

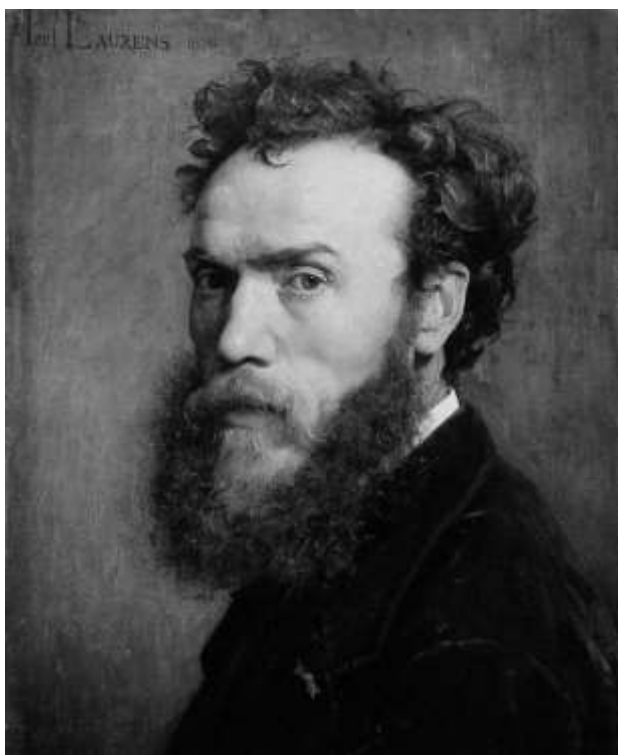
Смирнова Наталья Михайловна
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

СЕМИНАР-ПРАКТИКУМ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ

- Жан Поль и Шуман
- Э.Т.А. Гофман и Шуман

МАТЕРИАЛ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ

Как отмечал Я. Мильштейн в монографии о Листе: «Пианистическое искусство Шумана нельзя понять вне связи с немецкими художниками, в частности с Ж.П. Рихтером и Э.Т. Гофманом» [13, с. 303].



Литературные пристрастия Р. Шумана хорошо известны. В письмах и статьях содержатся его высказывания по поводу влияния слова на музыку и их взаимопроницающего синтеза.

Знакомство с поэтическим творчеством немецких писателей начинаем с путеводного замечания В. Медушевского, что «включение иных художественных миров в душу стиля не ставит под сомнение её собственную целостность» [10, с. 16].

Жан-Поль¹ и Э.Т.А. Гофман – наиболее колоритные и своеобразные представители романтической литературы. Как отмечал Новалис: «Их объединяло чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо случайного» [цит. по: 9, с. 94]. Их герои обитали в параллельных мирах полуреальности, полусказки, полуфантастики. Стиль Р. Шумана обнаруживает несомненную родственность с их литературным творчеством. И это касается не только фортепианных сочинений, но, прежде всего, музыкально-критической деятельности композитора. Его статьи написаны

¹ Настоящее имя – Иоганн Пауль Фридрих Рихтер

в форме диалогов и сценок, эскизных записей в дневнике и афористических заметок. Всё это ощутимо напоминает нам Жан-Поля с кажущейся непоследовательностью и разрозненностью мысли и Новалиса² с краткостью и фрагментарностью, но более всего Э.Т.А. Гофмана с его «пёстрыми макулатурными листами» и причудливой игрой мысли. Р. Шуман использует родственные приёмы усложнённых образов, ассоциаций, поэтических параллелей, программных толкований. В его письмах читаем: «Эстетика одного вида искусства, есть в то же время и эстетика другого, только материал различен» [17, с. 87].

Жан-Поль и Шуман. Множество характерных деталей обнаруживает их взаимные интересы. Не случайно ни одно письмо Р. Шумана не обходится без восторженного упоминания немецкого писателя. Систематизируем общие черты мировосприятия и художественной манеры. Среди них:

- духовная насыщенность и эмоциональная интенсивность творчества, доходящая до крайней взрывчатости; особая острота наблюдательности и впечатлительности;
- субъективность осмысления и жизненная актуальность стиля;
- абсолютизация игрового момента;
- преломление элементов барочной эстетики.

Дополним каждый пункт конкретными примерами. Изберём для рассуждений тезис о проникновении в музыкальный мир Р. Шумана *романтической иронии*, характерной для стиля Жан-Поля.

