**Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы**

Г.И.Ганзбург

Важнейшая особенность мышления Шумана — склонность к театрализации. И проявлялась она не только в инструментализме, где возник “фортепианный театр” (“Бабочки”, “Карнавал” и др.). В молодые годы Шуман театрализовал даже музыкальную критику, которая без такого приема казалась ему скучной. Д.В.Житомирский назвал этот шумановский ход литературной мистификацией, связанной с жизнью вымышленного общества (т.е с персонажами-масками “Давидсбунда”). Пожалуй, мистификация — здесь слово не подходящее: Шуман, используя подписи вымышленных персонажей, не стремился вводить читателя в заблуждение, делая всё достаточно прозрачно. Это была театрализация, автор не мистифицировал публику, а создавал театральную условность: читатель в музыкальном журнале находил пьесу, основанную на полемике между несколькими разнохарактерными персонажами, реплики которых сочинены одним автором. В театрализации жанров, далеких от театра, Шуман видел средство преодоления рутины. И этим своим постоянным желанием всё представить в лицах Шуман подобен Моцарту.

Позднее вакальное творчество Шумана содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. Два вокальных цикла, “Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе” Ор.104 и, “Стихотворения королевы Марии Стюарт” Ор.135 занимают особое место не только в наследии Шумана, но и во всем мировом вокальном репертуаре. Каждое из этих сочинений оригинальным образом сочетает жанровые признаки, присущие вокальному циклу и моноопере. Исполнитель этих произведений имеет дело не с обобщенным лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя и биографию реального исторического лица (поэтесса Елисавета Кульман, королева Мария Стюарт). Безымянность героя, принципиальная неопределенность времени и места действи — свойства лирического рода искусства. Конкретность же персонажа и обстановки действия — признаки драматического или эпического рода. Вспомним для сравнения более ранний вокальный цикл Шумана “Любовь и жизнь женщины” Ор.42. Героиня этого произведения, полюбив, познала счастье и пережила трагедию потери любимого. Можем ли мы сказать, где и когда это происходило? Нет: такое могло происходить в любом веке и в любой стране. В поздних же вокальных циклах (Ор.104 и Ор.135) Шуман сделал так, чтобы слушатель знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 года, Франция и Англия 1566 - 1587 годов. Движение сюжета протекает в обстановке, заданной реальными ситуациями жизни героинь, то есть как бы на фоне подразумеваемых декораций. А это означает, что исполнительницы обоих циклов должны действовать в рамках театральной условности: играть роль, входить в образ конкретного персонажа.

Чтобы приблизиться к пониманию и верной интерпретации сочинений этого необычного жанра — промежуточного между камерным и театральным — необходимо учесть те сложные отношения, которыми музыка Шумана связана с литературной основой.

Дар слова постоянно сопутствовал музыкальному дару Шумана. Тонкий знаток художественной словесности, он был блистательным писателем-публицистом, чьи статьи и письма стали ценным памятником литературы романтического периода. Здесь, как и в его музыкальном наследии, воплотились талант, вкус и мастерство большого художника. В обоих видах творчества — музыкальном и словесном — Шуман был велик, свободен и нов. Свободен как публицист, размышляющий о музыке и о жизни, велик как музыкант, обогативший наше ощущение и самой жизни, и рефлексирующей над нею литературы.

Но деяния Шумана-писателя и Шумана-композитора, как правило, оставались разновременны, приводя к выдающимся результатам в каждой области творчества отдельно: его статьи обходятся без звучащих музыкальных иллюстраций, а музыка — без словесных комментариев. В вокальных жанрах Шуман работал всегда с произведениями других литераторов, вовлекая их в новое музыкально-поэтическое единство. В инструментальных жанрах — ограничивался немногословными программными заголовками пьес, ремарками (“Карнавал”, “Крейслериана” и др.), реже эпиграфами (Фантазия C-dur, “Лесные сцены”).

