

А. Лахути

О РОЛИ ОБРАЗНОГО КОНТРАСТА В «КРЕЙСЛЕРИАНЕ» ШУМАНА

Фортепианное творчество Роберта Шумана — одно из высших достижений немецкого искусства XIX века, олицетворявшее самое передовое, благородное и смелое в многоликом явлении, которое представлял собой романтизм в Германии. В таких сочинениях, как «Симфонические этюды», «Карнавал», «Крейслериана», Фантазия C-dur, особенно отчетливо проявилась неповторимая оригинальность творческого мышления и стиля Шумана.

Композитора, пожалуй, в равной степени влекли к себе и бесконечное разнообразие мира, и глубины духовно-эмоциональной жизни человека. Наиболее значительные фортепианные произведения Шумана можно разделить в известной степени условно по признаку того, что преимущественно — внутренний или «внешний» мир — нашло в них отражение. Одно из его наиболее углубленных лирико-психологических сочинений — «Крейслериана» op. 16, созданная в 1838 году.

Конец 30-х годов был для Шумана временем величайшего подъема и напряжения всех душевных сил. В преодолении бесконечных препятствий к браку Шумана и Клары Вик, выдвигаемых ее отцом, в переплетении надежды и отчаяния, любви и гнева еще более обострилась огромная природная впечатлительность Шумана и «фантазия, вспыхивающая разрушительным пламенем» (Гофман). Вот чем объясняется тот факт, что «Крейслериана» обнаруживает такую концентрацию творческих сил и вдохновения, которая сопутствует появлению лишь важнейших произведений в творчестве большого художника.

Название, данное циклу позже, свидетельствует о том, что образ Крейсlera, созданный другим великим немецким романтиком, оказался близок Флорестану и Эвсебию, в ком персонифицировались две неразрывно связанные стороны творческого «я» Шумана.

Именно флорестановское и эвсебианское начала — бунтарство, пылкость, ирония и проникновенный лиризм, созерцательность — лежат в основе и развиваются в чередовании пьес «Крейслерианы». Три «столпа» музыки Шумана — пламенное чувство, углубленная лирика и фантасти-

чески причудливая игра — находят здесь необычайное по силе, искренности и глубокой обобщенности выражение. Только цельность и законченность образно-идейного замысла, воплощенного буквально во всем вплоть до деталей, делают возможным это единственное в своем роде явление: многочастное циклическое произведение, все части которого связаны между собой нерасторжимыми узами и не мыслятся (как и не исполняются) в отдельности. По цельности и спаянности формы «Крейслериана» не уступает лучшим образцам вариационных или сонатных циклов, пронизанных сквозным развитием.

Неповторимое своеобразие этой сюиты заключается в том, что в ней с начала до конца можно проследить линии развития двух ведущих, лирических в своей основе, образов — драматического и созерцательного. Постоянно возвращающийся их контраст и есть особая форма, особый способ сквозного развития в этом цикле.

Все образы «Крейслерианы» относятся к двум контрастным сферам, все время прямо и резко сопоставляемым. При всем разнообразии и индивидуальности облика пьес каждый из обоих образных планов обнаруживает редкостное единство. Так, собственно лирические пьесы к эпизоды выдержаны в духе задумчивой созерцательности или углубленного размышления, неизменно окрашенных живым и теплым чувством. Пьесам и эпизодам лирико-драматического характера свойственны энергия порыва, страстность, мятежность. Это единство внутри каждой образной сферы так велико, что позволяет видеть здесь не обычное статическое родство пьес, объединенных какими-то общими признаками, а динамическое родство, то есть параллельно идущие сквозные линии развития двух ведущих образов. Но это особый вид сквозного развития, связанный с природой сюитно-циклической формы: стадии, фазы развития одного образа даны в чередовании, сопоставлении со стадиями развития другого, контрастного образа.

Оба они экспонируются в № 1, и самый факт прямого сопоставления двух основных образов, и тип контраста — между темами неукротимо бурной (первая часть пьесы) и лирически светлой — обнаруживают непосредственное влияние сонатной формы. Действительно, первая пьеса является экспозицией основного образного контраста, который варьируется и развивается на протяжении всего цикла.

