

УДК 78.071.1: 78.03 (430) “18”

Иванова И.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА В ФОКУСЕ ОЦЕНОЧНЫХ СУЖДЕНИЙ

Иванова И. Периодизация творчества Роберта Шумана в фокусе оценочных суждений. В статье отмечается дискуссионность научно-познавательной ситуации, связанной с решением данной проблемы, выявляются причины ее возникновения. Автор рассматривает различные исследовательские подходы к оценке художественных достижений Р. Шумана на разных этапах композиторской эволюции, а также к периодизации его творчества и предлагает собственный.

Ключевые слова: Р. Шуман, периодизация, ранний и поздний стили, композиторское творчество, немецкий музыкальный романтизм.

Иванова І. Періодизація творчості Роберта Шумана у фокусі оціночних суджень. У статті відзначається дискусійність науково-пізнавальної ситуації, пов'язаної з рішенням даної проблеми, виявляються обставини її виникнення. Автор розглядає різноманітні дослідницькі підходи до оцінки художніх досягнень Р. Шумана на різних етапах його стильової еволюції, а також до періодизації його творчості та пропонує власний.

Ключові слова: Р. Шуман, періодизація, ранній та пізній стилі, композиторська творчість, німецький музичний романтизм.

Ivanova Iryna. Periodization of works by Robert Schumann regarding evaluative opinions. Creative career of R. Schumann differs from usual way of composer's development – a way that is resembled by first, largely traditionalist works with occasional sparks of author's originality followed by the search of unique means of music expression leading to creation of a complete style system that is only slightly adjusted by the hand of a skillful master. Contrary to the common smooth and gradual transition from one stage to another one, evolution of R. Schumann's creativity consists of tugs, and that causes a problematic cognitive situation. Different musicological approaches to the solution of the pronounced problem are based on three fundamental questions regarding: artistic and aesthetic qualities of R. Schumann's works from 1840 until 1854, starting

point of periodization, and names of periods. The first question has two contrary solutions. According to the first one, piano works of the 1830s are the culmination of composer's creativity followed by decrease of creative energy with eventual artistic accomplishments (D. Zhytomirskiy, 1964, N. Nikolaeva, 1990). According to another one, merits of works of different years are not just equal, but even have tendency to increase through the composer's life (G. Ganzburg, 2004, 2005, E. Romanova, 1997). Periodization by N. Nikolaeva consists of such stages as the 1820s, the 1830s, and period from 1840 until 1854; and last 15 years are divided into the "Leipzig" (until 1844) and "Dusseldorf" (since 1844) phases. G. Ganzburg and E. Romanova lean towards two-phase division of R. Schumann's creative life, dubbing the 1830s as "early" stage, and the following years as "late". Accepting general evaluations of two mentioned authors on composer's works belonging to both stages of his evolution, we can't accept this periodization unreservedly. While missing of R. Schumann's youth out from this periodization can be explained by fact that the composer wasn't a wunderkind, usage of terms "early" and "late" as names of two periods doesn't seem to represent their style features properly. Obviously, the term "early" implies that results of the creative process are not of the highest artistic values as well as author's individuality is somewhat obscure. This is not relevant to R. Schumann's piano works of the 1830s, marked by brightness and clarity of author's individuality, a fact providing a possibility to create the conception of "two Schumanns", favouring "Schumann of the 1830s". And stylistic features of composer's works in the following years do not match the features of a late style determined by M. Druskin and N. Savytskaya. One shouldn't disregard the fact that R. Schumann was only 46 years when he died, while two mentioned scholars explain common for artists phenomenon of "late style" by age-driven psychophysiological changes of artist's mind. Moreover, the two-phase periodization does not provide information about composer's professional maturity, because "early" stage is followed by "late".

Critical approach to regarded periodization and observance on constantly changing image of musical realm of R. Schumann's works allow us to suggest a new periodization considering existing conceptions, that consists an aim of this research. For its fulfilling, all the traditional methods of historical musicology were used. Given that constructing of one's own individuality as well as of unique artistic personality is a form of expression of creative intentions, it seems reasonable to consider youth years (the 1820s) as the first period of R. Schumann's creative life, according to a standpoint proposed by N. Nikolayeva. These years result in quick progress of composer's piano works of next decade, involving recent interest in literature as a basis for R. Schumann's own type of program music. In the 1830s R. Schumann acknowledged the genre of piano sonata, creating all 3 of his Sonatas. In these works classical rules of composition coexist with R. Schumann's unique principles of construction of musical form. Sonatas also show an incredible variety of possibilities of composer's methods of creation and modification of musical themes. These tools were mastered and used with perfect skill in sonata-allegro