Существует лишь одно произведение, в котором Шуман-музыкант заговорил (или Шуман-литератор прибег к музицированию), произведение, где художественный образ создавался одновременным оперированием музыкальными и словесными средствами, на границе двух видов искусства — музыки и литературы. Это произведение — “Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе” Ор.104 — представляет собой весьма необычную композицию, в структуру которой помимо поэтического текста вокальной партии входят и другие литератупные компоненты: “Посвящение”, предисловия к каждой песне и послесловие. В них Шуман кратко излагает историю жизни героини. А героиней является реальный человек — Елисавета Кульман, чьи стихи послужили поэтической основой песен, поэтесса, жившая в России (в С.-Петербурге) в первой четверти ХIX века. Здесь уместен историко-литературный экскурс, поскольку всё, что касается этой поэтессы, оказывается историей прототипа шумановского образа, то есть, по существу, предысторией произведения.

Елисавета Кульман сейчас почти забыта. Ее имя практически не фигурирует в изданиях по истории русской литературы. О ней не принято часто упоминать, как не принято много говорить о несбывшейся мечте. Между тем у современников, знавших творчество Е.Кульман по посмертным публикациям, случалось, дух захватывало от восхищения не только стихами, но и самой ее личностью. Например, поэт-декабрист Вильгельм Кюхельбекер записал в дневнике 28 января 1835 года (то есть на десятом году одиночного тюремного заточения в Свеаборгской крепости): “Елисавета Кульман, — что за необыкновенное восхитительное существо! — Стихи ее лучше всех дамских стихов, какие мне случалось читать на русском языке, но сама она еще не в пример лучше своих стихов... Не оставлю и я без приношения священной, девственной тени Элизы! Как жаль, что я ее не знал! Нет сомнения, что я в нее бы влюбился. Сколько дарований, сколько души, какое воображение![...]”.

О Елисавете Борисовне Кульман известно, что родилась она в 1808 году в немецкой семье потомственных офицеров, состоявших на службе в русской армии, в раннем детстве проявила выдающиеся дарования в различных областях творчества, по силе сравнимые, пожалуй, только с детскими проявлениями гениальности у Моцарта. В частности, биографы сообщают, что Е.Кульман знала 11 языков и сочиняла оригинальные стихи на четырех из них: русском, немецком, итальянском и французском. Имеются одобрительные отзывы И.-В. Гёте и Жан Поля о ее ранней лирике. Гёте: “Я пророчу ей со временем почетное место в литературе, на каком бы из известных ей языков она ни вздумала писать”. Жан Поль: “Мы, жители юга, досель мало заботились о северных литературах, но я предчувствую, что эта северная звездочка рано или поздно принудит нас обратить на нее взоры”. Авторитетный в Европе знаток античности, переводчик Гомера, поэт И.-Г.Фосс так отозвался о кульмановских подражаниях древнегреческим авторам: “Эти стихотворения можно почесть мастерским переводом творений какого-нибудь поэта блистательных времен греческой литературы, о которых мы до сих пор не знали: до такой степени писательница умела вникнуть в свой предмет. Нет слова, которое могло бы нас разубедить, что мы читаем творение древности. [...]”.

Умерла Е.Кульман в 1825 году, в возрасте 17 лет, по-видимому, от скоротечной чахотки. Подробные биографические материалы о ней сосредоточены в книгах профессора Петербургского университета, известного литературного критика Александра Никитенко и Карла Фридриха Гросгейнриха, педагога, обучавшего Кульман, а впоследствии ставшего публикатором ее произведений.

