

Григорий Ганзбург

Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана

Григорий Ганзбург

**Театрализация в вокальных
циклах Роберта Шумана**

Исследование

LAP LAMBERT Academic Publishing

Impressum/Imprint (nur für Deutschland/only for Germany)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Coverbild: www.ingimage.com

Verlag: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland
Telefon +49 681 3720-310, Telefax +49 681 3720-3109
Email: info@lap-publishing.com

Herstellung in Deutschland:
Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin
Books on Demand GmbH, Norderstedt
Reha GmbH, Saarbrücken
Amazon Distribution GmbH, Leipzig
ISBN: 978-3-659-10435-0

Только для России и стран СНГ

Библиографическая информация, изданная Немецкой Национальной Библиотекой. Немецкая Национальная Библиотека включает данную публикацию в Немецкий Книжный Каталог; с подробными библиографическими данными можно ознакомиться в Интернете по адресу <http://dnb.d-nb.de>.

Любые названия марок и брендов, упомянутые в этой книге, принадлежат торговой марке, бренду или запатентованы и являются брендами соответствующих правообладателей. Использование названий брендов, названий товаров, торговых марок, описаний товаров, общих имён, и т.д. даже без точного упоминания в этой работе не является основанием того, что данные названия можно считать незарегистрированными под каким-либо брендом и не защищены законом о брендах и их можно использовать всем без ограничений.

Изображение на обложке предоставлено: www.ingimage.com

Издатель: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Germany
Телефон +49 681 3720-310, Факс +49 681 3720-3109
Email: info@lap-publishing.com

Напечатано в России
ISBN: 978-3-659-10435-0

АВТОРСКОЕ ПРАВО ©2012 принадлежат автору и LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG и лицензиарам
Все права защищены. Saarbrücken 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВ У ШУМАНА.....	5
§ 1. Театр вне театра.....	5
§ 2. Театральность и театрализация.....	10
§ 3. Театрализация лирических жанров.....	12
Глава II. ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ ШУМАНА И ПРООБРАЗЫ ЕГО ГЕРОЕВ.....	19
§ 4. Соотношение литературного и музыкального в творческом процессе Шумана.....	19
§ 5. Дошумановская история издания и восприятия сочинений Е. Кульман.....	21
Глава III. ПЕСЕННЫЕ МОНОСПЕКТАКЛИ ШУМАНА	51
§ 6. Вокальный цикл Р. Шумана «Семь песен Элизабет Кульман. На память о поэтессе».....	51
§ 7. Образ Марии Стюарт и цикл Шумана «Стихотворения королевы Марии Стюарт».....	69
§ 8. Персонаж «Гусарских песен» Р. Шумана.....	78
Заключение.....	85
Список литературы.....	90
Печатные источники.....	90
Рукописные источники.....	114
Список условных обозначений.....	118

*Памяти моего отца, музыканта и педагога
Израиля Григорьевича Ганзбурга (1923-1995)*

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы, связанные с *пониманием* произведений Роберта Шумана начались еще при его жизни.

Как известно, композиторы бывают традиционалистами и новаторами, а новаторы, в свою очередь, — умеренными и радикальными. Все они проживают свою творческую жизнь по-разному. Традиционалист — более комфортно, его стиль легко и без сопротивления воспринимается публикой. Новаторы, наоборот, проживают свой век достаточно тяжело, часто остаются отвергнутыми и непризнанными при жизни.

Шуман относится к числу *радикальных новаторов* (наряду с Г. Берлиозом, М. Мусоргским, Д. Шостаковичем...). Такие композиторы, как правило, сталкиваются со стойким непониманием и неприятием значительной частью публики, слышат насмешки и несправедливые упреки, переживают тяжелый психологический дискомфорт. Шуман всё это испытал в полной мере, не раз он убеждался, что «не вписывается» во вкусовые стандарты большинства музыкантов и меломанов своей эпохи. Для обывателей он был известен лишь как муж знаменитой пианистки, многие современники, всерьез интересующиеся искусством, признавали его в качестве музыкального критика, но как композитор он так и не был оценен по достоинству.

Зато после смерти для радикального новатора, как правило, всё «налаживается»: его объявляют великим, признают гением, произведения включаются в репертуар популярных исполнителей, публика готова любить его музыку, приходит признание и понимание...

Для Шумана действовал именно такой сценарий. Но есть одна особенность. Когда после смерти для радикального новатора наступает пора признания и всё налаживается, у Шумана наладилось **не всё**.