form of Piano concerto – a piece not belonging to the second period. Schumann's intensive usage of different music genres and forms shows composer's increasing interest in cultural inheritance of the past. One can regard this as development of idea used in Sonatas, the idea of revival of artistic possibilities of existing traditions and simultaneous enrichment of it by new language, compositional, and dramaturgical innovations – approach, in Late Romantic music associated with the method of J. Brahms. This is a third period of R. Schumann's creative life, and it lasts until 1848, a year described as a turning point. This third phase ends with creation of "Genoveva", a work summarizing all composer's innovations made since 1840 and beginning last, fourth period. Fourth period (1848-1854) leads to artistic and aesthetic ideas of last stage of German Romantic music in 19th century. Works created between 1848 and 1854 are marked by significant changes and innovations of harmonic language, unprecedented concentration of musical thoughts, tendency to the creation of new genres as well as to the usage of traditional genres and forms, and all these features allow us to say that Schumann's creative potential in his last years was not exhausted. As a result of this paper, thesis that R. Schumann's artistic evolution is inseparable and whole process is confirmed. In conclusion, derived from stated above, we can say that R. Schumann's creative life consists of four periods: the 1820s – formation of artistic principles, the 1830s – crystallization of author's style, 1840-1848 – expansion of style system and its enrichment, and 1848-1854 – innovations similar to mainstream tendencies in German Romanticism in its last phase.

Постановка проблемы. Современная музыкально-историческая наука не располагает единой, общепризнанной периодизацией творчества Р. Шумана, чему есть ряд объективных причин. Главная из них заключается в причудливости параболы движения креативных идей и стилевых установок немецкого романтика, обусловившей кажущийся разрыв между инновационными устремлениями композитора в 1830-е годы и «компромиссом» со сложившимися традициями впоследствии. Неожиданный поворот от решительного пересмотра сложившихся в музыкальной классике нормативов к «примирению» с ними побуждает исследователей сделать вывод о снижении уровня композиторских интенций (Д. Житомирский [4], Н. Николаева [5]), переходе на путь «умеренного», рационально-взвешенного новаторства (Е. Романова [6]), либо, напротив, видение «подлинного» Р. Шумана в сочинениях, созданных после периода «Sturm und Drang» 1830-х годов (Г. Ганзбург [1;2]). В результате обнаруживается полемическая заостренность вопроса о сути и алгоритме эволюции шумановского творчества, оценки

художественных качеств сочинений композитора, написанных на разных ее этапах и, соответственно, периодизации, вне решения которого объективно-научная концепция феномена музыкального искусства Р. Шумана, его целостного «образа» невозможна. В необходимости разработки проблемы периодизации творчества композитора для достижения названного результата видится актуальность избранной темы.

Цель предлагаемой статьи заключается в выявлении дискуссионности вопроса о периодизации творчества Р. Шумана, явствующей из научной литературы, и поиска путей ее преодоления.

Методы исследования. В статье применены классические методы исторического музыкознания. Периодизация – один из основных инструментов музыкально-исторической науки – становится объектом рассмотрения.

Анализ последних публикаций по теме. Говорить о «вале» научного интереса к вопросу периодизации творчества Р. Шумана на сегодняшний день не приходится. Однако время от времени появляются публикации, авторы которых так или иначе на него отвечают. Предложенный срез музыковедческих работ последних 20 лет позволил обнаружить взгляды на названную проблему, принадлежащие четверем ученым. Речь идет о суждениях относительно сути стилевых преобразований в произведениях Р. Шумана разных лет и соответствующих периодизациях, изложенных в статьях Н. Николаевой [5] и Г. Ганзбурга [1; 2], исследованиях Н. Савицкой [8] и Е. Романовой [6, 7]. Несмотря на существенные расхождения в установлении внутренних границ композиторской эволюции Р. Шумана, подходах к ее периодизации и сравнительных оценках художественных достоинств сочинений разных десятилетий, названные авторы исходят из представления о крутом выраже в движении творческой мысли немецкого романтика, в результате которого возник совершенно иной облик его музыки.

Несколько особняком стоят наблюдения Н. Савицкой, которая упоминает о нем в числе других авторов в связи с созданной ею концепцией возрастных аспектов композиторской жизнедеятельности. Возражая сторонникам трактовки шумановской эволюции под знаком «разрыва» либо резкого перехода к иным художественным

ориентирам, заметим, что опыт музыкально-теоретического анализа опусов Р. Шумана 1830-х годов и последующих 15 лет свидетельствует о единстве эстетического идеала композитора, получающего различные воплощения на разных этапах его становления. Такой ракурс освещения эволюционного вектора шумановского творчества требует построения новой познавательной модели посредством периодизации как универсального инструмента музыкально-исторической науки.

