

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.25>

Григорьева Анна Дмитриевна, Демченко Галина Юрьевна

**ОБ ОДНОЙ ИЗ СУЩНОСТЕЙ РОМАНТИЧЕСКОГО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА ШУМАНА**

Одна из сущностей романтического в фортепианном творчестве Роберта Шумана реализует себя в стремлении к абсолютному. Его важнейшим основанием является радикализм устремлений, в том числе связанный с этикой максимализма. Своё яркое выражение принцип абсолюта находит в запечатлении повышенной интенсивности жизненных процессов, что подразумевает как высочайшее напряжение внутренней жизни, так и исключительную активность проявлений, направленных вовне. Важнейшей ипостасью принципа абсолюта становится в искусстве всё, связанное с миром фантазии, что в ряде случаев переходит в сферу фантастического.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/25.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/25.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 112-116. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/2/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 27.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.25>

*Одна из сущностей романтического в фортепианном творчестве Роберта Шумана реализует себя в стремлении к абсолюту. Его важнейшим основанием является радикализм устремлений, в том числе связанный с этикой максимализма. Своё яркое выражение принцип абсолюта находит в запечатлении повышенной интенсивности жизненных процессов, что подразумевает как высочайшее напряжение внутренней жизни, так и исключительную активность проявлений, направленных вовне. Важнейшей ипостасью принципа абсолюта становится в искусстве всё, связанное с миром фантазии, что в ряде случаев переходит в сферу фантастического.*

*Ключевые слова и фразы:* Шуман; фортепианное творчество; стремление к абсолюту; повышенная интенсивность проявлений; мир фантазии.

**Григорьева Анна Дмитриевна**

Демченко Галина Юрьевна, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### ОБ ОДНОЙ ИЗ СУЩНОСТЕЙ РОМАНТИЧЕСКОГО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА ШУМАНА

Феномен экстремального, определяющий многие параметры романтического искусства, реализует себя в *стремлении к абсолюту* в его всевозможных ипостасях. Допустим, это могут быть трансформации от индивидуального и индивидуализированного в индивидуализм, субъективного и субъективизированного в субъективизм или предельная концентрация лирического начала. Принцип абсолюта может принимать самые различные обличья, и, к примеру, А. Чегодаев среди обязательных примет романтического искусства называет «пристрастие к исключительному, выходящему за рамки обыденного» [15, с. 37].

Только что отмеченные и многие другие свойства романтизма образуют большое проблемное поле, важнейшим интегрирующим основанием которого является *радикализм устремлений*. Имеется в виду как радикализм героя романтической музыки, так и радикализм её творца, поэтому в равной степени можно говорить о радикализме художественных устремлений и о радикализме собственно жизненных проявлений. К таковым, к примеру, относится целый ряд позиций, связанных с этикой максимализма и бескомпромиссности, с воинствующими проявлениями в духе мятежного бунтарства и романтического «экспансионизма», что позволяет квалифицировать наиболее «левые» произведения Шумана как «авангард» первой половины XIX века. Прибавим к этому абсолют творческой свободы, заявленный, допустим, в «Бабочках» и «Юмореске» с такой беспрецедентной дерзостью, что приходится говорить о своеволии, произволе и даже авторской вседозволенности, поскольку нарушались все мыслимые представления о музыкальной драматургии и формообразовании.

С точки зрения радикализма художественных устремлений уместно сослаться на восприятие Б. Асафьева, который выделял Шумана в плеяде гениев романтизма, ибо «его чувство чувственной, его ирония острее, глубже, кризисней, но зато его лирика интимней» [2, с. 16]. Это приближает нас к мысли об исключительной заострённости выражения, столь отличающей шумановскую манеру. В связи с этим в его сочинениях часто присутствует особая острота ритма и интонационного контура. Ещё Г. Ларош писал в отношении музыки Шумана о «могучей угловатости и резкости» [8, с. 93] и «резкой смелости очертаний» [9, с. 112].