Вначале определим границы различия понятий комического, юмористического и иронического. Далее поставим вопросы:

- в чём заключается специфика преломления эстетических категорий в художественном творчестве?
- возможно ли отражение понятий в авторских стилях?

Литературные суждения Жан-Поля предоставит нам «Приготовительная школа эстетики» [6]. В качестве предмета для сравнительного анализа остановимся на оригинальных сочинениях Р. Шумана, среди которых непременно будет «Крейслериана» и «Юмореска» ор.20.

Познакомимся с характеристикой литературного стиля Жан-Поля, который только приоткрывал горизонты романтизма, и первично сумел воздействовать на внутренний мир и чувственную фантазию Р. Шумана. Генетические корни его стиля определил А. Михайлов:

² Новалис – псевдоним Фридриха фон Гарденберга, немецкого поэта и философа

«Жан-Поль черпал в живом подспудном барокко немецкой культуры, в её почти не признанной субкультурной прозе элементы своего виртуозного и выразительного манерного стиля» [14, с. 33].

Видимая «хаотичность» литературного стиля состояла в том, что он испытывал «пристрастие к быстрой смене картин, столкновению в рамках одной фразы совершенно различных мировоззрений», сопоставляя «прозаическое (рассудочное) с поэтическим (эмоционально-переменчивым)» [8, с. 46].

По Жан-Полю романтическая ирония заключается в преодолении одностороннего и ограниченного взгляда на мир. «Это свобода, осуществляемая в мире, внутри мира, освобождение от скованности даже и своим Я. Оно не презирает земное, частное, предметное, конкретное, а сопоставляет его с вечным и прозревает его истинную цену в освещённости высшим».

Романтическая ирония отнюдь не лишена традиции, но в саму традицию она вносит элемент отрицания и подобного же отрицания она ищет в традиции. «Это синтез давней традиции и уже современного остроумия-острословия. Такой юмор бесконечно превышает любой комизм, в своей универсальности он нешуточен» [6, с. 32].

Жан-Поль выделил составные части данной эстетической категории. В его рассуждениях много удивительных художественных подробностей, способных придать новые импульсы нашим размышлениям о стилевых совпадениях поэтического и музыкального.

Приведём несколько цитат.

- «Юмор ... уничтожает не отдельное, а конечное через контраст его идей». «После патетического с его напряжённостью человек прямо-таки жаждет юмористического расслабления»;
- «Комическое состоит в контрастировании, переставляющем субъективное и объективное начала ..., и когда только может, он даже обстоятельства своей личной жизни выводит на своём комическом театре, хотя бы для того, чтобы уничтожить их поэзией»;
- «Всё представляемое в образах и контрастах остроумия и фантазии ... должно изливаться через край и наполнять душу чувственной конкретностью» [6, с. 149, 153, 155, 162].



Карнавальнo-игровой мир с иронически-заострѐнной интонацией, несомненно, был близок Р. Шуману. Это корреспондирует чертам фортепианного стиля – зрелищности и маскарадной буффонаде, характерности деталей, непосредственности высказывания. Ассоциации прорисовываются и в отношении драматургических антитез. Среди них: контрасты внутреннего состояния и внешнего окружения, общего плана и единичных сцен, активного действенного начала и пассивного лирического созерцания.

Характерная для литературного стиля Жан-Поля противоречивость единства одномоментного состояния и кажущегося непрерывным стихийного процесса развития переплавилась у Р. Шумана в парадоксальное сочетание открытости, незавершѐнности формы и «правильной» архитектоники квадратных построений. В качестве примера могут быть показаны «Бабочки» ор. 2.

Специфика художественного мышления, объединяющая поэта и композитора, отразилась и в абсолютно новом подходе к определению жанровой природы их собственных сочинений, когда «жанр перестаѐт быть определяющим началом, он подчиняется индивидуальному стилю и сохраняется как выразительное средство, как носитель смысла, обладающей собственной “памятью”» [5, с. 14]. В этом плане музыкальная циклическая композиция уникальна, не имеет прямых предшественников и последователей, так как сама по себе является концентрированным выражением шумановского стиля. В «Бабочках» представлена литературно-сюжетная основа музыкального повествования. В то же время ракурс бессловесного пластического выражения многозначного характерен и для манеры Жан-Поля. Одновременно воспроизводится черта романтической эстетики, отражающая феномен вторжения поэзии в действительность.