Литературное наследие Кульман по решению Императорской Российской Академии (и на ее средства) было опубликовано в Петербурге в период с 1833 по 1841 годы. Тогдашний президент Академии, адмирал А.С.Шишков мотивировал необходимость этих публикаций самим назначением “Российской Академии, обязанной наблюдать, чтобы хороших и полезных книг время не истребляло”. Поэзия Е.Кульман медленно и трудно находила путь к читателю. Немецкую часть наследия К.Гросгейнриху удалось впервые издать в Петербурге через 10 лет после смерти поэтессы — в 1835 году тиражом всего 280 экземпляров. Тем не менее книга была замечена. Удивительно прозорливы оказались издатели газеты “Северная пчела”, которые, с самого начала оценив поэзию Кульман как явление европейского масштаба, рекомендовали начать пропаганду ее за рубежом. В отклике на первое немецкоязычное издание они писали: “[...]по нашему мнению, наружность издания сочинений необыкновенной талантами и умом Елисаветы Кульман, могла б быть приличнее внутреннему его достоинству. Пусть печатают наши русския книги на оберточной бумаге, пряничными буквами: это дело наше, домашнее. Но издать книгу для Германии, и издать ее так безвкусно и неопрятно, как изданы эти стихотворения, — право не извинительно! Сверх того должно заметить, что в Германии не любят иностранных изданий. Для введения нашей писательницы в немецкую литературу, надлежало бы напечатать ея сочинения в Лейпциге или в Берлине, сообразуясь со вкусом и с требованиями германской публики.[...] Издержки непременно окупятся. Просвещенный мир узнает о том, какие таланты возникают у нас на Севере.” Немецкие издания, за которые ратовала газета (и которыми потом смог воспользоваться Шуман), были осуществлены Гросгейнрихом в 40-х -50-х годах в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне. При жизни Шумана вышло 7 изданий (8-е, более полное издание появилось только в 1857 году, уже после смерти Шумана). Итальянская часть наследия Кульман вслед за первым петербургским изданием 1839 года неоднократно перепечатывалась в Италии (Milano, 1845-1847).

Реакция на стихи Кульман среди наиболее чутких к поэтическому слову современников видна по приведенной выше дневниковой записи В.Кюхельбекера. Ему же принадлежит стихотворение “Елисавета Кульман”. Были и другие поэтические отклики менее значительных авторов А.Тимофеева и Б.Федорова. Отношение литературных критиков не было единогласным, в частности, В.Г.Белинский оценил творчество Кульман резко отрицательно, хотя и отдавал должное обаянию ее личности. В последующие десятилетия о Кульман писали мало и большинство публикаций основано на материалах книги Гросгейнриха. Новые сведения о ней содержатся в статье Евгения Лёве, историко-литературная оценка (во мноргом спорная) дана в статьях Е.С.Некрасовой и С.Н.Дурылина.

Факт горячего увлечения Р.Шумана поэзией Кульман — убедительное свидетельство подлинной художественной ценности ее стихов (в таких вопросах Шуман никогда не ошибался, обладая “абсолютным слухом” в области поэзии). Благодаря двум шумановским опусам петербургская поэтесса Е.Кульман вошла в историю мировой культуры.

При выборе литературной основы для вокальной музыки Шуман руководствовался весьма жестким критерием, вот его слова: “Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо — стоит ли это усилий?”. (О Кульман же он так отозвался в письме издательству “Фр.Кистнер” от 10 июня 1851 года: “[...]по моему мнению, она существо исключительное, и не только как поэтесса [...]”.) О Собрании стихотворений Кульман, напечатанном на немецком языке шестым изданием: “[...]это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности”.

В том же 1851 году Шуман сочинил на стихи Е.Кульман два произведения: “Девичьи песни” Ор.103 для двух голосов и фортепиано, и “Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе” Ор.104 для голоса и фортепиано (в общей сложности одиннадцать композиционных единиц). Принципиально важно, что, сочиняя цикл Ор.104, композитор ставил перед собой и специальную задачу: сделать имя Е.Кульман широко известным. Это ясно из “Посвящения” и авторских комментариев к песням. Текст “Посвящения уместно привести здесь полностью.

“Посвящение. Эти скромные песни посвящены памяти девочки, которой давно уже нет среди нас и имя которой известно совсем немногим. Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка; сами стихи говорят о том, как жизнь ее, протекавшая в тихой безвестности и глубочайшей бедности, бывала богата радостями. Из тысячи коротеньких стихотворений, из которых лишь немногие подходят для музыкального сочинения, выбрано несколько; эти песни могут лишь приблизительно обрисовать ее характер. Вся ее жизнь была поэзией, из этого богатого бытия могли быть выбраны лишь отдельные моменты.