Изложение основного материала. Музыкальное наследие Р. Шумана неизменно притягивает к себе внимание исследователей, чему в немалой степени способствует затрудненность, а подчас и невозможность применить к нему устоявшиеся аналитические клише. Сказанное не в последнюю очередь касается периодизации творчества немецкого романтика, проблема которой вплоть до настоящего времени сохраняет дискуссионный характер. Причины сложившейся познавательной ситуации кроются, во-первых, в неоднозначности оценок эстетики и поэтики композитора в последние 15 лет его активной деятельности (1840-1845); во-вторых, в своеобразии эволюции шумановского стиля в целом, вследствие чего к ней мало применимо обычное деление композиторского пути с понятийными обозначениями: ранний, зрелый и поздний периоды. Например, Н. Николаева выделяет в качестве вех эволюции романтизма композитора 1820-е годы – формирование его идейно-эстетических взглядов в контакте с литературно-мировоззренческим опытом Жан-Поля, представителей йенской школы, Э. Т. А. Гофмана; «штюрмерские» 1830-е, считая их бурной кульминацией этого процесса; середину и до конца 1840-х, связанные «... с известным отходом от романтических позиций»; начало 1850-х, когда этот отход становится особенно очевидным [5, с. 107]. Нетрудно убедиться в том, что Н. Николаева разделяет концепцию «затухания» креативных проявлений шумановского гения, согласно Д. Житомирскому [4]. Не менее показателен ее отказ от понятий раннего, зрелого и позднего стилей по отношению к периодизации творческого пути композитора. Несколько далее Н. Николаева уточняет предложенные характеристики, отмечая неоднородность стилевых проявлений музыки Р. Шумана в 1840-е годы, препятствующую их осмыслению

в качестве единого периода. Здесь различаются лейпцигский (до поездки в Россию в 1844 г.) и дрезденский (1844-1850) периоды. В первом сосуществуют продолжающая линию творчества предшествующего десятилетия лирико-романтическая направленность и обнаружившийся интерес к классическим формам, объективизации тематики и образного строя. Во втором, дрезденском, периоде последняя тенденция усиливается; в параллель возникают новые искания в области гармонии и композиции, перекликающиеся с вагнеровскими и устремленные в поздний романтизм [5, с. 124-126]. От внимания Н. Николаевой не ускользает факт возникновения нового витка инновационных интенций Р. Шумана, которому, согласно ее представлениям, не было суждено получить продолжение, поскольку последние годы деятельной жизни композитора – дюссельдорфский период – (1850-1854) прошли «под знаком <...> борьбы творческого начала и угасания духовных сил» [5, с. 128].

Если следовать логике автора, «драматургия» композиторского пути Р. Шумана складывается из пяти этапов: формирование художественно-эстетического сознания (1820-е годы); кульминация этого процесса (1830-е); отход от крайностей субъективно-авторского волеизъявления в параллель с сохранением романтических стилевых тенденций – своего рода переходный период (1840-1844); пересмотр эстетических ориентиров в сторону расширения зоны соприкосновения с классическими традициями с одновременным открытием новых горизонтов музыкального искусства (1844-1850); спад духовно-творческой продуктивности, обусловленный ухудшением психического состояния.

Рациональное зерно данной периодизации видится в отмечаемой Н. Николаевой диалектике шумановской эволюции, отражающей, на наш взгляд, более общие закономерности развития немецкого музыкального романтизма. Так, 1830-е годы правомерно считать кульминацией в его самоопределении как особого типа художественно-эстетического сознания, «снятия» опыта национальной литературы в пору формирования и закрепления ее мировоззренческих основ, ставшей своего рода «подкорковым» образованием для немецкого музыкального искусства вплоть до оперного театра Р. Вагнера, открытий К. М. Вебера, Ф. Шуберта и,