Пьеса изложена в сложной трехчастной форме, крайние части и трио которой имеют трехчастную структуру развивающего типа и строго квадратного вида. Равенство масштабов и тождество внутреннего строения создают относительное равновесие обоих образов пьесы — бурно-динамического (первая часть) и трепетно-лирического (трио). Такая гармония соотношений и связанная с ней безупречность формы объясняются положением пьесы: она только показывает основные образы, развитие с неизбежным перевесом то одного, то другого образа — еще впереди.

Единство формы достигается благодаря органическому родству крайних частей со средней — несмотря на различия в их выразительном

облике. Неукротимый порыв первой части выражен в непрерывном наступательном моторном движении (которому цепь синкоп в басу придает остроту), стремительным подъемом, накапливающим энергию с первого же такта.

Трио «наследует» от первой части и моторное движение триолями, и секундовые ямбические интонации скрытого голоса, но характер их совершенно преобразуется:



Отрывистые ходы верхнего голоса сливаются в плавную, по-своему напевную мелодию, как и в первой части, тесно слитую с фактурой сопровождения (фигурации, изменив направление на нисходящее, утрачивают устремленность, но приобретают мягкость и пластичность, журчащий характер). Смена лада (d-moll— B-dur), ровная, не выходящая за пределы piano динамика, использование только верхнего и среднего регистров — все способствует просветлению. Таким образом в трио происходит преобразование темы первой части, свидетельствующее о большом искусстве Шумана в образном перевоплощении интонаций (другой пример — пьеса «Признательность» из «Карнавала»). Поэтому контраст, вносимый трио, можно назвать производным.

Уже на примере анализа первой пьесы видно, что Шуман не ограничивается контрастом между пьесами, но вводит его внутрь пьесы. Другими словами, стадии развития обоих образов чередуются не только в соотношении пьес, но и внутри некоторых из них: если первая часть динамична, то средняя часть пронизана мягкой лиричностью (№ 1, 3) и, наоборот, если первая часть лирическая, то средний эпизод может быть бурным (№ 2, интермеццо II). Это не единственный тип образных соотношений; могут быть сопоставлены и другие образы, например, спокойно-созерцательная первая часть и бойкая юмореска (интермеццо I

в № 2) или контрастные, проникнутые различными жанровыми ассоциациями темы заключительной фантазии.

Таким образом, можно сказать, что ведущим принципом в соотношении образов и тем оказывается картинно-яркое сопоставление, сближающее «Крейслериану» с такими циклами, как «Карнавал», «Давидсбюндлеры» и другие. Картинность заключена в яркости, законченности и обособленности сопоставляемых частей, а также в их взаимной контрастности, благодаря которой индивидуальность каждой из них выступает в резко очерченном виде. Картинность как способ раскрытия лирико-психологического содержания — одно из характернейших свойств творческого метода Шумана.

Ряд пьес цикла и эпизодов в них: крайние части № 1, интермеццо № 2, крайние части № 3, весь № 5 и № 7 — характеризуются общими особенностями. Им свойственны открытая, страстная эмоциональность, своего рода стихийность чувства, выражаемая непрерывным, кипучим моторным движением с его безудержной устремленностью и широкой динамической и звуковысотной амплитудой. Родство их подтверждается и интонационно-тематическими связями: в пьесах №№ 1, 3 и 7 энергичное, с оттенком вращательности движение, скрытый голос, квартовая и секундовые ямбические интонации-«толчки» в восходящем направлении (квартово-секундовое строение свойственно и начальным тактам тем № 5 и № 8; таким образом и они становятся в этот ряд):

The image displays three musical staves, each representing a different theme. The first staff, labeled 'Тема № 1', is in treble clef, 2/4 time, and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff, labeled 'Тема № 3', is in bass clef, 2/4 time, and shows a similar melodic pattern with a triplet. The third staff, labeled 'Тема № 7', is in treble clef, 2/4 time, and begins with a dynamic marking of 'f' (forte). All three themes exhibit a characteristic rhythmic and melodic structure of quarter and eighth notes, often grouped in triplets, which is noted in the text as being related to the 'quarter-second' structure found in other pieces of the cycle.