Возникли серьезные диспропорции: одна часть его наследия была оценена по достоинству, но другие важные части остались в тени и долгое время не находили понимания. Эти диспропорции отчасти сказываются по сей день, что и обусловило необходимость нашего исследования: оно должно способствовать лучшему пониманию спорных и неоднозначных явлений в творчестве Шумана.

Диспропорции в том, что **фортепианное** наследие композитора выдвинулось в центр внимания в ущерб вокальному, а **ранний** период творчества – в ущерб позднему¹. Настоящая книга, напротив, посвящена тем сложным и малоизученным художественным явлениям, которые обнаруживаются в **вокальной** музыке **позднего** периода творчества.

¹ Об укоренившихся заблуждениях в понимании музыки Шумана см.: Ганзбург Г. И. Изучение позднего творчества Р. Шумана как педагогическая проблема // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Булычевцевым «Народной консерватории» в Курском крае) : Материалы междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. М. Л. Космовская ; отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. — Курск : Изд.-во Курск. гос. ун-та, 2010. — С. 131-150.

Глава I.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВ У ШУМАНА

§1. Театр вне театра

Склонность к театрализации — важнейшая особенность мышления Шумана. И проявлялась она не только в инструментализме, где возник «фортепианный театр» («Бабочки», «Карнавал» и др.). В молодые годы Шуман театрализировал даже музыкальную критику, которая без такого приема казалась ему скучной. Д. В. Житомирский назвал этот шумановский ход литературной мистификацией,² связанной с жизнью вымышленного общества (т. е. с персонажами-масками «Davidsbund'a»). «Давидсбюндлеры — пишет Житомирский, — почти всегда выступали под вымышленными, порою странно звучащими именами. Подобно литературным персонажам, они проявляли себя как ярко индивидуализированные характеры и действовали в придуманных ситуациях».³ Мистификацией называла этот прием и В. С. Галацкая.⁴ Пожалуй, мистификация — здесь слово не самое точное и не вполне подходящее: Шуман, используя подписи вымышленных персонажей (Эвзебий, Флорестан, Раро и др.) отнюдь не стремился вводить читателя в заблуждение, делая всё достаточно прозрачно.⁵ (Ведь в предисловии к собранию своих статей, иронизируя, он прямо сказал о давидсбюндлерах

² Житомирский Д. В. От редактора-составителя // Шуман Р. Письма. Т. 1. — М., 1970. — С. 10.

³ Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964. — С. 193.

⁴ См.: Галацкая В. С. Роберт Шуман. — М., 1956. — С. 21.

⁵ По верному замечанию А. Г. Горнфельда, «настоящее искусство никогда не выдает себя за действительность. Иллюзия никогда не бывает его целью, но иногда бывает средством» (Горнфельд А. Г. Записные книжки. — ОР ГПБ. — Ф. 211. — Ед. хр. 163. — Л. 28-об.)

как о «союзе, более чем тайном, а именно существовавшем только в голове его основателя»⁶.) В музыкальной критике Шуман применил несвойственные обыденной журналистике драматургические приемы.

Это была *театрализация*, автор не мистифицировал публику, а создавал театральную условность: читатель в музыкальном журнале находил по существу *театральную пьесу*, основанную на полемике между несколькими *разнохарактерными персонажами*, все реплики которых были сочинены одним человеком. Спектакль по этой пьесе разыгрывается в воображении читателя, мысленно принявшего театральную *условность* (заданные автором правила интеллектуальной игры). Аналогичным образом в первом издании фортепианного цикла «Танцы давидсбюндлеров» (ор. 6, 1837 г.), напечатанном в Лейпциге под вымышленным именем, — для большинства пьес было указано авторство Флорестана или Эвзебия, или же их совместное авторство⁷.

Если считать правдой объяснение Шумана: «Флорестан и Эвзебий — это моя двойная натура, которую я хотел бы слить в одном человеке — Раро»⁸, то перед нами театр психологической драмы (чтобы не сказать «психоаналитический театр» и не вызвать тем самым ненужных здесь ассоциаций и терминологических сближений с фрейдизмом).

В театрализации жанров, далеких от театра, Шуман видел средство преодоления рутины. И этим своим постоянным желанием (и умением) всё представлять в лицах, Шуман подобен Моцарту.