«Юмореска» ор. 20. Иронический склад ума и художественного темперамента Р. Шумана известен. По его письмам мы можем отметить разные сферы проявления этого состояния. Это может быть забавный юмор, добрая или злая насмешка, горестная или язвительная ирония. Названия фортепианных произведений могут трактоваться в духе самоиронии. Работая над «Юмореской», он писал Кларе: «Целую неделю я сидел за фортепиано и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал попеременно; прекрасное изображение всего этого ты найдѐшь в моем опусе 20, большой «Юмореске» [цит. по: 7, с. 444].

Смех сквозь слѐзы или слѐзы сквозь смех. Как это состояние похоже на то, которое передал нам Э.Т.А. Гофман через своего знаково-

го персонажа Иоганнеса Крейсlera: «Губы улыбаются, а в глазах стоят слёзы, и сердце сжимается от сострадания к обиженному, бессилия протеста и несбыточности своей мечты» [4, с. 238].

В шумановском произведении поэтический смысл парадоксально сочетается с житейской лёгкостью. Удивительна форма «Юморески» – концентрическая и в то же время саморазрушающаяся структура. Здесь отрицается не конкретное и единичное, а конечное. Смена эпизодов калейдоскопичная, кажется, что она покоряется только лишь поэтической фантазии композитора. И в этом смысле, как и у Жан-Поля, поток образов равен сам себе, так как из него не может определиться окончательный итог. Традиционные принципы структурирования музыкального материала (рондальность) применяются и разрушаются появлением калейдоскопа «случайных» сочетаний.

В «Юмореске» исполнитель может ощутить недостаток естественно-органической связи отдельных эпизодов. Но композитор и не стремится объяснить происходящее доступным образом, он ставит перед пианистом иную задачу. Причудливый орнамент меняющихся фрагментов инициирует воображение своей изощрённой изобретательностью, возбуждает чувства и нередко вызывает улыбку как реакцию на внезапность сопоставлений и игру смысловых отражений. Здесь важно быть готовым к восприятию необычной манеры изложения и активно включиться в предлагаемую автором игру.

В данном случае уместно напомнить мнение А. Рубинштейна: «Юмор заключается во всевозможных быстрых и неожиданных изменениях настроения, в резких переходах от сильного, героического и драматического к весёлому и даже шуточному» [14, с. 188].

В шумановской иронии всегда есть элемент второй «спрятанной» мысли. Так, с некоторой долей вероятности можно объяснить появление в тексте «Юморески» интонационных и ритмических комплексов из «Крейслерианы», мотива из «Арабесок», странного и удивительного «Голоса издалека». Вспомним материал предыдущей лекции о чертах стиля Р. Шумана. Там отмечалось, что в его музыкальных текстах встречаются словесные ремарки, которые не поддаются инструментальному толкованию. Они не доступны пианистическому ощущению, так как природа их появления находится в другой плоскости: «Внутренний голос» или «Голос издалека» в «Юмореске».

Ремарка обращена к художественному чувству, рассчитана на развитое воображение, способное «нарисовать» неожиданную картину, адресована фантазии и требует эмоционально-психологической

расшифровки, смелых предположений и допущений. Здесь должен быть соблюден баланс между вымыслом и реальностью, чтобы исполнение не обрело черты приземлённости и не утратило таинственную силу индивидуального «открытия». Известно, что появление этой или аналогичных ремарок связано с реальными событиями жизни Р. Шумана. А. Меркулов заметил, что загадочный «Голос издалика» в «Юмореске» «является фиксацией общих интонационных точек между «Романсом» *g-moll* К. Вик и соответствующими фрагментами шумановских сочинений» [12, с. 94].

Основания обнаруживаются в их переписке. «В твоём “Романсе”, – писал Р. Шуман, – я вновь услышал, что мы должны стать мужем и женою. Ты дополняешь меня как композитор, а я тебя. Каждая твоя мысль выходит из моей души и точно так же я всю свою музыку обязан тебе». И следом, буквально через день: «Мне пришла в голову совсем такая же мысль, ты найдёшь её в “Юмореске”» [18, с. 492]:

Hastig Торопливо (нервно) ♩ = 126

(*) Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped

Не секрет, что в исполнительской практике существуют разные мнения по поводу того, надо ли озвучивать «Голос Клары» или представлять его как воображаемую волну духовной близости любящих сердец. Ведь чуть позже в эпизоде «Юморески» («Вместо заключения») появляется уже реально звучащий, вписанный в текст мотив из «Арабесок», который воспринимается как вполне «говорящая» интонация: «А помнишь ли ты обо мне? Я вспоминаю тебя...».