Своё яркое выражение принцип абсолюта находит в чрезвычайно характерном для романтического искусства запечатлении *повышенной интенсивности* жизненных процессов, то есть всего того, что заведомо выходит за пределы оптимального. Данный феномен подразумевает как высочайшее напряжение внутренней жизни шумановского героя, так и исключительную активность его проявлений, направленных вовне. В любом случае за этим стояла своеобразная «лихорадка души», свидетельство чему находим и в признании самого Шумана относительно особенностей собственного характера: «Я никогда не нахожу покоя и должен выразить это в музыке» [Цит. по: 14, с. 16]. Рассматриваемое свойство романтизма, его тяготение к сильным жизненным проявлениям и сильным страстям А. Блок метафорически определил как стремление «жить удесятёрённой жизнью» [3, с. 360].

В самом непосредственном виде романтическая интенсивность предстаёт в отображении сферы жизнедеятельности, связанной с воплощением энергии как таковой. Скажем, в крайних частях «Венского карнавала» находим бурлящее кипение сил, выдержанное на едином для каждой из частей ритмо-двигательном нерве. И если первое *Allegro* по своим очертаниям приближается к скерцо, а финал – к токкату, то оба эти номера схожи в главном: стремительно летящий, безостановочный бег, позитивная экспансия действенных усилий, бурный энтузиазм жизненных преодолений с новыми и новыми бросками вперёд.

Примеров подобного рода у Шумана немало: сошлёмся на захватывающую стремительность энергетического потока во второй из «Новеллет» *op. 21* или мощный волевой напор деятельного токкатообразного движения в Жиге *g-moll* из Четырёх пьес *op. 32*. Однако наиболее «демонстративным» выражением его энергетике стала **Токката C-dur** (*op. 7*, 1829-1830, 2-я ред. 1833). Восприятие отмечает в ней для себя

в первую очередь горячий энтузиазм экстравертного существования, радостную отдачу деятельной стихии и не просто размашистый напор, а буйство жизненных сил (не будем забывать, что это одно из самых ранних сочинений Шумана, и в нём естественно преломилась юношеская восторженность и жажда действия, что, в частности, сказалось в активном вовлечении пианистической бравуры).

Но есть в «айсберге» Токкаты и своя мощная «подводная часть». В этой музыке заложен колоссальный заряд созидательной энергии, в связи с чем отметим такие используемые здесь средства, как безостановочное *perpetuum mobile*, всепоглощающая фиксированность на пульсации исходной репетиционной фигуры, весьма жёсткая моторика этюдно-токкатной фактуры, линейно-диссонантная ткань, предвосхищение машинных ритмов, конструктивной заданности целого, пафос деловитости. Этого достаточно, чтобы говорить о «технизме» романтической эпохи в его наиболее отчётливых проявлениях, о некоем прогнозировании урбанистических веяний, характерных для музыки XX века и вновь – о Шумане как ведущем представителе музыкального «авангарда» 1830-1840-х годов.

Ранний этап своего творчества сам композитор называл временем «бури и порыва» [1, с. 40]. Слово *порыв* стало названием одноимённой пьесы, и её можно считать «визитной карточкой» Шумана. Причём приходится солидаризоваться с мнением, которое высказывал В. Дамс, подчёркивая «необузданность порывов Шумана» [6, с. 44].

Персональным выражением шумановского «порыва» является образ Флорестана и связанная с ним тематическая область, которую справедливо именуют флорестановской. В пьесе этого названия из «Карнавала» находим полный набор соответствующих признаков в их максимальной концентрации. Пылкий темперамент (авторское *Passionato*) прорывается здесь в особого рода взвихренности и даже взрывчатости материала (резкие акценты, резкие регистровые броски мелодической линии, резкие смены динамики и темпов). Нервно-импульсивный склад отражает и мятущуюся неустойчивость состояния, его непрерывную изменчивость, остро рефлексирующую природу (всё полно сомнений, вопросов) и душевное беспокойство, доводимое до взвинченности (отсюда некоторая сумбурность изложения). В конце пьесы буря чувств выливается в настоящее неистовство (почти задыхаясь в яростном выплеске) – пароксизм стремительного ускорения, сопровождающийся укорочением фраз, закономерно приводит к прерыву движения на некоем конвульсивном жесте, брошенном в никуда. Таков последний штрих в обрисовке фигуры «экстремала» первой половины XIX века.