Почему же театральность мышления проявлялась у Шумана с такой настойчивостью именно вне театра и в нетеатральных жанрах? Причина названа в воспоминаниях И. Труна, где он обсуждает некоторую неуверенность Шумана в сфере *театральной* критики: "[...] в своих оценках театральной музыки мастер был робок, неуверен и не лишен предвзятости. Мир кулис, его жизнь и его публика были для него почти что сплошь неизвестными величинами, считать и рассчитывать с

⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М., 1975. — С. 70.

⁷ См.: Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой.

Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 90 (применительный 48.).

⁸ Шуман Р. Письма. Т. 1. — М., 1970. — С. 264.

помощью которых он не умел. Этот мир абсолютно не соответствовал его тихим, глубоким и тонким симпатиям и настроениям". Далее, комментируя отрицательные отзывы Шумана о творчестве Мейербера, Трун говорит следующее: «То, что кажется неправильным и чрезмерным в его критике „Гугенотов“, в большей степени и по преимуществу возникло из его неприятия и незнания всего того, что принадлежит миру кулис и является сущностью театра. [...] Он не был человеком сцены! Он не имел понятия о театральном и о любящей театр публике»⁹. По существу о том же самом, то есть о нетеатральности как сугубой *несценичности* мышления Шумана говорил впоследствии и Б. В. Асафьев, с той особенностью, что он в значении слова "театральность" использовал слово "драматургичность": "[...] Шуман — не драматургичен, его драматургические концепции обычно рыхлы и скорее лирически-напыщенны, чем действенны"¹⁰.

В стремлении и способности Шумана к созданию «театра вне театра» есть некоторая аналогия с Э. Т. А. Гофманом, об *органической театральности* которого Н. Я. Берковский пишет следующее: «[...] у Гофмана страсть к зрелищам, которые восприняты не физическим оком, а умственным. Он почти не писал текстов для сцены, но проза его – театр, созерцаемый духовно, театр невидимый и всё же видимый»¹¹.

У гениального человека даже негативные свойства (такие как недостаточное владение техникой сочинения для театральной сцены) оборачиваются позитивными последствиями. В ряде случаев, когда Шуман создаёт произведения не для театра (но при этом представляет всё в лицах), театральность, проникая в нетеатральные жанры, приводит к их эволюции, перерождению и даже к рождению новых жанров.

Активность эволюционного изменения музыкальных жанров характерна для стадии становления и расцвета стиля, а стабильность и

⁹ Трун И. Воспоминание о Роберте Шумане // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 122-123.

¹⁰ Глебов И. (Асафьев Б. В.) [Вступительная статья] // Шуман Р. Песни: Для голоса с фортепиано. Тетр. III. / Ред. П. Ламм. — М., 1933. — С. V.

¹¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. — С. 286.

неизменность жанровых моделей — для стадии заката, упадка и разложения. Эта особенность соотношения стиля и жанра (стилевой стадиальности и жанровой вариабельности) в равной мере относится и к глобальным стилям музыкально-исторических эпох, и к индивидуальным творческим стилям композиторов. В наследии авторов бывают четко видны 1) периоды освоения новых жанров, 2) периоды новаторского преобразования жанров и 3) периоды тиражирования уже существующей (ранее сложившейся) жанровой модели. Чем сильнее творческий спад, тем настойчивее и точнее воспроизводится жанровый шаблон¹². И наоборот: признаком наивысшего творческого подъёма является *жанрогенерирующая способность*.

Сам Шуман высказался об этом по крайней мере дважды. В рецензии 1838 года на квартет К. Деккера он между прочим замечает: «Никогда не творишь более свежо, чем когда начинаешь культивировать новый жанр»¹³. Несколько позднее, в рецензии 1839 года на этюды А. Гензельта он советует автору «обратиться к более высоким жанрам — к сонате, концерту — или создать собственные более крупные жанры». После чего формулирует причину, делающую обновление жанров необходимым для композитора: «Тот, кто вечно вращается в кругу одних и тех же форм и соотношений, тот застывает в какой-либо одной манере или становится филистером».¹⁴

В случае с поздним творчеством Шумана выяснение вопроса о жанрогенерирующей способности приобретает принципиальный характер и полемическую заостренность. Это обусловлено существованием в науке противоположных мнений относительно динамики творчества Шумана и бытованием разных представлений о его творческой биографии. Предметом разногласий стал как раз поздний период, традиционно (и на

¹² В. Мартынов высказал более радикальное мнение (к которому я не присоединяюсь) о том, что в повторении либо изменении шаблонов пролегает грань между некомпозитором и композитором. См.: Мартынов В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002.