Заметим, что у поэта и композитора «ирония осуществляет себя рывками, кратчайшими импульсами, ибо краткость – это душа остроты, её сущность – во внезапных переходах от напряжений к разрядке, от трагедии к насмешке, так как она сосуществует в одном и том же лице» [1, с. 198]. Подчеркнём, что это лишь некоторые штрихи, определяющие единство эстетических взглядов Жан-Поля и Шумана.

Есть ещё один немецкий писатель, чьё влияние на Р. Шумана трудно переоценить. Это разносторонне одарённый художник (поэт, музыкант, живописец) и одновременно судейский чиновник –

Эрнест Теодор Амадей Гофман. Аналогично Жан-Поллю, он признавал за музыкой первенство среди романтических видов искусств. Выделяя тезис о созвучии художественных целей поэта и музыканта, Гофман считал, что «поэзия должна предельно приблизиться к музыке и стереть разделяющие их грани» [4, с. 12].

Поэтому центральной фигурой его произведений становится «полубезумный капельмейстер» Иоганнес Крейслер, воплощение *alter ego* как самого Гофмана, так и Шумана. Этот образ многозначен. Вобрав в себя черты мироощущения немецкого писателя, он превратился в нарицательное понятие романтического искусства. В нём сосредоточено понимание роли в современном обществе «истинного художника» – композитора и исполнителя, энтузиаста и мечтателя, который «осуждён подобно маятнику, колебаться между двумя мирами – реальным и иллюзорным, между страданием и блаженством» [4, с. 10]. Устами этого персонажа Э.Т.А. Гофман передавал мировому сообществу собственные представления о реальном состоянии немецкого общества, вместе с ним он размышлял о судьбах искусства. Удивительную «отрывочную биографию Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшую в макулатурных листах», имеющую много общих черт непосредственно с жизнью самого писателя, он поведал всем в Новеллах «Приключение в ночь под Новый год», «Крейслериана», а завершил в романе «Житейские воззрения кота Мурра».

Р. Шуман был увлечён творчеством Э.Т.А. Гофмана, хотя далеко



не все его позиции оказались ему близки. Показывая «страшную мистерию жизни, как ужасную игру мрачных сил» [4, с. 21], писатель предельно заострил сатирическую направленность художественного показа действительности.

Сатира Э.Т.А. Гофмана, его странные и «страшные» карикатуры, язвительный сарказм и уродливый гротеск не могли найти отражения в музыкальном

мире Р. Шумана, который творил по законам романтической эстетики, предписывающей даже безобразное отливать в прекрасные формы.

Представим для сравнения фортепианный цикл «Ночные пьесы», написанный не без влияния «Ночных рассказов» Э.Т.А. Гофмана. Вначале Р. Шуман собирался назвать его «Мертвецы» или «Похоронная фантазия» – «*Leichenpffantasie*». Необычно отзывался о музыке этих пьес Ф. Лист. Он представлял себе мрачно-фантастические видения, но в его красочных описаниях нет ничего хотя бы отдалённо приближающегося по степени страшного к тем жутким подробностям, которые присутствуют в поэтических строках Э.Т.А. Гофмана. Сама музыка четырёх шумановских пьес, входящих в цикл, практически не воспроизводит гофмановские «ужастики». Там есть образы печального и строгого шествия, забавного скерцо, весёлой песни, светлого хоровода, торжественного марша. Прослушав записи и просмотрев нотный текст, легко убедиться в значительных отличиях творческих манер композитора и писателя в восприятии и воспроизведении подсознательных «тёмных сторон души», которые порождают кошмарные и страшные видения. Р. Шуман принимал близкие ему черты художественного облика И. Крейсера: самоотверженную преданность искусству, мятежный, постоянно борющийся дух сопротивления злу и насилию, безудержную фантазию, восторженное преклонение перед красотой. Вполне адекватно воспринимал он и самоиронию литературного героя, которая рождалась из столкновения поэтического и прозаического.