Если бы эти песни могли сделать ее имя известным в тех многочисленных кругах, где о ней до сих пор не слыхали, я бы считал свою цель достигнутой. Я верю, что поэтесса, которая три десятилетия назад была знакома на Севере лишь единицам, рано или поздно будет встречена в Германии как светозарная звезда, и сиянье ее широко разольется над всеми странами.

Дюссельдорф, 7-го июня 1851 г.”.

Цикл Ор.104 — шедевр позднего стиля Шумана, густо насыщенный романтической образностью, — дает исполнителям богатые возможности для воздействия на слушателя. Рассмотрим кратко песни цикла.

№1. “Месяц, любимец сердца...”

"Поэтесса, родившаяся 5/17 июля 1808 года в Санкт-Петербурге, рано потеряла отца, а в битвах 1812-14 годов — шестерых братьев из семи. У нее осталась только мать, которую она нежно и благоговейно любила до самого своего конца. Из многочисленных стихотворений, посвященных матери, выбрано следующее."

Тишина ночи. Ощущение легкой таинственности, завороженности. Медленно плывут призрачные образы фантазии ребенка. Звучание приглушенное, полушепот. Интонации детской речи лишь слегка намечены (например, характерными повторами нот в первой фразе), но не выдержаны на всем протяжении: ведь это не столько речь, сколько медленное течение мысли, мысленное общение с луной, одухотвотенной фантазией.

Сопровождение тихо и прозрачно: его звуки не должны разбудить тишину и спугнуть слабые блики фантастических видений. Чувство грусти. Мягкие переходы в разные ее оттенки достигаются весьма тонкой и сложной организацией фактуры, лишь на первый взгляд кажущейся простой. Басовый голос не только определяет гармонию, но сам по себе складывается в выразительную мелодию, не лишенную черт танцевальности. Аккорды над ней надстраваются таким образом, чтобы мелодическая природа баса не заслонялась: ход баса то и дело совпадает с паузой в других голосах. Аккорды в полной вертикальной наполненности звучат большей частью на слабых долях и не дольше одной восьмой. В свою очередь голоса, их образующие, выстраиваются в мелодические фразы и обороты, интонационно связанные с мелодией вокальной партии, что создает ощущение целостности, органического единства всех элементов фактуры.

Точечный, прерывистый характер аккордики определяет особую, почти ирреальную легкость, призрачную бесплотность звучания. Устанавливается достаточно глубокое, стабильное ощущение минора, впрочем не вполне густого и не мрачного, без каких-либо усугубляющих моментов. Причудливая, но неяркая игра светотени за счет достаточно близкого сопоставления натуральной и гармонической доминант в роли побочных тоник (такты 7-8) даже отчасти разреживают и без того не особенно густую минорную пелену.

Средняя часть во многом иная. Декламация полушепотом сменилась более протяженной, распевной вокальной линией. Нисходящее движение из верхней начальной точки мелодии, двойное структурное укрупнение первой фразы по сравнению с предыдущими и последующими (четырехтакт вместо двутактов) — создают эффект более широкого дыхания, как бы глубокого вздоха (такты 10-13). Басовый голос прекращает мелодическое движение, превратившись в беспокойно синкопированный органный пункт, на фоне которого нагнетаются всё более напряженные гармонии с интенсивной кульминацией на доминантнонаккорде до минора в условиях акцентированной синкопы (т.13). Несмотря, однако, на эмоциональное обострение, выхода из установившейся в начале образной сферы не происходит: после кульминации напряженность падает, гармония возвращается к основной тональности средней части (D-dur), а затем, в заключительном разделе приходит к G-dur, звучащему светло, но неярко и тихо, что хорошо соответствует неяркому лунному свечению, о котором говорится в тексте песни.

№2. “Счастливицы вы, птицы...”

"Несмотря на свое немецкое происхождение и способность слагать стихи на немецком языке, как на родном, поэтесса — пылкая патриотка [петербуржанка]. Она без конца воспевает красоты северного неба. Следующее стихотворение — тому свидетельство."