Как и следовало бы ожидать, шумановский «порыв» составляет одну из главных линий «Крейслерианы». Действительно, здесь это сквозная линия, поскольку она в полной мере представлена в №№ 1, 2 (второй эпизод рондо), 3, 5, 7. Взволнованная порывистость то и дело переходит в лихорадочно-мятежное возбуждение (характерна дважды вводимая композитором ремарка *Очень возбуждённо*), временами перерастая в поистине бешеный натиск, в шквал яростной энергии, в её вулканическое бушевание (чаще всего на основе ошеломляюще виртуозного пассажно-фигурационного движения). Констатируя в таких случаях обрисовку романтического радикализма на последнем пределе, мы в полной мере имеем возможность причислить подобные проявления к феномену абсолюта.

Сверхинтенсивность жизненных проявлений становится определяющей, стержневой сущностью **Сонаты № 2 g-moll** (op. 22, задумана в 1833, сочинена в 1835, новый финал написан в 1838). I часть, в которой заложен весь потенциал концепции, содержит и зерно II части (светлый лиризм, переплетающийся с раздумьями), и элементы того, что выльется в меккленбургско-скерцо III части, причём эта бурлеска поддерживает общий импульсивно-динамичный настрой сонаты, внося свою грань в развёртывание порывисто-возбуждённого энергетического потока. Таким образом, за исключением кратких мгновений затишья в проведениях темы побочной партии I части с её проекцией на II часть и за исключением отстраняющих торможений движения в эпизодах рондо финала всё устремлено к тому, что делает это произведение «сонатой порыва». Данный посыл выявлен настолько ярко и с такой рельефностью, что у Клары Вик были основания писать Шуману о его Второй сонате: «Я люблю её, как тебя. Всё твоё существо запечатлелось в ней так ясно...» [17, S. 146].

Главное для содержания сонаты сосредоточено в арке крайних частей, единых в своей сути. Блоковское «жить удесятерённой жизнью» предстаёт как неистовый активизм романтической природы, пребывающей в стихии бурных жизненных преодолений, лихорадочного бурления сил, колоссальной жажды деятельности. Несущийся драматический вихрь превращается в бег-полёт сверхэнергии, и эта полётность максимальной осязаемости достигает в связующей партии I части и в коде финала. Не случайны указания *Presto* для финала и парадоксальная, практически невыполнимая цепочка ремарок в I части: *So rasch wie möglich* (Так быстро, как только возможно), перед кодой – *Schneller* (Быстрее) и в коде – *Noch schneller* (Ещё быстрее).

Надо ли говорить, что подобная предельность параметров даёт абсолют романтической действенности с соответствующей эмоциональной «температурой»: исключительная взволнованность, горячее нервное возбуждение с чертами исповедальности и своего рода «самосгорание», что так свойственно тону сильнейшего беспокойства души. И это совершенно адекватно «месту действия» сонаты, каковым является волнуемое, тревожное море жизненной борьбы, буквально вибрирующее (сплошные фигурации), с волновыми накатами.

Обозначив данное «место действия», самое время отметить единственное различие между рассмотренными частями – состоит оно в «самочувствии» шумановского героя, его отношении к происходящему. Если в I части при всём решительном и деятельном настроении он отнюдь не борец бетховенского типа и потому, подхватывая шубертовскую трактовку героини, его внутреннее состояние характеризует печать смятенности и страдания, то в финале, при всей его сумрачности, уже нет оттенка «подневольности» – сквозь тернии и жизненные тревоги он устремлён к утвердительному итогу (этот сдвиг частично намечался уже в заключительной партии I части).

Феномен романтической интенсивности мог проявлять себя не только через действие, но и через чувство. Свидетельства на этот счёт приводились только что при рассмотрении «Крейслерианы» и Второй сонаты. Имеется в виду *повышенная, обострённая эмоциональность*, предстающая в формах бурного выплеска открытых, захлёстывающих эмоций или, например, в том глубоко исповедальном качестве, когда Шуман с полным основанием мог сказать, как это он сделал в отношении Первой сонаты: «Она написана кровью сердца» [16, с. 330]. Приведём по этому поводу несколько разноплановых примеров.