Линия развития этого образа динамична, но это не обычный динамизм, связанный с нагнетательностью (что было бы затруднительно при таком взрывчатом начале № 1), а динамизм, осуществляемый путем обогащения образа новыми чертами. Так, образ первой фантазии — бурное кипение, безудержный гневный порыв — в № 3 приобретает новую окраску, «укрощенный» маршевым ритмом; в № 5 жанровые черты проступают еще яснее — это своего рода героический (или причудли-

вый) танец, в котором характерная ритмическая фигура второй темы приближает ее к мазурке. В № 7 драматическая экспрессия «обузdana» четкой двудольностью с резким акцентированием каждой доли. Эпизод хорального склада предшествует финалу, построенному на контрастах скерцозно-фантастического рефрена с эпизодами грубоватого песенного и патетически балладного характера.

Таким образом, жанровое начало, хотя и не играет здесь преобладающей роли, как в других сюитных циклах Шумана, все же проявляется достаточно отчетливо.

Во взаимодействии лирико-драматического с жанрово-характерным началом, по мере развития все более активизирующимся, и заканчивается линия развития первого образа.

Развертывание второго, контрастного образа связано с углублением свойственных ему черт. По мере приближения к концу цикла подвижность лирической эмоции уступает место возвышенно-просветленной философской настроенности (сравн. середину № 1 и конец № 6). Так, № 2 представляет собой рондо с лирическим рефреном — одним из на-певнейших созданий Эвсебия. В следующем лирическом эпизоде (трио из № 3) мечтательно-меланхолическое настроение усиливается, а в № 4, с его медленным речитативом, достигает своей «превосходной степени» — углубленной, почти отрешенной созерцательности. В № 6 (тоже рондо, но миниатюрное) лирическая шкала достигает необыкновенной широты. И, наконец, уже упоминавшийся хоральный эпизод (№ 7) — лирическая кода-прощание, близкая по смыслу последней пьесе «Детских сцен» («Поэт говорит») или коде Арабески.

Итак, развитие обеих образных линий привело к их резкому сопоставлению в № 7: неистово бурлящий поток ярости, страсти, протеста — и поражающий неожиданностью переключения «хорал» с его величавым спокойствием, сосредоточенностью и оттенком прощальности. Из этого «кипящего» противопоставления рождается волнующе загадочный финал — фантазия № 8.

В остринатности контраста образов, если можно так выразиться, огромную роль играет тональный план, которому свойственна особая сконцентрированность. Сопоставление g-moll — B-dur пронизывает весь цикл. Это является следствием того факта, что каждая из тональностей на протяжении всего произведения связана с определенным образом, определенной эмоциональной настроенностью: в g-moll написаны почти все пьесы (или их части) лирико-драматического, действенного характера, в B-dur — эпизоды лирико-созерцательного настроения¹.

Непрестанно возвращающийся образный контраст влечет за собой многократное повторение этого ладотонального сопоставления (которое,

¹ В тональности g-moll написаны: интермеццо II в № 2, I ч. № 3, весь № 5, рефрен в № 8. В тональностях его D (d-moll) — I ч. № 1, его s (c-moll) — № 7, эпизод II в Л» 8. В B-dur написаны: эпизод в № 1, рефрен и интермеццо I в № 2, средняя часть № 3, № 4, 6, эпизод I из финала. Характерно, что, кроме B-dur, здесь нет мажорных тональностей.

как и контраст образов, близко родственно сонатному *allegro*). Таким образом, в области тональностей тоже образуются сквозные линии — два тональных «тракта», все время пересекающихся. В целом создается регулярное чередование *B-dur* и *g-moll*, нарушаемое только дважды: в начале (*d-moll* в № 1) и перед концом (*c-moll* в № 7). Отклонение в тональность субдоминанты имеет целью нарушить периодичность и этим показать близость конца, восстанавливающего нарушенное.

Финал в виде «конспекта» суммирует тональный план: в нем фигурируют все без исключения тональности цикла.