Песня сильно контрастирует предыдущей. После ночного полумрака и мягкого света луны — ослепительный солнечный блеск, ударяющий в глаза при взгляде на улетающих птиц, блеск осеннего солнца — резко яркого, но не теплого. Он передан искрящимся рисунком фортепианного сопровождения — переливающимся арпеджированным B-dur'ным трезвучием с колющими акцентами остро звучащего в высоком регистре терцового тона. Кстати сказать, сама тональность B-dur здесь заметно “горчит”, так как появляется непосредственно после G-dur на его минорной терции. При условии достаточно быстрого темпа исполнения, характер движения — ровными короткими и отрывистыми нотами с тенденцией к укорочению длительностей (одиночные шестнадцатые и триоли, например, в тактах 5-8, 11-12) — создает впечатление поспешности, что вполне объяснимо: ведь речь обращена как бы вдогонку.

Содержание этой песни глубже, чем сказано в предисловии к ней. Музыкальное решение явственно отражает смысл не только данного стихотворения, но и ряда других, непосредственно примыкающих к нему по тематике. В основе лежит характерный мотив прощания поэтессы с отлетающими на зиму птицами, которые, возвратившись весной, уже не застанут ее в живых (таков мотив стихотворения “О! Если б были крылья...”, приведенного в книге К.Гросгейнриха). Поэтому здесь следует видеть не только “воспевание красот северного неба”, но иметь в виду более глубокий драматургический подтекст.

№3. “Меня назвал ты бедной...”

"Повидимому, неразумные дети порой попрекали ее бедностью; следующая песня — ответ на это."

В этой части цикла воплощено характерное для эстетики Шумана резкое противопоставление будничного, приземленного мира обывателей и сферы идеального, возвышенного, к которой устремлен взор художника, — противопоставление, устроенное чисто музыкальными средствами: с одной стороны ничем не примечательная, нарочито просто (даже убого) оформленная фактурно и ритмически аккордовая последовательность, сопровождающая обращение к воображаемому собеседнику (такты 1-8), и с другой стороны — типично шумановская обостренная гармония, “парящая” фактура (такты 9-20). Обратим внимание на остроумное гармоническое решение первого образа: после тонического g-moll'ного трезвучия на том же басу надстраивается секундаккорд двойной доминанты, в результате разрешения которого кажется, будто тоника соскользнула в доминанту. Это вызывает ощущение какого-то подвоха, иронической улыбки (такты 1-2). Стоит только после этого появиться субдомининтовой гармонии (которая только что в альтерированном виде выполняла роль двойной доминанты), как за счет тупого звучания пониженных тонов возникнет эффект сниженности, приземленности. Как раз это и происходит в следующем такте, где введена субдоминанта с до-бекаром и ми-бемолем (такт 3). Если добавить, что само движение на этом участке довольно неуклюже (громоздкие четырехголосно изложенные аккорды повторяют ритмическую фактуру мелодии: восьмыми), объяснится эффект приземленности, бескрылости, ощущаемуй в этот момент. Фортепианная партия дает ощутить, как героиня подумала о своем собеседнике.

№4. “Чижик”

"Песня, сложенная ею в раннем детстве, быть может, лет в одиннадцать. Стихотворения, относящиеся к этому времени (их около сотни), так прелестно наивны. В них особенно ярко отражен окружающий ее мир."

Единственная песня цикла, в которой ощущение веселья и счастья ничем не омрачено, — выполняет роль скерцозного интермеццо. Фактура этой весьма несложной пьесы в свернутом виде содержит характерные атрибуты той особой группы произведений немецкой романтической традиции, где опоэтизированы стихийные фантастические силы природы. Под поверхностным реальным слоем наивного детского стихотворения — в фортепианной партии, как в глубинах подсознания, скрыты сигналы охотничьих рогов (например, “золотой ход валторн” в тактах 6-7, 12-13, 18-19), возникающие из быстро проносящихся равномерных отрывистых звучаний, подобных звучаниям быстролётных скерцозных эпизодов лесной фантастики Ф.Мендельсона-Бартольди.

№5. “Дай твою руку, туча!..”