вероятно, Л. Шпора. Мотивацией высказанного суждения может служить музыкально-поэтический характер фортепианных сочинений Р. Шумана 1830-х годов с их ясно выраженным «литературоцентризмом», густой сеткой всевозможных словесных комментариев и ассоциаций. Именно ссылкой на образцы, принадлежащие этому периоду, Е. Царева подкрепляет исходный тезис своих научных рассуждений: «...музыка Шумана окружена словами со всех сторон – и, прежде всего, его собственными словами» [9, с. 16]. Несмотря на то, что и в эту пору Р. Шуман никогда не «хоронил музыку под цветами литературы» (согласно метафоре И. Стравинского-антивагнерианца), его музыкальная фантазия все же существенно стимулировалась внемузыкальными факторами, независимо от того, происходило ли это сознательно или интуитивно. В то же десятилетие Ф. Мендельсон разрабатывает тип программной симфонии и вводит слово в «микстовый» жанр симфонии-кантаты «Lobgesang», а Л. Шпор пишет свою нашумевшую «Историческую симфонию», основанную на приеме стилизации, примененном в масштабах всего цикла. Столь динамичный всплеск аклассических тенденций потребовал поиска новых форм их гармонизации с классическими, то есть вне отказа от новаторских завоеваний, более того –обогащения традиционных жанров и форм – путь, который определит облик «лейпцигской» ветви позднего романтизма, прежде всего, стиль И. Брамса.

Начиная с 1838 года, Ф. Мендельсон быстро возрождает свой былой интерес к камерно-инструментальным ансамблям, модернизируя струнный квартет, фортепианное трио, смычковую сонату в границах жанрового канона, а после завершения «Шотландской симфонии» в 1842 г., над которой он работал в 1830-е годы, более к программной симфонии не обращается. Л. Шпор, не оставляя экспериментов в сфере симфонии, колеблется между ее программным и «чистым» вариантами. В русле наметившегося направления немецкого музыкального романтизма эволюционирует и творчество Р. Шумана, апробирующего возможности обновления традиционных жанров и форм – струнного квартета, фортепианных квинтета и квартета, а затем и трио, смычковой сонаты, симфонии. На фоне музыкальной продукции двух названных композиторов

сочинения Р. Шумана 1830-1840-х годов выделяются благодаря характерным для него последовательности, бескомпромиссности и максимализму в воплощении художественно-эстетических идей. В результате общестилевые тенденции меняющего свой облик на разных этапах развития немецкого музыкального романтизма получают в персональной рефлексии Р. Шумана рельефные, обостренно репрезентативные формы, что порождает феномен параболичности его творческого пути, вызывающий разноречивые исследовательские истолкования. В 1830-е годы Р. Шуман настолько смело и дерзновенно распахивает неведомые художественные миры, возносит к небывалым высотам фантазии и погружает в глубины своей личности, что мнимое примирение с традиционно-известным в последующее десятилетие начинает казаться изменой самому себе, чуть ли не переходом на те позиции соблюдения композиторских «приличий», с которыми он так рьяно сражался прежде. Показательны намеки Е. Романовой (в целом не разделяющей концепции «угасания» гения Р. Шумана) на обусловленность его стилового перелома изменившимися жизненными обстоятельствами – долгожданным воссоединением с Кларой, стабилизацией общественного положения, – которые привели к ослаблению нонконформистского пафоса, изменению эмоционально-психологического строя и формообразующих принципов создаваемой музыки [7, с. 146-147]. Между тем, в ближайшей исторической перспективе достигнутое композитором неустойчивое равновесие между традиционным и инновационным обнаруживает поисковые и даже прогностические свойства шумановского стиля в 1840-х и последующих годах, намечая ту двухвекторность развития немецкой музыки, которая связана «лейпцигской» и «веймарской» школами. На рубеже 1840-1850-х годов современниками Р. Шумана становятся поздние романтики: в 1848-м Р. Вагнер заканчивает работу над новаторским по оперной драматургии «Лоэнгрином», а в 1851-м И. Брамс открывает список своих опусных сочинений.

Синхронизированная во времени с общими тенденциями немецкого музыкального романтизма эволюция творческих намерений Р. Шумана обусловлена не только ими, обладая собственной внутренней логикой. Присущая его личности и художественному мышлению