Первый из «Трёх романсов» *op. 28* даёт иллюстрацию чрезвычайного волнения души, сильнее всего переживания, эмоциональной взбудораженности, при этом затемнённости колорита передаёт сгущённость горестных чувств, а лихорадочное фигурационное движение фактуры – учащённое «биение сердца». Прелюдия из «Пёстрых листков» (№ 10) преподносит настоящую бурю лирических страстей, их мятежное и одновременно смятенное бушевание превосходно раскрывается через экспрессию этюдных форм. Эмоциональная пылкость IV части «Венского карнавала» – очень открытая, без малейшей заботы о сдержанности – являет собой сублимат трепетного лирического признания с чертами исповедальности.

Рассмотренные порознь две линии романтической сверхинтенсивности могли в рамках крупных композиций взаимодействовать, дополняя друг друга. Так, в «Давидсбюндлерах» пылкие лирические страсти в №№ 4 и 9 (в № 4 примечательна ремарка *Ungedullig (Немерцеливо)*) соседствуют с исключительно бурным темпераментом мятежно-лихорадочных действований, экспансивного напора, тревожного возбуждения, неистового динамизма и тревожного возбуждения в №№ 3, 6, 8, 10, 13 (и опять-таки, например, в №№ 6 и 10 обращает на себя внимание авторское требование *Sehr rasch (Очень скоро)*).

Полный «ассортимент» соответствующих характеристик представлен в «Карнавале». Во-первых, к его концу по нарастающей идёт развёртывание повышенной активности и отвечающих этому всё более стремительных темпов (*Vivo, Molto vivace, Presto, Prestissimo*). Вихрь неистовой энергетики, основанной на лихорадочно-бурных этюдных формах (№ 15 «Панталоне и Коломбина», № 19 «Пауза»), приобретает подчас просто головокружительный характер.

И если в коде финала это ощущение создаётся средствами ошеломляющей виртуозности, то в «Паганини» оно возникает ещё и благодаря введению приёма несовпадения гармоний (нижний пласт фактуры обгоняет верхний на одну шестнадцатую). Вдобавок не раз включается нечто, напоминающее специфику раннего кино или так называемую рапидную съёмку (мгновенная смена «кадров», зажигательная моторика, галопирующие ритмы).

Во-вторых, во флорестановской линии цикла в законченной характерности заявляет о себе шумановский «порыв» с присущей ему «перевозбуждённостью» и нервной импульсивностью. Эта импульсивность, в частности, обеспечивается неожиданными сменами метра (с 3/4 на 4/4 в коде Прембулы, с 3/4 на 2/2 в коде «Флорестана»), что даёт эффект «стреттного» ускорения, учащённого пульса и неистового сердцебиения.

И, в-третьих, «Карнавал» неоднократно демонстрирует пылкую страстность, не чуждаясь открыто чувственных излишней с чертами экзальтации и аффектированности (не случайно здесь мелькает авторское указание *Con affetto*). Эти бурные признания сосредоточены в №№ 4, 11, 13 («Благородный вальс», «Киарина», «Эстрелла») – все они построены на вальсовой основе, «снабжены» патетикой октавного изложения и пунктирных ритмов, обострённой выразительностью задержаний и больших скачков в мелодической линии (септимы, ноны).

Важнейшей ипостасью принципа абсолюта становится в искусстве всё, связанное с миром *фантазии*. Ф. Шеллинг, вспоминая о начале романтической эпохи, писал: «...прекрасное было время... человеческий дух был раскован, считал себя вправе противопоставлять всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно» [10, с. 12]. Как бы в продолжение этих слов В. Григорьев связывает один из сущностных признаков романтизма с тем, что «область свободы составляет не внешний мир, а внутренний – мир фантазийный, воображаемый, творчески преобразённый» [5, с. 12].

Этому фантазийному миру Шуман предавался более чем кто-либо из современных ему композиторов. Отсюда такая распространённость в его фортепианном творчестве соответствующих заголовков. Уже в «Вариациях на тему *ABEGG*», помеченных как *op. 1*, завершающий раздел именуется *Finale alla fantasia*. Подзаголовок «Крейслерианы», определяющий её жанровое наклонение, – *Фантазии*.