Прежде чем перейти к рассмотрению образного развития отдельных пьес, остановимся на одной из основных особенностей развития мелодики «Крейслерианы» — ее волнообразноеTM. Так, весь первый раздел № 1 (включая начало его репризы, тт. 1 — 18) представляет собой одну волну огромного диапазона. То же можно сказать и о первом разделе № 3, экспозиции первой части № 5; законченную, хотя и миниатюрную волну являет собой основной тематический элемент № 2, из ряда волн, словно набегających друг на друга, состоит трио № 3, из «цепи» волн — весь № 8 и т. д.

Волна, возникающая в процессе мелодического нагнетания, у Шумана, как и у Чайковского, — признак «высокой эмоциональной температуры». Лирико-драматическая природа музыки «Крейслерианы» воплощается в господствующей здесь стихии волн, в порожденном ею своего рода линейном ритме, который сам по себе служит одним из основных факторов выразительности. В бесконечных подъемах и спадах мелодии (во взаимодействии с другими красками богатейшей шумановской палитры) художник смог выразить и всплеск гнева, и широкий разлив чувства, и горделивый жест, и робкую нежность.

Как воплощается контраст обеих образных сфер внутри самих пьес?

Композиционной основой большинства пьес «Крейслерианы» является сложная трехчастность в различных ее модификациях, представляющая собой, так сказать, царство контрастов. Разнообразие и свобода трактовки этой формы и заложенных в ней возможностей контраста поистине неисчерпаемы.

О первой пьесе речь уже шла. По типу образного контраста и, как уже упоминалось, по интонациям темы ей близок № 3. Форма этой пьесы — трехчастная типа обрамления¹, так как трио (*Etwas langsamer*) не только почти втрое больше каждой из крайних частей, но и дано в более медленном темпе. В этом сказывается непосредственное влияние образного характера на масштабы формы: бурный порыв (первая часть) пронесется мгновенно, в то время как спокойно-созерцательное лирическое состояние (средняя часть) требует относительно продолжительного времени для своего показа и развертывания. Мечтательный, с налетом грусти, лиризм очень характерен для произведений Шумана

¹ Термин В. А. Цуккермана.

этой поры (см. пьесу № 17 из «Давидсбюндлеров»). В трио из № 3 в равной мере можно видеть и запечатление мечтательного настроения (Эвсебий) и идиллически-пейзажную зарисовку; в легких скольжениях голосов — трогательный лирический дуэт и, одновременно, игру набегающих друг на друга облаков.¹

В целом эта пьеса несомненно балладно-повествовательного характера, с драматическими крайними частями (бегство, погоня?), дуэтом влюбленных (средняя часть) и трагической развязкой в коде. Приближаясь в этом смысле к новеллеттам, которые сам Шуман назвал «приключенческими историями», пьеса № 3 вместе с тем ни на йоту не отходит от круга образов и лирико-психологического «метода» «Крейслерианы».

Особый случай сложной трехчастности — в № 5: его трио само построено в сложной трехчастной контрастной форме. Многочастное и многотемное произведение, основанное на частой смене-сопоставлении разнохарактерных эпизодов, тем не менее отличается очень большим единством благодаря образно-эмоциональному родству их между собой. Главную тему и тему трио в № 5 (с т. 51) роднит энергия и волевая собранность, членение на краткие, устремленные к одному звуку мотивы (кстати, их исходные и вершинные звуки одинаковы, *g*, *d*), упругая, возбужденная ритмика и, что особенно важно, общая тональность (*g*-*moll*). Сохраняя в трио основную тональность и лад с четко очерченным, как и в начале, тоническим трезвучием, Шуман, чтобы подчеркнуть единство, идет на риск известного однообразия. Но однообразия нет, так как жанровая окраска (танцевально-скерцозная живость в сочетании с маршевой четкостью) отличает первую тему от более эмоциональной, порывисто-взволнованной темы трио.