"Часто в ее стихах зримо присутствуют образы тех, кто навсегда разлучен с нею. С сердечной любовью привязана она к этому миру, его цветам, сверкающим созвездиям, благородным людям, повстречавшимся ей на коротком жизненном пути. Но она предчувствует, что скоро должна будет их покинуть."

Драматическая кульминация цикла, находящаяся в зоне “золотого сечения”. Сцена бури. Героине кажется, будто грозовое небо готово протянуть к ней руку — молнию, которая поднимет и унесет ее с земли.

Первое, что приковывает к себе внимание в этой песне, — странная, но крайне выразительная гармония (диссонирующее созвучие, оставленное без разрешения), которая возникает в начале третьего такта на слове Wolke (облако). С одной стороны она несет изобразительную нагрузку (звуковое пятно — облако с нечеткими очертаниями и причудливой игрой цветовых оттенков) и с другой стороны — выражает обостренную напряженность, томительное желание взлететь ввысь. Мелодия вокальной партии начинается от верхнего кульминационного звука, который в дальнейшем будет взят еще трижды. Этот звук — как бы тот предел, выше которого героиня не в силах подняться. Достигается он тяжело, с напряжением, являясь потенциально нисходящим (как низкая терция трезвучия). За этот предел мелодия вырывается лишь один раз: в момент, когда воображению героини представляются образы небожителей (на словах “вблизи небесных врат”). В этом случае высокий звук не устремлен вниз, он как бы невесом (за счет того, что является терцией Des-dur'ного аккорда и потому лишен, в отличие от минорной терции, нисходящего — низводящего — тяготения).

№6. “Цветок последний вянет...”

"Стихотворение, полное мрачных предчувствий смерти, относится, вероятно, к последнему году ее жизни. Возле ее "хижины" был маленький сад, в котором она из года в год растила цветы. Вблизи стоял тополь."

Мгновение тишины перед вспышкой отчаяния. Содержание несложно: печаль по увядающей жизни, сожаление и прощальный привет. Особенностью этой части является значительное несовпадение реального и музыкального времени. Время реального события, ощущения — короче, чем длится романс. Чтобы увидеть всё, о чем говорится в тексте, достаточно бросить взгляд. Чтобы высказать — достаточно двух слов: “Увы. Прощай”. Время длилось одно мгновение. Но героиня успела ощутить, пережить многое. Чтобы воплотить эту особую тонкость и множественность ощущений, точнее, множество ощущений и оттенков чувств, протекающих одновременно, потребовалась особая изощренность при создании музыкальной ткани. Отсюда расслоение фактуры на самостоятельные выразительные голоса, отличные от мелодии вокальной партии. Композитор как бы растянул этот миг реальной жизни, приостановил бег времени, дал рассмотреть мгновенье. Важную роль для утверждения условного времени играют здесь динамика и темп: едва слышное пианиссимо, темповая заторможенность — дают ощутить медленное, тихое течение времени, создавая редкое по глубине состояние безысходной печали.

№7. “Смирить не в силах чёлн мой...”

"Написано, вероятно, незадолго до кончины. Скорая смерть казалась ей неизбежной, лишь мысль об оставляемой матери причиняла ей глубочайшую боль."

Печаль расставания исчезла: ее развеял ужас конца. Авторское обозначение темпа и характера исполнения отсутствует. Однако, ясно, что интенсивность переживания предельна, взрывоподобна. И как всякий интенсивный процесс, эта вспышка отчаяния кратковременна. Исчерпывая себя, отчаянная судорожная порывистость утихает, умиротворяется. Ей на смену приходит безмятежное спокойствие. Блаженная мечта занимает последние мгновения жизни, полностью поглощает сознание. Героиня перестает произносить слова. Вокальныя партия прерывается. но мелодия еще живет. До конца успевают прозвучать еще две фразы, как два последних вздоха. Жизнь угасает медленно: наступление последнего аккорда оттянуто долгим задержанием в трех голосах с неординарным затрудненно-восходящим разрешением. Эта особенность делает естественной постепенность, медлительность перехода к последнему аккорду. Звуки, разрешающиеся вверх, как бы постепенно облегчаются, освобождаясь от удерживавшей их тяжести. Звучание не обрывается вдруг, а медленно угасает на фермате. Разрешение последнего звука приводит, наконец, к заключительной гармонии.

