берег» иного мира, встречающий без «враждебных бурь» «каждый парус», соотносим в стихах Е. Кульман и песне Р. Шумана скорее с идеями христианского воздаяния за праведную жизнь, равно как символика челна, корабля в немецкой живописи первой половины XIX века, в том числе и у репрезентантов бидермайера (Л. Рихтер), служила метафорой человеческой жизни, в то время как «гавань», «берег» ассоциировались с началом либо концом земного пути (см.: [10, 284–285, 318]). Судьба героини, высокий духовный тонус ее мировосприятия вызывает также аналогии с «кротким законом» А. Штифтера — видного представителя австрийского бидермайера. Согласно его позиции, «великая жизнь» — это та, которая «исполнена простоты, справедливости, деятельности в кругу своего, любви к прекрасному в соединении со спокойной смертью» [1, с. 154].

Просветленный характер последней песни цикла определен господством Es-dur, впервые прозвучавшем уже в песне «Меня назвал ты бедной» и объединяющем в рамках рассматриваемого цикла мысли о гармонии земного и небесного. Характерно, что вокальная партия не получает полного устойчивого завершения. Ее мелодическую линию подхватывает фортепиано, доводя в своей небольшой постлюдии музыкальную мысль до логического окончания, обобщая через «пространственные» ч. 5 просветленную диатонику Es-dur.

Таким образом, анализ цикла Р. Шумана «Семь песен» на стихи Е. Кульман позволяет сделать выводы об особенностях данного произведения, определяющих его взаимосвязь со стилистическими параметрами искусства бидермайера и принципиально отличающимися

его от романтических аналогов. Его специфика определена, прежде всего, качествами самой героини, предельная скромность и неприязнительность которой одновременно сопряжены с богатым внутренним духовным миром. Принципиальным свойством ее натуры можно считать также концентрированность не столько на себе (хотя поводы для этого очевидны), своих переживаний, как у романтических героев, сколько на памятной мысли о ближних. Трагические обстоятельства жизни, тем не менее, не приводят ее к разладу с окружающим миром и романтическому «двоемирию», но лишь укрепляют ее позитивное, целостное мировосприятие, базирующееся на патриархальных духовных (христианских) ценностях — любви к родному дому, семье, заботе о ближних, довольству малым и т. д. Смерть для нее — это не вызов миру (как, например, у героев Ф. Шуберта), но неизбежность, которая в конечном итоге не воспринимается как трагедия, но становится для нее новым этапом духовного восхождения, осознания целостности и взаимосвязи Земного и Небесного. В таком качестве воспринимал героиню-автора своего вокального цикла и сам Р. Шуман: «...Расставалась она с нами легко, как ангел, перенесясь с одного берега на другой и оставив позади себя уходящую вдаль сияющую вереницу следов небесного видения».

Круг музыкально-выразительных средств в вокальном цикле подобного рода предельно прост, минимализирован, принципиально далек от романтических «новаций» как в сфере вокала, так и фортепианной партии (ограничение численности постлюдий) и чаще ориентирован на адаптированные в условиях немецкой камерной вокальной лирики приемы музыкальной риторики.

Сказанное во многом определяет и особенности интерпретации подобного цикла и его более чем скромную исполнительскую судьбу, обусловленные неповторимым колоритом и спецификой. Последнее, по мнению О. Лосевой, делает невозможным его бытование в традиционных формах вокальной концертно-исполнительской практики. «Музыкант должен играть и петь [его] для себя самого, вникая в тексты и комментарии, а после этого найти и прочесть стихи Елизаветы Кульман». Развивая эту мысль, Г. Ганзбург логически связывает условия бытования этого вокального цикла именно с любительским домашним музицированием [4, с. 116] и, добавим, с сопряженными с ним этико-воспитательными, назидательными функциями, знаменующими, как и в искусстве бидермайера, приобщение через сферу популярного, общедоступного к Высокому, Вечному.



## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белобратов А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария: учеб. для вузов / А. В. Белобратов, А. Г. Березин, Л. Н. Полубояринова. — М. : Высшая школа, 2003. — 239 с.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 томах / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — Т. 2. — 712 с.
3. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы / Г. И. Ганзбург // Роберт Шуман на перекрестье путей музыки и литературы : [Сборник научных трудов / Сост. Г. Ганзбург]. — Харьков : РА — Каравелла, 1997. — С. 21–33.
4. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 106–119.
5. Житомирский Д. Песенное творчество Шумана / Д. Житомирский // Р. Шуман. Собрание вокальных сочинений. Песни для голоса с фортепиано. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. — Т. 1. — С. 5–12.
6. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. — М. : Прометей МПГУ, 2007. — 248 с.
7. Кантор А. Тихий сад / А. Кантор // Пинакотекa. — 1998. — № 4. — С. 22–25.
8. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы / В. Медушевский // Музыкальная академия. — 2005. — № 4. — С. 13–27.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 томах : [антология / сост. А. Михайлов, В. Шестаков; ред. Н. Шахназарова]. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 432 с.
10. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В. И. Раздольская. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 368 с.
11. Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилевой эволюции) / Е. В. Романова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : [Сборник научных трудов / Сост. Г. Ганзбург]. — Харьков : РА — Каравелла, 1997. — С. 144–147.

**Олейнікова Ю. В.** *«Сім пісень» на вірші Є. Кульман Р. Шумана: стилеві та образно-сміслові аспекти.* У статті розглянуті інтонаційні та змістовно-сміслові особливості одного з останніх вокальних циклів Р. Шумана, що репрезентували зв'язок творчості композитора зі стилістикою німецького бідермайера.

Ключові слова: вокальний цикл, бідермайер, романтизм, поезія Є. Кульман, камерно-вокальна творчість Р. Шумана.

**Oleinikova J. V.** *«Seven Songs» on poems by E. Kuhlman Schumann: style and image-semantic aspects.* In article intonational and is figurative-semantic features of

one of R. Schuman's last vocal cycles, represent communication of creativity of the composer with German stylistics *biedermeier* are considered.

Keywords: a song cycle, *Biedermeier*, Romanticism, poetry E. Kuhlman, chamber vocal works by Robert Schumann.



УДК 78.071.1(470)+394

*А. Гадецкая*

### КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ)

*В статье рассмотрены ключевые идеи представителя феноменологической социологии А. Шюца в отношении феномена повседневности. Выявлен потенциал их применения в области исследований, посвященных культуре повседневности. На примере творческой биографии М. И. Глинки рассматриваются способы интеграции актуальных положений шюцевской концепции повседневности в сферу музыкального искусства.*

**Ключевые слова:** культура повседневности, наличное знание, мы-группа, тезис взаимных перспектив, концепция «возвращающегося домой», исторически-информированное исполнительство, творческая биография, бальная культура.

В понятии культура повседневности как адекватной методологической универсалии современные исследователи (в том числе культурологи и музыковеды) часто видят возможность разрешения ряда актуальных проблем. В сфере музыкального искусства прослеживается некая закономерность при обращении к понятию культура повседневности. Необходимость в нем возникает при исследовании тем, среди которых основными можно считать следующие: обращение к музыкальным жанрам, непосредственно вытекающим из немusical контекстов (например, бальная или любая иная церемониальная музыка); реконструкция творческих биографий известных музыкантов путем привлечения нетипичных и ранее не изученных «повседневных» обстоятельств; аксиология восприятия академической музыки (специфика сложившейся системы ее оценок: гении и