Наше внимание не может не привлечь необычная в своей оригинальности композиция романа «Житейские воззрения кота Мурра». Она состоит из «причудливого смешения» разорванных фрагментов двух совершенно разных рукописей. Сюжетных линий несколько, они парадоксально сосуществуют. Необычная деталь! Повествование не имеет сквозной драматургической логики, как правило, обрывается на незаконченных предложениях, после которых стоит многоточие. Не стоит искать продолжения в следующих фрагментах. Его не будет. Э.Т.А. Гофман подчеркнул оригинальность изложения литературного текста в самом названии, применив словосочетание «макулатурные листы», то есть бессвязные клочки, пёстрые лоскутки, отрывочные фрагменты...

Чтобы провести художественные параллели со стилем фортепианных фантазий Р. Шумана, достаточно вспомнить текст предыдущей

лекции. Практически любое циклическое произведение отвечает этим показателям, которые собственно и представляют оригинальную черту авторского стиля. Уникальная способность составлять композиции из отдельных, кажущихся не связными эпизодов, всегда вызывала у современников неоднозначную реакцию, рождая как восторженные, так и негативные отклики. В дальнейшем поступательном развитии фортепианного искусства именно такие необычные циклические формы принесли композитору признание музыкального сообщества.

Наибольший интерес вызывает «Крейслериана»³, поскольку само название рождает ассоциации с одноимённой новеллой Э.Т.А. Гофмана из цикла «Фантазии в манере Калло». На вопросы, можно ли найти прямые связи и выстроить конкретные программные параллели, исследователи отвечают, как правило, отрицательно. Однако произвести самостоятельные поиски для исполнителя, обладающего фантазией, – поистине увлекательный процесс.

Когда Р. Шуман только начинал сочинять «Крейслериану», он писал Кларе: «Ты и мысль о тебе играют здесь главную роль» [18, с. 354]. Более подробно он поведал об этом сочинении уже после завершения работы: «“Крейслериана” – для меня самая любимая из моих пьес. Заглавие понятно только немцам. Крейслер – фигура, созданная Гофманом, это эксцентричный, дикий, гениальный капельмейстер. Заглавия на всех моих пьесах приходят мне в голову после того как сочинение готово» [18, с. 447].

Интересную деталь приводит в своей книге Р. Геника: «Шумана очень забавляла виньетка первого издания, изображавшая капельмейстера Крейслера за фортепиано, с одной стороны рядом с ним красовалась нежная женская головка, а с другой – корчилась дьявольская гримаса» [2, с. 126]. Сложно представить себе, каким образом произошло наложение личных переживаний и литературных ассоциаций. Однако вспомним, что подобный способ музыкального существования в двух параллельных мирах является чертой шумановского стиля.

Приведём некоторые цитаты из литературных произведений Э.Т.А. Гофмана, совпадающие по ощущению с музыкальными образами «Крейслерианы». Представим выдержку из романа, где И. Крейслер характеризует магическую формулу своего имени. «Нет, вы никуда не уйдёте от слова “*Kreis*” – круг, и я молю небо, чтобы в

³ Речь об отражении в «*Kreisleriane*» Р. Шумана романа Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера».

мыслях ваших тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается всё наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались. В этих-то кругах и кружится Крейслер, и возможно, что порой, утомившись пляской святого Витта, к которой его принуждают, он вступает в единоборство с тёмными, загадочными силами, начертавшими те круги, и более страстно тоскует по беспредельным просторам, нежели то допустимо при его и без того хрупкой конституции» [4, с. 91]. Ключевые слова цитаты: «круг», «вращение», «тёмные силы», «страстно тоскует». К ним добавляется не всегда известный и понятный медицинский термин – «пляска святого Витта».

Далее проведём анализ музыкального материала для нахождения возможных аналогий. Концентрические круги пронизывают мелодико-ритмическую ткань «Крейслерианы», ощущаются в принципах структурирования. Особенно впечатляюще показан круговорот бесконечного вращательного движения в начальной пьесе, словно экспонирующей форму этого движения, как заглавную деталь:

Äußerst bewegt Чрезвычайно возбуждённо ♩ = 104



В дальнейшем мелодико-ритмическом развитии присутствует многовариантный показ завораживающей магической формулы кругового движения (третья, седьмая пьесы).