Не приходится сомневаться по части соответствия названию Фантазии *C-dur*, где оно несомненно и во II части с её фрагментарностью, вольными «перескоками» от образа к образу, и в III части, где лирическое чувство изливается совершенно свободным потоком. Свойственные этим частям признаки поэмы драматургии в полной мере реализованы в I части, что сознательно программируется титульным указанием *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen (Совершенно фантастично и страстно интерпретируя)*, где слово *phantastisch* следует истолковывать как *с предельной свободой*.

Действительно, всё здесь исходит из спонтанного, ничем не стесняемого изъяснения мыслей и чувств, порывов и отстраняющих моментов, с лёгкостью переходов от одного состояния к другому. Импровизационность порождает свободно трактованную сонатную форму, в которую вводятся «дополнительные» темы и многократно – далёкие варианты «законных» тем. Истинно фантазийной предстаёт и фактура: мелодические фигурации-пассажи сопровождения создают красочное, напряжённо-диссонантное поле, а наслаения на одной педали множества проходящих звуков воспринимаются как «следы» вдохновенно-бурной импровизации.

Многие другие произведения Шумана, все не обозначенные фантазиями, по сути, являются таковыми. Если взять, к примеру, «Симфонические этюды», то в отношении содержания находим здесь такие ракурсы, как лирическая импровизация на исходную тему (Этюд XI) или «ускользающие» скерцо-арабески – плоды

и прихотливые игры поэтического воображения (Этюды III, V, IX). А с точки зрения структуры, перед нами поистине *свободные вариации*, вплоть до введения нового тематического материала. И симптоматично, что те этюды, которые слишком отдаляются от контуров темы (III, IX, XII), композитор не называет вариациями. Так что в целом вернее говорить не о вариациях, а о фантазиях на заданную тему.

Теперь необходимо упомянуть об определённой аберрации, возникшей в русскоязычном словоупотреблении по отношению к названиям произведений Шумана. То, что должно было связываться с понятием *фантазия*, нередко облекается в переводах в формы, относящиеся к понятию *фантастический*, в результате чего музыке навязывается не свойственный ей и не предполагавшийся композитором смысл. Так, многое из того, что фигурирует в отечественном обиходе под заглавием «Фантастические пьесы» («Фантастические пьесы» для фортепиано *op. 12*, «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано *op. 73*, «Фантастические пьесы» для фортепиано, скрипки и виолончели *op. 88*, «Три фантастические пьесы» для фортепиано *op. 111*), обозначено автором как *Phantasiestücke*, что означает *Пьесы-фантазии*, просто *Фантазии* или *Фантазийные пьесы*.

Нетрудно понять причину этой поневоле возникшей аберрации, проистекающую из некоторой неловкости слова *фантазийный*, тем не менее, в таких случаях хотя бы по мере возможности следует искать уточняющие обозначения. К примеру, в ряде русских изданий «Венского карнавала» можно встретить подзаголовки «Фантастические картины», и П. Егоров в своей редакции этого сочинения шумановскому *Fantasiebilder* совершенно справедливо даёт русский аналог *Фантазии-картины* [7].

Обо всём этом приходится говорить из соображений необходимого различения смысловых оттенков и для того, чтобы снять возможные упреки в адрес Шумана – упреки в несоответствии замысла, программируемого заголовком, и его звуковой реализации. Допустим, среди восьми так называемых «Фантастических пьес» *op. 12* только одна может быть отнесена к разряду отчасти фантастических – это № 7 («Сновидения» или «Сумятица снов»). Так сказать, в первом приближении перед нами нечто детское, очень живое и непосредственное, именно скерцо-игра – на редкость обаятельное, шаловливое, радужное, искрящееся и живописное (*brillante* в самом лучшем понимании этого слова, причём трактованное как игра «солнечных зайчиков»).

Но это скерцо-питtoresка к тому же наделено и чертами карнавальной бурлески – дразняще-терпкой и одновременно тонкой, пикантной. Однако, внимательнее вслушиваясь, обнаруживаем в её забавной маскарадной круговерти ещё один слой образности. Обращает на себя внимание поразительная «лёгкость» настроения, реализуемая средствами исключительно стремительного движения (концертно-этюдные формы в гибриде с *perpetuum mobile*, требующем чрезвычайной беглости пальцев). В результате складываются очертания скерцо-арабески, прихотливо-причудливой, летуче-ускользающей, таинственной, неуловимой как некое видение, выводящее за пределы реального в область поэтического вымысла.