Можно провести аналогию и между направлениями развития внутри первой части и трио. В обоих случаях это постепенный переход от суровой собранности к свободному лирическому высказыванию, от относительной мелодической скованности — к широте и размаху. Особенно разителен контраст внутри первой части: начальная тема сменяется необыкновенной по яркой лирической экспрессии, мелодико-ритмической пластике и свободе темой середины (тт. 15—19). В ней есть черты мазурки: дробление сильной доли, пунктирная ритмическая фигура; как в шопеновских мазурках, танцевальная ритмика сочетается с щедрой мелодией (кстати, в суммирующем двутакте — тт. 3—5 середины — Шуман, как и Шопен, использует широкий интервал скачка — дециму — с последующим капризно-гибким заполнением). Средняя часть трио (т. 37) тоже контрастирует его началу: стремительный порыв, выраженный средствами моторики, единой динамической волны (и, в частности, проходящий в жаркой борьбе с метром).

Наряду с двумя видами сложной трехчастной формы большое значение в «Крейслериане» имеет особый тип рондо. Его можно считать

¹ Ярко выраженное двухголосие имитационного типа очень близко пьесе «Причательноеть» из «Карнавала».

производным сложной трехчастной формы с контрастными обособлениями и замкнутыми частями (принцип тот же, но истолкован он более широко). Это — собрание контрастных миниатюр, композиционно объединенных троекратным повторением одной из них (рефрен) в чередовании с остальными (эпизоды). Такое строение свидетельствует о проникновении в рондо элементов сюитности. Слияние и взаимодействие рондо и сюиты — чрезвычайно характерная особенность шумановского фортепианного творчества конца 30-х годов. В отношении этих композиционных принципов вначале наблюдается равновесие (примером которого могут служить рассматриваемые пьесы). Но в конце концов сюитность (цикличность) берет верх над рондо, и тогда возникает характерно шумановская форма сюиты с рефреном (первая часть «Венского карнавала»). Учитывая главные признаки этой формы, можно назвать ее рондо-сюитой.

В рондо-сюитной форме изложен № 2 из «Крейслерианы». Его рефрен — законченная лирическая пьеса. Эпизоды тоже достаточно завершены, о чем говорят и проставленные над ними обозначения («интермеццо») и полные совершенные кадансы, замыкающие их (кроме первого). И рефрен с его созерцательной лирикой раздумья и воспоминаний, воплощенной в певучей, широкого дыхания мелодии (не столь уж обычной для Шумана), и интермеццо I (маленькая юмореска), и интермеццо II, сурово-мужественного характера, могли бы на правах отдельных пьес войти в какую-нибудь тетрадь миниатюр типа *Bunte-Blätter*.

По отношению к типическому образцу рондо (динамичный рефрен, лирические эпизоды) последовательность образов здесь оказывается «обращенной»: лирика сосредоточена в рефрене, а моторика и динамизм — в эпизодах. Лирическое рондо (традиция, идущая от Моцарта) — один из излюбленных жанров Шумана (вспомним Арабеску ор. 18, «Ночную пьесу» ор. 23 № 4).

В «Крейслериане» образец лирического рондо — № 6. Отличие от других частей цикла (кроме № 4, близкого по настроению), заключается, во-первых, в особенно углубленном характере лиризма, во-вторых, во внутренней слитности, обусловленной чертами сквозного развития. В эту небольшую пьесу (только медленный темп позволяет приравнять ее по длительности к остальным пьесам) вложено очень многое, она насыщена «событиями». Четырехтактный рефрен с темой, простые, почти песенные интонации которой воплощают настроение глубокого размышления и просветленной грусти, сменяется эпизодом экспрессивного характера, напоминающим «баховскую» вариацию из «Симфонических этюдов» (этюд VIII). Под влиянием эпизода тема (следующее проведение рефрена), начинаясь как бы издали, постепенно обретает силу, эмоциональную полноту, масштабность (восемь тактов вместо четырех). Второй эпизод, интонационно близкий теме гротеска из финала «Карнавала», а ритмически — рефрену, соединяет лирическую пылкость с упруго-танцевальным ритмом. Итак, в этой пьесе есть и контраст¹

(первый эпизод) и единое развитие, проявляющееся в волнообразной линии проведения рефрена (среднее наиболее динамичное).

И наконец, третий образец рондо в «Крейслериане» — № 8. На первый, поверхностный взгляд выходящая за пределы основного круга образов, эта пьеса является собой один из самых замечательных, оригинальных примеров решений «проблемы финала».