Судорожные ритмы с подчёркнутым выделением синкопированных долей и обрывистым пунктиром (пятая пьеса) ассоциируются с полной «неорганизованных» движений пляской святого Витта (нервного заболевания, связанного с неконтролируемыми конвульсивными движениями):

Sehr lebhaft Очень оживлённо ♩ = 160



Добавим описанный Э.Т.А. Гофманом эффект первого появления капельмейстера И. Крейсlera перед главной героиней романа – прекрасной Юлией: «Послышались мелодии, бурно сменявшие одна другую и связанные самыми причудливыми модуляциями, самой необычной чередой аккордов» [4, с. 77]. Вспомним начало «Крейслерианы» и согласимся, что литературный фрагмент ассоциируется с ним как нельзя лучше, дополнительно оттеняя эффект неожиданного взрыва художественного темперамента в первых тактах.

Акцент на кульминационной точке в самом начале произведения – один из характерных элементов шумановского стиля. Чтобы почувствовать и передать эту черту непосредственно во время концертного выступления, необходима специальная настроенность, чувственно-эмоциональные методы тренировки, так как мгновенно включиться в игровой процесс с наивысшей точки «кипения» весьма непросто. В данном случае литературная «подсказка» Э.Т.А. Гофмана может оказаться для исполнителя существенной поддержкой.

Привлекает внимание и необычное окончание «Крейслерианы». Вспомним ещё один абзац одноимённой новеллы Э.Т.А. Гофмана, связанный с И. Крейсlerом: «Но вдруг, неизвестно, как и почему, он исчез. Многие стали уверять, что замечали в нём признаки помешательства. И действительно, люди видели, как он в двух нахлобученных одна на другую шляпах и с двумя нотными раштрами, засунутыми, словно два кинжала, за красный пояс, весело напевая, вприпрыжку бежал за городские ворота» [3, с. 42]. Также исчезает, «убегая» в призрачную тишину, «прихрамывающий» ритмический мотив, завершающий шумановское сочинение.

Это далеко не все близкие ассоциации и родственные аналогии, которые можно обнаружить, читая Э.Т.А. Гофмана и слушая музыку Р. Шумана. Проникновенные лирические эпизоды «Крейслерианы» могут быть истолкованы в качестве сцен, связанных с переживаниями и действиями уже упоминавшейся героини – мечтательной Юлии.

Завершением экскурса в параллельные миры литературы и музыки послужат размышления самого автора «Крошки Цахеса». Сравнивая творчество с волшебной лестницей, ведущей в романтическое царство, он подчёркивал, что она должна иметь твёрдую опору в самой действительности, чтобы каждый мог взойти по ней вслед за автором. На самой же вершине волшебного царства можно «видеть, что оно связано с жизнью и является, собственно, её чудесной частью» [4,

с. 17]. Из взаимопроникновения фантастических и реальных элементов состоит стиль автора «Крейслерианы».

Фантастические образы, несмотря на причудливость, являются не как привидения из потустороннего мира, а как одна из сторон настоящего реального мира, в котором живут знакомые и близкие люди.

Справедливо полагают исследователи, что «Крейслериану» следует называть «Шуманианой», так как в ней находят отражение наиболее самобытные и оригинальные черты.

Отталкиваясь от смысловой структуры и специального анализа, единство произведения музыковеды нередко трактуют как мотивно-интонационное. Однако «дело вовсе не в мотивно-тематических перекличках (которые, кстати, не гарантируют органичной целостности)..., в циклическом произведении их может и не быть, а единство духа обязательно!» [11, с. 44].

«Крейслериана» как вариант многоаспектного и в то же время целостного охвата мира является в определённом смысле идеалом романтической формы. В ней можно выделить ещё несколько деталей: одновременный показ множества явлений и перекрещивающихся событий, сочетание сквозного движения и мимолётных впечатлений, парадоксальность художественной эмоции, сотканной из противоречивых начал.

Парадоксальна и уникальна композиция «Крейслерианы», сочетающая фрагментарность и асимметричность действия, времени и пространства. Например, вторая пьеса занимает столько же места и времени, сколько все остальные вместе взятые.

В заключение вернёмся к тем вопросам, которые мы поставили перед собой в начале нашего семинара: в чём заключается специфика преломления эстетических категорий в художественном творчестве и возможно ли отражение понятий в авторских стилях?