"Она умерла семнадцати лет 19-го ноября 1825 года, до последних своих минут поглощенная творчеством. К стихотворениям последнего времени принадлежит также удивительное стихотворение "Видение моей смерти", в котором она сама описывает свою смерть. Это, быть может, один из наиболее выдающихся шедевров поэзии."

Трудно объяснить, почему столь замечательный во многих отношениях вокальный цикл, созданный зрелым мастером в последний период творчества, совершенно не освоен большинством певиц. Произведение это искренне эмоциональное, истинно шумановское по настроению и тону. Благородно сдержанное, далекое от преувеличенной сентиментальности, оно, как выражался Врубель, “блестит слезами”.

Для исполнения цикла Ор.104 на профессиональной концертной эстраде предпочтительно легкое сопрано. Для меццо-сопрано в редакции Альфреда Дёрфеля предложено транспонировать №3 in f-moll, №4 in As-dur. Однако следует иметь в виду, что при исполнении всего цикла (а не отдельных песен) необходимо сохранять тональные соотношения в том виде, в каком они существуют в шумановском оригинале. Закономерный характер авторского тонального плана не вызывает сомнений: основная тональность g-moll (№№1,3,5,6) чередуется с параллельным B-dur (№№2,4) и лишь последняя песня, подобно коде, наступающей после окончания основной фазы развития, завершает цикл в иной тональной сфере — Es-dur. При этом будущая тональность коды и отчасти ее тематизм подготавливаются загодя, в предыдущей песне (сравните: №6, такты 14-16 и №7, такты 30-31).

Но главная и до сих пор не реализованная возможность — широкое бытование кульмановского цикла в условиях любительского домашнего музицирования. Шуману свойственно было самые сокровенные художественные идеи, самые смелые композиционные решения адресовать юношеству, молодым любителям музицированья, чье мышление не отягощено стереотипами. Поэтому многие его зрелые вещи относительно просты в техническом отношении и легко доступны непрофессионалам. К числу таких сочинений относится и цикл на стихи Елисаветы Кульман.

Цикл “Стихотворения королевы Марии Стюарт” Ор.135 построен по несколько иному принципу, нежели кульмановский. Различие прежде всего в том, что здесь автору не понадобился словесный комментарий, который в предыдущем цикле выполнял ту же функцию, которую в опере номерной структуры несут речитативы: в них происходит движение сюжета, тогда как музыкальные номера образуют цепь остановок по ходу сюжетного развития. В цикле Ор.135 для движения сюжета между номерами не применены ни речитативы, ни заменяющие их словесные предисловия. Композитор рассчитывал на то, что сюжет протекает в воображении слушателя, заведомо знакомого с биографической канвой истории Марии Стюарт.

В отличие от истории жизни и смерти никому не ведомой тогда петербургской поэтессы Е.Кульман, биография королевы Марии Стюарт известна всякому образованному слушателю. Для поколения современников Шумана основными источниками сведений о ней служили трагедия Ф.Шиллера “Мария Стюарт” и 7-томная публикация архивных документов, осуществленная русским дипломатом и историком князем А.Я.Лобановым-Ростовским в Париже в 1839 г. и в Лондоне в 1844-45 гг. (Слушатели ХХ века в большинстве случаев знают Марию Стюарт по роману Стефана Цвейга).