Рассмотрев «Сновидения», мы перемещаемся в сферу *фантастического* как ещё одного романтического абсолюта. Оценивая замыслы композитора, следует признать, что вхождение в «четвёртое измерение» оказывалось иногда скорее желаемым, чем действительным. С подобной ситуацией сталкиваемся, к примеру, в одной из «Двенадцати пьес для маленьких и больших детей» *op. 85* – имеется в виду «Фантастическая сказка» («Сказка с привидениями»). И, напротив, оттенок фантастичности мог возникать там, где он не программировался как необходимый. Скажем, в двух пьесах из «Альбома для юношества» он появляется как бы неволью, поскольку задуманные образы выводят за рамки привычно-обыденного.

«Всадник» (№ 23) с его тревожно-беспокойным характером, подхлестывающим ритмом скачки и резкими, картинно-плакатными контрастами интригует своей таинственностью. Этому впечатлению способствует и «непредсказуемая» структура: поначалу всё ясно (простая трёхчастная форма с развивающей серединой), но во второй половине пьесы после дополнительной разработки развивающей середины следует переход к коде, а затем идёт сама кода, весьма развёрнутая и без возвращения основного тематизма, что придаёт целому характер неопределённости. И то, что происходит постепенное затихание звучности, доводимое до полного истаивания, усиливает ощущение незаконченности – образ как бы исчезает из поля зрения.

«Незнакомец» (или «Чужеземец», № 29) приобретает особый ореол благодаря грозному, даже устрашающему напору неумолимо надвигающейся силы (тяжёлая маршевая поступь, впечатывающий шаг, отрывисто-отсекающая артикуляция, в коде открытое звучание военных фанфар), причём фактурная насыщенность способствует впечатлению шествия целой массы людей. Полуфантастический колорит усиливается посредством театрализации: четыре контрастных эпизода – словно реакция на происходящее, затаённый трепет его очевидца.

Безусловной фантастики у Шумана немного, но она отличается разнообразием ракурсов. Так, отдельные «Листики из альбома» целиком соответствуют заголовкам: «Фантастический танец» (№ 5) превращается в подобие полёта, а «Эльф» (№ 17), действительно, являет собой светлую романтику порхающих существ. Некоторые из беспрограммных «Пёстрых листков» прочитываются именно в фантастическом ключе – таковы шквально-вихревое скерцо-ирреалия № 5 и зыбко мерцающее, бесплотное видение-импрессия № 12.

«Вещая птица», самая яркая по выразительности в «Лесных сценах» (№ 7), предстаёт как совершенно «эксклюзивная» причуда воображения, на полном отстранении от реальности. Утончённая экзотичность, капризная рафинированность образа порождают здесь ощущение некоего таинства, чего-то по-особенному загадочного, даже мистического.

Абсолютно запредельной воспринимается кода финала Второй сонаты. Она начинается после «катастрофического» уменьшённого вводного септаккорда двойной доминанты, замещающего тонику, и разворачивается также в опоре на уменьшённо-вводные гармонии. Движение становится настолько стремительным (*Prestissimo*), что его струение-вибрация на *pp* в самом высоком регистре обретает чисто метафизические очертания. В последующем в ходе постепенного регистрового «снижения» и динамического насыщения происходит постепенная материализация этого двигательного потока, его трансформация в образ земных энергий.

Последнюю иллюстрацию приведём из «Крейслерианы», где флёр фантастики присущ всем скерцо (№№ 3, 5, 7, 8). В последнем из них основной тематизм олицетворяет собой нечто неведомое, таинственно-неуловимое, а завершающие такты уводят в тревожную дымку ускользающего времени и пространства: сознание как бы растворяется в их далах, и одновременно фиксируется психологическая ситуация напряжённого вслушивания-вглядывания – что там, за горизонтом?