«полифоничность», множественность подчас противоположных явлений порождает ситуацию двойничества не только в плане персонификации разных «я» посредством всевозможных масок, но и сосуществования разнонаправленных устремлений на протяжении всей творческой жизни. На разных ее этапах в сознании и созидательной практике Р. Шумана берет верх то один, то другой «голос» этого «контрапункта», но ни один из них не умолкает надолго. Так, Е. Романова отмечает в его юношеских эстетических воззрениях поиск «золотой середины», тоску по «гармоничному распределению всех духовных сил» (выражения Р. Шумана), получающие отклик в произведениях 1840-1850-х годов. «Стилевой поворот, – делает вывод автор, – воспринимается таким образом как вполне логичное и закономерное событие...» [6, с. 4]. Вместе с тем, в последние 15 лет творческой продуктивности Р. Шуман не предаёт забвению обретения «бурных» 1830-х годов. Находят свое продолжение устоявшиеся индивидуальные методы работы с тематическим материалом, многосоставность фактуры, принципы формообразования на основе прогрессирующего образно-тематического контраста, ладотональный полицентризм. Все это получает претворение в разных жанрах в соответствии с их природой и авторским пониманием. Очевидно, поливариантность реализации композиторских средств и приемов в условиях расширения жанровой палитры и стремительного возрастания мастерства их применения позволяет Е. Романовой говорить о «новой стилевой системе, сложившейся у Шумана в 40-е годы» [6, с. 3].

Отмечаемая названным исследователем тенденция современного музыкознания к «уравниванию в правах» разных периодов в жизни Р. Шумана, к «снятию ценностной дифференциации» между ними [6, с. 4] последовательно прослеживается во взгляде на периодизацию творчества композитора, принадлежащем Г. Ганзбургу. Категорически возражая против представлений о снижении его креативного потенциала после 1840 года, ученый относит Р. Шумана к тому типу композиторов, чья созидательная динамика характеризуется «постепенным прогрессированием, нарастанием творческого потенциала». Причем этапы их становления и эволюции взаимообусловлены и сопровождаются «мутациями стиля <...>, что

связано с нормативными для людей любой профессии ростом мастерства и достижением личностной зрелости» [1, с. 108]. Одновременно Г. Ганзбург видит в стилевом переломе 1840-1850-х годов проявление существенной метаморфозы музыкальной эстетики Р. Шумана – «не только на уровне жанровых приоритетов», но и в «общей иерархии искусств», совпадая с переломом в «эстетических позициях музыкального романтизма как направления» [1, с. 107]. Фактически солидаризируясь с научной позицией Е. Романовой в вопросе о пересмотре ценностных характеристик сочинений Р. Шумана 1840-1850-х годов и в понимании логики эволюции его творчества, Г. Ганзбург по-иному мыслит соотношение разных ее этапов. В противовес Е. Романовой, явно считающей их паритетными по уровню художественности результатов, музыковед склонен отдать предпочтение тому из них, который открывается «годом песен». Показательно полемически заостренное название одной из его статей: «Поздний период творчества Р. Шумана: упадок или расцвет?» [2]. Отвечая на этот вопрос, автор резюмирует, что, не желая «преуменьшить достоинства Шумана раннего периода», поскольку все егоopusy, «разумеется, тоже Шуман», следует, тем не менее, признать фортепианный стиль не только не претендующим на исчерпанность постижения духовно-художественного мира композитора, но и не составляющим его лучшую часть [2, с. 92]. Таким образом, между понятиями «фортепианный стиль» Р. Шумана и его «композиторский стиль» не следует ставить знак равенства, поскольку первое из них лишь конкретизирует второе, но не тождественно ему.

Представление о крещендирующем характере эволюции творчества Р. Шумана, по-видимому, разделяет и Н. Савицкая; во всяком случае, она причисляет его к тому типу композиторов, «... чия передчасна смерть перервала лінію еволюційного сходження у кульмінаційній точці» [8, с. 4].

В рассмотренных работах Е. Романовой и Г. Ганзбурга периодизация творчества Р. Шумана мыслится авторами как двухфазная: ранний период (1830-е годы) и поздний (начиная с 1840-го); 1820-е годы остаются за скобками этой периодизации. Очевидно, такой подход обусловлен тем обстоятельством, что Р. Шуман, в

отличие от В. А. Моцарта и Ф. Мендельсона, не был композитором-вундеркиндом. Как известно, в отрочестве и ранней юности он лишь определялся в выборе сферы творческой деятельности, то мечтая о карьере пианиста-виртуоза, то грезя о литературном поприще. Опыты музыкального сочинительства в эту пору немногочисленны и, согласно хронографу, помещенному в книге Д. Житомирского, активизируются уже к 1827-1828 годам, причем жанровые предпочтения в них не выявлены [4].