¹³ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. II-А. — М.: Музыка, 1978. — С. 131.

¹⁴ Там же. — С. 159-160.

наш взгляд, ошибочно) трактуемый как деградация. Такое мнение, характерное, для авторов второй половины XIX века, сформулировано, например, Карлом Райнеке в публикации 1896 года: «[...] самые значительные его сочинения – ”Рай и Пери”, симфонии в B-dur, C-dur, d-moll, самые лучшие бессмертные его песни и самые удачные сочинения для фортепиано – он написал до ”Геновевы”, и даже самые преданные почитатели Шумана, к которым причисляю себя и я, не станут закрывать глаза на то, [что] в последних его творениях не найти ни прежних свежести и приизбытка идей, ни красоты формы, что так поражает нас в более ранних созданиях Шумана»¹⁵.

Это укоренившееся заблуждение после долгого господства в умах музыкантов и слушателей стало подвергаться критике, начиная с 30-х годов XX века и всё более настойчиво ставится под сомнение в новейших работах о Шумане (Б. Р. Аппеля, Р. Каппа, М. Штрука, Г. Ноухауза, О. В. Лосевой, А. М. Меркулова и др.). Современную научную тенденцию в шумановедении О. В. Лосева описывает так: «[...] в литературе о Шумане начал формироваться новый подход к позднему периоду. Суть его заключалась в следующем: творчество этих лет свидетельствует не об упадке, а о глубоких изменениях стиля и эстетики Шумана, о его сознательном отходе от основных композиционных принципов и образных сфер ранних сочинений»¹⁶.

Данная научная тенденция уже стала отражаться также в действиях и высказываниях некоторых передовых музыкантов-исполнителей (показательно, например, мнение дирижера Дж. Далгата об опере «Геновева», которая, как он пишет, «по сей день совершенно незаслуженно числится у нас в ряду неудавшихся сочинений»¹⁷). Однако для основательного пересмотра старых подходов к поздней музыке Шумана необходимы новые весомые аргументы. Таковым должно стать доказательное утверждение об активной и сложной жанровой эволюции (в

¹⁵ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 300.

¹⁶ Там же. — С. 304.

¹⁷ Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.

том числе — о театрализации жанров) не только на ранних этапах творчества Шумана (что общепризнано и было вполне оценено уже в XIX веке¹⁸), но и в позднем периоде, что потребовало специального многолетнего исследования.

§2. Театральность и театрализация

Театрализация может быть определена как *внесение театральности в нетеатральные жанры*. Театрализация в таком понимании возможна 1) на этапе композиции, 2) на этапе интерпретации, 3) на этапе рецепции.

В музицировании всегда присутствует элемент игры, но не всегда это *театральная* игра. Элемент игры бывает двоякого рода: одно дело, когда «Я» (лирический субъект) — это автор, и совершенно иное, если «Я» — это (*условно*) другой человек. Как только начинает действовать подобная условность, в произведение любого вида искусства проникает *театр*. Театру, чтобы быть театром, не требуются обязательно декорации, занавес, сценические костюмы, грим, даже зрительный зал. Единственное, что нужно *обязательно*, — двойственность образа: актер (реальный план) и он же персонаж (идеальный план).

Заряд театральности вносится тем, что актер и персонаж, не тождественны. Театральная условность состоит в том, чтобы сознательно не замечать их несовпадения, поддаваться алогичной иллюзии тождества между актером и персонажем. Заряд театральности тем выше, чем менее очевидно, менее правдоподобно это тождество и чем глубже пропасть между актером и персонажем. Танцующая актриса в роли лебедя (балет), поющий актер в роли полководца (опера), чернокожий актер-африканец в роли Ленского, наконец, деревяшка в роли человека (кукольный театр) — всё это требует большего напряжения театральной условности и большего

¹⁸ Л.Я.Левенсон, рассуждая об эволюции жанра сонаты, связанной с ее переходом из камерных жанров в концертные, писал: «Первый почин здесь принадлежит Шуману, назвавшему свою f-moll'ную сонату "концертом без оркестра". Такое же название можно было бы дать и его большой fis-moll'ной сонате». (Левенсон О.Я. В концертной зале: (Музыкальные фельетоны) 1878-1880. — М., 1880.)