Здесь мы входим в соприкосновение с категорией *бесконечного*. Словно по поводу только что рассмотренной пьесы сказаны слова А. Лосева, который определял романтизм как «страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая, в конце концов, остаётся достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [11, с. 303]. Дополним эту мысль совершенно конкретным умозаключением Н. Олесовой, имеющим прямое отношение к финалу «Крейслерианы»: «Романтическая форма призвана дать понятие о бесконечности. Но моделирование бесконечности средствами конечного текста возможно только путём создания иллюзии того, что текст этот представляет собой отрывок, фрагмент» [13, с. 7].

Напомним, что ещё с подачи самих творцов романтизма идея бесконечности муслировалась всячески и на разные лады. Например, Э. Гофман настойчиво акцентировал «бесконечное томление, которое составляет сущность романтизма» [Цит. по: 12, с. 20]. Г. Гейне утверждал: «Классическая поэзия ставила своей задачей изображение только конечного. Задачей романтического искусства было изобразить или хотя бы выразить намёками бесконечное...» [4, с. 151].

В последнем из этих суждений подчеркнём оговорку *«или хотя бы выразить намёками...»*. Дело в том, что по крайней мере в отношении музыки Шумана рефлексии по поводу бесконечного вступают на весьма зыбкую почву трудноуловимого и труднодоказуемого. Из разного рода потенциальных гипотез назовём следующую. Можно предположить, что одним из ликов бесконечного допустимо воспринимать *идеальное*, опять-таки и, конечно же, относящееся к прерогативам абсолюта.

#### Список источников

1. Амброс А. Роберт Шуман: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1988. 61 с.
2. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены Чайковского. М. – Л.: Музгиз, 1944. 90 с.
3. Блок А. О романтизме // Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. С. 352-363.
4. Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10-ти т. / пер. с нем. М. – Л.: Гослитиздат, 1958. Т. 6. С. 143-280.
5. Григорьев В. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: сборник научных трудов / ред.-сост. С. И. Тихонов. М.: МГК, 1994. С. 3-27.
6. Дамс В. Мендельсон-Бартольди. М.: Гос. изд-во «Муз. сектор», 1930. 54 с.
7. Егоров П. Комментарии // Шуман Р. Собрание сочинений для фортепиано. Л.: Музыка, 1988. Вып. 3. С. 6-12.
8. Ларош Г. А. По поводу предстоящего исполнения «Рая и Пери...» // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. С. 90-95.
9. Ларош Г. А. Четвёртый концерт Русского музыкального общества // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. С. 111-122.
10. Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей, 1934. 336 с.
11. Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8-ми т. М.: АСТ, 2000. Т. 8. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. 830 с.
12. Михайлов А. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 6.
13. Олесова Н. Ю. Особенности музыкального мышления Шуберта, композитора-романтика: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1983. 28 с.
14. Царёва Е. Слово в музыкальном тексте произведений Роберта Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сборник научных трудов / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков: Каравелла, 1997. С. 16-21.
15. Чегодаев А. Л. Искусство романтической эпохи // Искусство романтической эпохи: сборник статей / под общ. ред. И. Е. Даниловой. М.: Гос. музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, 1969. С. 37-49.
16. Шуман Р. Письма: в 2-х т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 720 с.
17. Litzmann B. Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen: in 2 Bänden. Leipzig, 1906. Bd. 1. 431 S.

#### ON ONE OF THE ESSENCES OF THE ROMANTIC IN THE PIANO ART OF ROBERT SCHUMANN

Grigor'eva Anna Dmitrievna  
Demchenko Galina Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism  
Sobinov Saratov State Conservatory  
alexdem43@mail.ru

One of essences of the romantic in the piano art of Robert Schumann realizes itself in the pursuit of the absolute. Its most important reason is the radicalism of aspirations, including those associated with the ethics of maximalism. The principle of the absolute finds its vivid expression in the capture of the increased intensity of life processes, which implies both the highest tension of inner life and the exceptional activity of manifestations directed outwards. Everything in art connected with the world of fantasy, which in a number of cases passes into the sphere of the fantastic, becomes the most important hypostasis of the principle of the absolute.

*Key words and phrases:* Schumann; piano art; pursuit of the absolute; increased intensity of manifestations; world of fantasy.