Шуман не раз называл свои фортепианные произведения «фантастическими пьесами» или «фантастическими танцами», но ни одно из них не заслуживает этого названия так, как заключительная фантазия «Крейслерианы». В легких взлетах и падениях мелодии, в ее полетном ритме, которому странно противоречит бас, кажется, живущий своей, таинственной жизнью, есть что-то призрачное, ускользающее. Вместе с тем интонации темы песенно просты. Отнимите у нее подчеркнuto танцевальный (шестиугольный) размер, ритмическое остинато (два разных, одновременно существующих вида пунктирного ритма), ее басы, неожиданны застывающие в синкопах, — и колдовское очарование этой музыки исчезнет, останется простая песенка (так Шуман и поступил в финале своей Первой симфонии). Но именно песенной природой главной темы объясняется ее глубокая эмоциональность.

Первый эпизод, как и середина первой пьесы цикла, является контраст производного характера: массивная мелодия баса звучит на фоне прозрачного пунктирного сопровождения, «унаследованного» от рефрена. Но если этот эпизод только отступает от характера рефрена, то второй эпизод резко ему контрастирует (на что указывает его обозначение — *Mit aller Kraft*). Вновь возникает ассоциация с балладой, но на этот раз действительного, может быть даже воинственного характера: будто слышатся звуки труб, конский топот (весь эпизод пронизан той же пунктирной фигурой). Неистовство битвы нарастает, гремят торжествующие сигналы труб — и вдруг все исчезает, растворяясь в дымке (в тишине лишь скользит таинственная тема рефрена). Романтический эффект этого великолепного драматургического приема непередаваем; вместе с тем, нельзя было найти лучший способ объединить разросшийся второй эпизод (он почти вдвое превышает длину первого) с последующим, включить его в общую линию развития.

Итак, финал «Крейслерианы» — пример романтического рондо с двумя контрастными эпизодами и с элементами сквозного развития (остинатный пунктирный ритм).

После всего сказанного можно сделать вывод, что движущая сила «Крейслерианы» — интенсивная жизнь контраста, его развитие и углубление.

В динамически-эмоциональном и тональном соотношении обеих главных сфер отчетливо ощущается влияние экспозиции сонатного *allegro*, а в методе развертывания находит свободное претворение главный принцип драматической сонатной разработки — сквозное развитие. Сочетание его с постоянно возобновляемым контрастом позволяет понять, почему, несмотря на строгую законченность и формальную обособ-

ленность всех пьес и многих их разделов, внутреннее единство «Крейслерианы» редко и неповторимо. Как мы видели, почти все соотношения между пьесами и составляющими их разделами основаны на четком, рельефном образном контрасте. При этом «контрасты в н у т р и пьес не уступают по силе контрастам между пьесами. Поэтому появление новой пьесы — факт, хотя и значительный, но не столь уж выделяющийся на фоне, так сказать, всеобщей контрастности. Иначе говоря, деление цикла на части совмещается с объединением пьес в некое многочастное, изобилующее многочисленными контрастами большое полотно. В этом смысле между восьмичастной «Крейслерианой» и одночастной «Юмореской» нет принципиальной разницы. Контраст между рефреном и интермеццо II в № 2 и между пьесами № 3 и № 4 в целом — явления родственного порядка.¹ Поэтому вряд ли будет преувеличением сказать, что № 4 выглядит лирическим интермеццо между отличными от него и родственными между собой пьесами № 3 и № 5. Все вместе они как бы составляют огромную трехчастность (g—B—g). Таково же соотношение пьес № 5 — № 6 — № 7.

Таким образом, внутреннее содержание контрастов едино, хотя и проявляется в различных оттенках настроений и разнообразии тематизма. Поэтому можно утверждать, что развитие на протяжении всего цикла осуществляется не н е с м о т р я на контрасты, а ч е р е з них. Благодаря им создается теснейшее переплетение и взаимодействие главных образных сфер. Эти факторы в сочетании с другими средствами объединены (тематические связи, «лейттональности» и др.) и превращают «Крейслериану» в монолитное целое.

¹ Сравните переход от середины к репризе в № 3 и переход от № 4 к № 5. В обоих случаях предыдущая часть заканчивается доминантой к g, подготавливая тонику g-moll, с которого начинается следующая часть.