Среди музыкантов Шуман был не первым и не единственным, кто обратился к этому сюжету. Образ Марии Стюарт неоднократно вдохновлял композиторов-романтиков: для них история шотландской королевы — одна из бесчисленных вариаций на тему, связанную со страданиями и гибелью незаурядной личности в столкновении с враждебной силой роковых обстоятельств. Известно, например, что с образом Марии Стюарт был связан замысел “Шотландской” симфонии Ф.Мендельсона-Бартольди (1833), опера Г.Доницетти “Мария Стюарт” по Ф.Шиллеру (1835), нереализованный проект симфонии Г.Берлиоза “Последние минуты Марии Стюарт” (часть музыкального материала, сочиненного для этой симфонии, позднее перенесена в партитуру “Гарольд в Италии”). История Марии Стюарт — один из нереализованных оперных замыслов Шумана, занимавших его еще в 40-х годах. Лишь в 1852 г. этот замысел был им осуществлен, но уже не в виде оперы, а в жанре, промежуточном между вокальным циклом и монооперой. Литературной основой послужил ряд стихотворений, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г.Ф.Финке.

Сюжет произведения охватывает период протяженностью 26 лет. Таким образом, между номерами этого вокального цикла проходят годы, героиня меняется. Хронологические рамки можно установить на основании подлинных исторических фактов, которые фигурируют в тексте: отплытие Марии Стюарт из Франции происходило в 1561 году (№1), рождение сына, будущего английского короля Якова Первого (он же шотландский король Яков Шестой) — относится к 1566 году (№2), наконец, финальная “Молитва” (№5) датируется 8 февраля 1587 г., когда Мария Стюарт была казнена в замке Фотерингей после 18-летнего заточения. (Речь идет именно о молитве, а не об исповеди, поскольку, как известно, королеве было отказано в напутствии католического священника, а от общения с протестанским исповедником она отказалась).

“Стихотворения королевы Марии Стюарт” — одно из последних сочинений Шумана и самый последний его вокальный цикл. В определенном смысле можно сказать, что это финальная часть грандиозного цикла циклов (начатого в 1840 г. “Кругом песен” на стихи Г.Гейне). Мария Стюарт — последний персонаж шумановского театра, подтверждающий, что и в конце творческого пути его идеал не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Елисаветой Кульман не потому, что королева, а потому что поэтесса. Для Шумана восхищение талантом всегда было пусковым механизмом его страстей: и в творческом воображении, и в реальной жизни он влюблялся в талант, главные повороты композиторского, писательского, житейского поведения Шумана олицетворяют стержневой элемент романтического мироотношения — культ гениальности.

**Список литературы**

1. Житомирский Д.В. От редактора-составителя //Шуман Р. Письма. Т.1.-М.,1970.-С.10.

2. Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979.- С. 352.

3. Цит. по: Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения // Библиотека для чтения. 1849. Т. 95. Отд. III. С. 10.

4. Там же.-С.85.

5. Цит. по: Некрасова Е. С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. 1886. Т. 26. № 12. С. 571.

6. Никитенко А. В. Жизнеописание девицы Елисаветы Кульман. СПб., 1835; Гросгейнрик К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер.с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

7. Кульман Е. Пиитические опыты.- СПб., 1833. 1839. ;Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений. - СПб., 1841.

8. Архив РАН (СПб.Отд.).- Л.394 об.

9. Северная пчела. 1835. 23 сент. № 213.-С. 851.

10. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения в двух томах, т.I.- М.-Л.:1967.-С.281-284.

11. Тимофеев А.В. Елизавета Кульман. Фантазия. СПб., 1835. [Федоров Б.] К портрету Елисаветы Кульман //Маяк.-1842.- Т.I.-(Замечатель).-Кн.II.-С.91.

12. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.1954. Т. 4. С. 570 - 571.

13. Лёве Е. Первая в России неофилологичка //Записки неофилологического общества при СПб.-университете.-1915.-Вып.8.-С.211-257.

14. Некрасова Е.С. Елизавета Кульман //Исторический вестник.-1886.-Т.XXVI.- №12. Дурылин С.Н. Русские писатели у Гете в Веймаре //Литературное наследство.-1932.-Т.4-6.-С.281-285. Дурылин С.Н. Пушкин и Кульман //30 дней.-1937.-№2.-С.87-91.

15. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т.II-А.-М.,1978.-С.276.

16. Шуман Р. Письма.-М., 1982.-Т.2.-С.282.

17. Там же.- С.284.

18. Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. (Перевод с немецкого М. Комарицкого).