Что касается определений «ранний» и «поздний» периоды, то они вызывают ряд возражений. Понятие «ранний» применительно к первому этапу становления любого художественного явления подразумевает компромиссность своего и чужого, вызванную процессом овладения сложившимися законами музыкального искусства как неперемennого условия для формирования композиторских умений, а также для усвоения современных веяний в области музыкального сочинительства, выработки собственного отношения к ним. Напротив, фортепианные опусы Р. Шумана 1830-х годов демонстрируют вполне сложившуюся индивидуально-стилевую систему, свидетельствующую о состоявшейся самоидентификации автора. Это, разумеется, не «весь Шуман» и не «лучший Шуман», если воспользоваться фразеологизмами Г. Ганзбурга [2, с. 92], но, несомненно, «вполне Шуман».

Не менее спорным кажется присвоение творчеству композитора 1840-1850-х годов статуса позднего периода. М. Друскин, размышляя о последних сочинениях И. Стравинского, закономерно поднимает вопрос о связи поздних стилей со «старческой» психофизиологией творчества, чем предвосхищает направленность исследовательских интересов Н. Савицкой [8]. Среди примет позднего стиля М. Друскин на первое место выдвигает утрату щедрости «мелодического изобретения» – носителя непосредственно эмоционального начала [3, с. 223-224]. Отбросив фактор возрастной старости по причине достижения Р. Шуманом в 1840-м году тридцатилетия – момента вступления любого человека в наиболее продуктивный период жизни, отметим, что его музыка никогда не утрачивала мелодического обаяния, идет ли речь о песнях, крупных инструментальных циклах или пьесах для камерных ансамблей разного исполнительского

состава, не говоря уже об опере «Геновева». Что касается других свойств позднего стиля, отмеченных М. Друскиным (возрастания доли тематической, контрапунктической техники «и прочих композиционно-конструктивных факторов», детализации музыкального рисунка, камерности «при склонности к умозрительному, отвлеченному складу мышления» [3, с. 223-224]), – то некоторые из них вполне применимы к сочинениям Р. Шумана 1840 – 1850-х годов, за исключением разве что «чистого» умозрения. Однако в иных формах и, быть может, более интуитивно, чем осознанно, они прослеживаются и в фортепианных опусах того периода, который Е. Романова и Г. Ганзбург называют «ранним». Заметим, что Н. Савицкая, подобно М. Друскину, связывает феномен позднего стиля с возрастными категориями [8], что дает право именовать последний этап, скажем, Ф. Листа и И. Брамса «поздним». Как видим, ни по возрастным, ни по стилевым критериям Р. Шуман не входит в число композиторов, завершивших свой творческий путь «поздним стилем». Немаловажно, что при двухфазном делении его эволюции остается открытым вопрос о годах, которым можно было бы присвоить наименование «зрелый период», поскольку за «ранним» сразу следует «поздний».

Обобщение результатов предпринятого обзора научных источников по проблеме периодизации творчества Р. Шумана позволяет прийти к ряду выводов. На протяжении всей своей активной деятельности немецкий романтик неустанно искал способы обновления музыкального искусства во всех его проявлениях, но избирая при этом разные пути. В 1830-е годы то был путь обретения исторически новой стилевой парадигмы как ознаменование персональной самоидентификации и самопознания, эпохальных сдвигов в мировоззрении и реалиях немецкой ветви художественной культуры. Решение этой задачи и связанное с ним исчерпание возможностей «воинствующей фортепианности» авторского стиля, а также эволюция самого музыкального романтизма в сторону расширения творческого кругозора и установления тесных контактов с прошлым музыкального искусства не в ущерб инновационным устремлениям актуализировали иные формы проявления авторской рефлексии Р. Шумана, определившие облик его искусства в 1840-

1850-е годы – внешне отличный от прежнего, но по существу сохраняющий те же легко узнаваемые черты. Так образуется диалектическое сопряжение единства шумановского стиля и множества путей его воплощения, если иметь в виду не только видимую двухфазность его эволюции, но и неоднородность в горизонтальном срезе совокупности музыкальных опытов последних 15 лет творческой жизни.

Здесь возникает любопытная параллель с логикой и характером стилевого движения И. Стравинского. Как пишет М. Друскин, смена «манер» русского мастера происходила совершенно естественно и пластично, хотя и внешне неожиданно. Исчерпав определенные художественные задачи, И. Стравинский «избирал другую тенденцию, что обуславливалось не прихотью творца ?...?, а внутренним процессом развития его личности» [3, с. 67-68]. И еще одна параллель: этот же ученый констатирует, что «юношеское» созревание героя его книги «было очень недолгим, а взлет оказался столь стремительным, что, в отличие от биографий многих других композиторов, первый же творческий период Стравинского, который открывается “Жар-птицей”, явился периодом зрелости» [3, с. 69-70]. Правда, русский композитор обладал к этому времени несколько большим творческим опытом, чем его немецкий «собрат», но при всей пространственно-временной, национальной, идеологической и языковой их удаленности друг от друга такого рода аналогии кажутся правомерными. Впрочем, есть и еще одна: каждый из них в своем культурно-историческом измерении выступает наиболее последовательным носителем парадоксального мышления и связанного с ним игрового принципа композиторской рефлексии, каким он предстает в художественных культурах XIX и XX столетий.