Те из вас, кто более всего склонны к теоретической систематизации, ответят, что это слишком сложная область исследовательского поиска. И они будут, безусловно, правы. Однако для других, кто склонен более фантазировать, непосредственно «чувствовать чувства» и рефлексировать в творчестве, ответ будет иной. Если найдется что-то непознанное, дающее толчок воображению, пробуждающее трансцендентные токи в исполнительском процессе, то для нас это уже важно и ценно, поэтому и надо продолжать.

К тому же не будем забывать, что особенности музыкального мышления Р. Шумана сами по себе инициируют необыкновенно при-

чудливую стихию художественного видения мира. Там в упоительном карнавальном кружении могут встретиться Жан-Поль, Э.Т.А. Гофман и Р. Шуман, могут спорить и размышлять об искусстве И. Крейслер, Флорестан и Эвсебий.

Там на воображаемой, но такой реальной концертной сцене могут продемонстрировать своё неподражаемое искусство Ф. Шопен и Н. Паганини. Там танцуют «маски» и «буквы», вышагивают «исполнинские сапоги». Там на неведомых дорожках заколдованного места пророчат вещие птицы, и красивые цветы упоительно рассказывают всем свои диковинные истории.

В наших фантазиях сравнимыми оказываются реальные и вымышленные истории разного происхождения и несоизмеримой значимости. Понимание этого феномена даёт возможность максимального развития способности к постижению особенной пластики художественного восприятия.

Планомерное воспитание недостижимо при использовании традиционных, так называемых «прямых» способов педагогического воздействия. Здесь могут сыграть свою роль только косвенные способы влияния, идущие как бы по касательной к собственно фортепианному творчеству. В данном случае прикосновение к поэтическому миру литературных ассоциаций способствует пробуждению и формированию этого чувства.

Э. Фишер проницательно заметил, что Р. Шуман «несомненно, бывал одержим прекрасными миражами, полными светлых сказок, огней и празднеств, и часто воображение уносило его в сказочный лес, где на каждом листочке и побеге сверкают голубые искры, и красные огни бешено кружатся» [16, с. 214].

Развивая эту мысль, С. Фейнберг продолжил: «Достаточно было одного прикосновения смысловых категорий, чтобы придать отвлечённой музыкальной форме конкретность поэтического образа. Не получив полной материальной завершённости в звучании, шумановское творчество находит опору в поэтической идее» [15, с. 120].

РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. *Беленкова И.* Шуман и Мусоргский: иронически окрашенная интонационность // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. ст. – Харьков: Каравелла, 1997. – С. 193–203.
2. *Геника Р.В.* Шуман и его фортепианное творчество.– СПб.: Русская музыкальная газета, б. г. – 142 с.

3. *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч. В 6-ти т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1991. – 494 с
4. *Гофман Э.Т.А.* Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники – М.: Наука, 1972. – 667 с.
5. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
6. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики: Пер. с нем. / Вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал.В. Михайлова – М.: Искусство, 1981. – 448 с. – История эстетики в памятниках и документах.
7. *Житомирский Д.В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 879 с.
8. *Кранefeldт У.* Идея взаимосвязи искусств в эстетике Роберта Шумана // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Сб ст. – Ростов на Дону, 1998. – С. 44–49.
9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – 638 с.
10. *Медушевский В.В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
11. *Медушевский В.В.* Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка, 1980. № 9. – С. 39–48.
12. *Меркулов А.М.* Из наблюдений за звуковой символикой // Советская музыка, 1985. № 8. – С. 91–96.
13. *Мильштейн Я.И.* Ф. Лист. В 2-х т. Т. 1. – М.: Музыка, 1970. – 864 с.
14. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: В 3 т. Т.3: Письма (1872-1984). Лекции по истории фортепианной литературы / Сост., текст. подг. и вст. ст. Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка. 1986. – 279 с.
15. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. – М.: Классика–XXI, 2001. – 340 с.
16. *Фишер Э.* Музыкальные наблюдения // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. – М.: Музыка, 1977. – С. 199–215.
17. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. 1. /Сост. и коммент. Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – М.: Музыка, 1975. – 406 с.
18. *Шуман Р.* Письма. В 2-х т. Т.1 / Пер. с нем., сост., коммент. Д.В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970. – 719 с.