С учетом критических замечаний по поводу обнаруженных в научных источниках периодизаций творчества Р. Шумана и изучения сочинений композитора на разных этапах его стилевой эволюции предлагается один из возможных вариантов решения данной проблемы. Исходя из того, что творчество композиторского гения явлено не только в его музыкально продуктивной форме, но и в созидании собственной художественной индивидуальности, целесообразно, вслед за Н. Николаевой, включить в «драматургию»

эволюционного становления Р. Шумана 1820-е годы, то есть время отрочества и ранней юности, когда, с одной стороны, сознание быстро впитывает духовные флюиды, излучаемые современной культурой (в данном случае, немецкой романтической эстетикой и литературой), с другой – рождается острое ощущение собственного личностного пространства.

Итогом реализации обретенной в 1830-е годы индивидуальности становится создание уникальной стилевой системы, плотно спаянной с жанрами фортепианной музыки как наиболее адекватного способа личностного самовыражения. Внутри этого второго периода выделяется «лабораторное испытание» прочности создаваемого стиля – три сонаты, над которыми Р. Шуман работал параллельно в 1833-1835/36 годах (новый финал Второй g-moll сочинен в 1838-м). В каждой из них происходит «прививка» вновь открытых языковых и композиционно-драматургических средств к «древу» классического жанра. На том этапе эволюционного движения Р. Шумана такой симбиоз не получил развития, но именно он во многом определил облик «классических» образов, созданных после 1840 г.

Среди сонат выделяется третья f-moll, сонатное *allegro* которой предстает квинтэссенцией шумановских принципов темо- и формообразования, которая приводит (уже за пределами этого периода) к поэмной композиции Фортепианного концерта a-moll (одночастная версия 1841 г.).

Третьим периодом эволюции творчества Р. Шумана правомерно считать 1840-1848-е годы. Он ограничен «годом песен» и завершением работы над «Геновевой». В это десятилетие сложившаяся стилевая система корректируется включением в нее в качестве гармонизирующего и дисциплинирующего начала классических музыкальных форм, опредмечиваясь в ранее не задействованных композитором нефортепианных сочинениях. Вторжение стилевых свойств, выработанных в фортепианной музыке, в зону иноприродных жанров, тембров, исполнительских составов придало творчеству Р. Шумана новые смысловые обертоны, явив много Р. Шумана, в сущности – раскрыв еще неизведанные грани его художественного облика.

Переломный 1848 год определяет переход к четвертому периоду

творчества композитора, не столько завершающегося, сколько обрывающегося в 1854-м. В жанровом отношении он ознаменован новой волной интереса к вокальной музыке, причем не только в ее сольных, но и ансамблевых формах. Новое измерение получает шумановская инструментальная пьеса: теперь она широко представлена разнотембровыми, нерегламентированными классической традицией камерными ансамблями. Р. Шуман последовательно осваивает возможности хорового звучания; в «Рейнской» и возрожденной Четвертой симфониях апробирует различные подходы к композиции цикла. Мощный выброс креативной энергии порождает жанротворческие интенции, берущие начало в «Манфреде» (1848) и определяющие художественную форму последующих музыкально-драматических опусов, в том числе «Реквиема по Миньоне» (1849), «Странствий Розы» (1851), «Сцен из “Фауста” Гете» (1853), хоровых балладах.

Выводы. Отсутствие единодушия в суждениях ученых относительно периодизации творчества Р. Шумана вызвано укоренившимся представлением о внезапности изменения его стилевых ориентиров после новооткрытий 1830-х годов. В результате возникает впечатление о существовании разных ипостасей Р. Шумана – пламенного давидсбюндлера и продолжателя классических традиций «умеренного» романтика. Вместе с тем, есть все основания для видения в шумановских произведениях разных лет претворения единого эстетического идеала, получающего воплощение во множестве разнообразных художественных форм, независимо от времени их возникновения и жанрового решения. С таких позиций путь Р. Шумана в музыкальном искусстве предстает последовательной реализацией тех идей, которые Шуман-критик высказывает в своих многочисленных статьях на страницах созданного им музыкального журнала. Не только в 1830-е годы, но и вплоть до последних лет творческой жизни композитору было присуще то духовное беспокойство, которое побуждало его к непрерывным поискам новых миров, что определило логическую взаимообусловленность и закономерность смены различных этапов его стилевого становления, в том числе – последних, вызвавших раскрытую в настоящей статье научную полемику.

Таким образом, целенаправленный музыкально-теоретический анализ сочинений Р. Шумана 1840-х – первой половины 1850-х годов позволил выработать научно-объективную оценку творчества композитора, и, наконец, решить вопрос о периодизации его наследия.

Перспектива дальнейшего развития темы связана с разработкой новой познавательной модели – периодизации как универсального инструмента музыкально-исторической науки. От сочинений четвертого периода тянутся нити к театрализации вокального цикла в условиях позднеромантического стиля (к «Итальянским песням» Г. Вольфа, «Чудесному рогу мальчика» Г. Малера, «Песням Гурре» А. Шенберга). Нетиповые жанровые решения перебрасывают арку к композиторским новациям XX века; аналогичные параллели возникают и в связи с разработкой камерно-ансамблевой музыки для разнотембровых индивидуализированных составов; гармонические и интонационные находки в произведениях разных жанров оказываются созвучными листовским и вагнеровским. Вступив в четвертый период своего творчества, Р. Шуман оказывается провозвестником музыки будущего – не в вагнеровском, а культурно-историческом значении этого понятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. №1. С. 106-119.
2. Ганзбург Г. И. Поздний период творчества Р. Шумана: упадок или расцвет? // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук. праць / упорядник М. П. Калашник; за ред. В. М. Алтухова. Харків : Основа, 2004. С. 84-93.
3. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009. Т.4. 584 с.
4. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
5. Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика и стиль // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 : учеб. пособие / под ред. Т. Цытович. М. : Музыка, 1990. С. 107-128.
6. Романова Е. В. Классцистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 1998. 21 с.

7. Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилевой эволюции) // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. научных трудов / сост. Г. Ганзбург. Харьков: РА – Каравелла, 1997. С. 144–147.
8. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського / Київ, 2010. 36 с.
9. Царева Е. М. Слово в музыкальном тексте приведенный Роберта Шумана / Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. научн. трудов / сост. Г. Ганзбург. Харьков : РА – Каравелла, 1997. С. 16 -20.

REFERENCES:

1. Ganzburg G. Pesennyi teatr Roberta Shumana // Muzykalnaya akademiya. 2005. №1. S. 106—119.
2. Ganzburg G. I. Pozdnyy period tvorchestva R. Shumana: upadok ili rastsvet? // Formuvannya tvorchoї osobistosti v informatsiynomu prostori suchasnoї kulturi : zb. nauk. prats / uporyadnik M. P. Kalashnik; za red. V. M. Altukhova. Kharkiv : Osnova, 2004. S. 84—93.
3. Druskin M. S. Igor Stravinskiy // Sobraniye sochineniy: v 7 t. / red.-sost. L. G. Kovnatskaya; Ros. in-t istorii iskusstv; SPb. GK. SPb. : Kompozitor, 2009. T. 4. 584 s.
4. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M. : Muzyka, 1964, 880 s.
5. Nikolayeva N. S. R. Shuman. Tvorcheskyy oblik kompozitora. Estetika i stil // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 : ucheb. posobiye / pod red. T. Tsytovich. M. : Muzyka, 1990. S. 107—128.
6. Romanova E. V. Klassitsistskiye i romanticheskiye tendentsii v tvorchestve Roberta Shumana pozdnego perioda (na primere zhanra simfonii) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Sankt-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova / SPb., 1998. 21 s.
7. Romanova E. V. Muzykalnaya estetika Roberta Shumana (k probleme stilevoy evolyutsii) // Robert Shuman i perekrestye putey muzyki i literatury : sb. nauchnykh trudov / sost. G. Ganzburg. Kharkov: RA – Karavella, 1997. S. 144 —147.
8. Savitska N. V. Vikovi aspekty kompozitorskoї zhittetvorchosti : avtoref. dis. ... d-ra mistetstvoznavstva: 17.00.03. NMAU imeni P. I. Chaykovskogo / Kiiv, 2010. 36 s.
9. Tsareva E. M. Slovo v muzykalnom tekste privedeniy Roberta Shumana // Robert Shuman i perekrestye putey muzyki i literatury : sb. nauchn. trudov / sost. G. Ganzburg, Kharkov : RA – Karavella, 1997. S. 16 —20