усилия для поддержания зрительских иллюзий, а значит, делает происходящее в большей степени *искусством театра*, нежели более простая задача для поющего человека – сыграть самого себя (нулевой уровень театральности, присущий исполнению романсов, произносимых от первого лица).

Дифференциальный признак театра — лицедейство.

Переход от нетеатральной игры к театральной, совершаемый в момент принятия условности, — это *механизм театрализации* музыкальных жанров. (По существу, здесь происходит *соединение музицирования с лицедейством*.)

Для того, чтобы поющий актер в условиях концертного или камерного музицирования имел возможность действовать театрально (лицедействовать), произведение должно обладать специальными свойствами, заложенными на этапе сочинения. Театральность вокальных жанров можно определить как совокупность свойств музыкального произведения, predisposing исполнителя к лицедейству, а слушателя – к переживанию театральной иллюзии. В результате театрализации, с появлением лицедейства плюс театральной иллюзии, в концертно-камерной музыке возникает явление, которое можно назвать квази-театр («театр вне театра»). Такая особая разновидность зрелища и связанный с нею новый художественный эффект – «театр вне театра» – противоположны явлению, называемому «театр в театре» (или «спектакль в спектакле»), в том смысле, что они соотносятся как «наполовину театр» и «вдвойне театр».

Вокальная музыка Р. Шумана позднего периода творчества содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. В шумановских вокальных циклах о которых пойдет речь ниже, нет никаких факторов театральности, кроме одного. Но этот один фактор (наличие театральной условности: певица выступает в роли *другого* человека, лицедействует) — главный, необходимый и достаточный признак театра.

Два вокальных цикла — «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» op.104 и «Стихотворения королевы Марии Стюарт» op.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, абстрактным лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с резко индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя и биографию реального исторического лица.

§3. Театрализация лирических жанров

Герой (субъект) камерной вокальной лирики *абстрактен*, непсонифицирован (человек вообще, некий безымянный носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в *обобщенной* ситуации (например, влюбленность, измена любимой или любимого, тревога, предчувствие смерти и т. д.) Напротив того, герой оперного произведения *конкретен*. Он имеет имя, биографию, определенное общественное положение. В опере раскрываются чувства, состояния, мысли этого *конкретного* героя в *конкретной* сюжетной ситуации (наглядно представляемой на сцене с соответствующими декорациями).

В вокальных циклах Шумана Op. 104 и 135 героини конкретизированы. Они носят имена реальных исторических личностей (петербургская поэтесса Елисавета Кульман, шотландская королева Мария Стюарт), имеют определенное общественное положение и известную публике биографию, действуют в конкретной житейской ситуации, могут входить в противоборство с другими, названными поименно (хотя и не выведенными «на сцену») персонажами, например, с английской королевой Елизаветой. Эта особенность исключает возможность трактовать названные циклы как произведения *лирического* рода, но требует отнесения их к роду *драматическому*.

Среди отличительных свойств лирического рода искусства — безымянность героя, принципиальная неназванность, неопределенность времени и места действия. Конкретность же персонажа и обстановки действия — признаки драматического либо эпического рода. Об этом различии пишет, например, Г. Н. Пospelов: «Особенности эпоса: изображение отдельных персонажей с их именами, с их отношениями, поступками и вытекающими из них переживаниями, со складывающейся из всего этого цепочкой сюжета и его конфликтов [...]. Особенности лирических произведений: типизация переживаний через "местоименные" слова — "я", "ты", "мы", "они" [...]. А драматургия в основном подобна эпосу (персонажи, их действия в пространстве и времени, "цепочка" сюжета, его обязательные конфликты ...)».¹⁹

Особенности лирики в интересующем нас аспекте описаны А. Мальц и Ю. Лотманом: «Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический язык, в котором всё богатство именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит, — "я",
2. Тот, к которому обращаются, — "ты",
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым, — "он" ("она").

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами — система личных местоимений. Можно сказать, что лирические сюжеты — это жизненные ситуации, переведенные на язык системы личных местоимений естественного языка.»²⁰

Т. И. Сильман, рассуждая об отличиях лирического стихотворения от произведений эпических и драматических жанров, говорит следующее: «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни

¹⁹ Пospelов Г. Н. Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. — 1986. — №1. — С. 181.

²⁰ Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Веранди // Блоковский сборник II. — Тарту, 1972. — С. 5.

(притом в ее наиболее интенсивных стадиях) от имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою [...] нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы были упомянуты "я", "ты", "он", "она" и т. д. [...] местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта и притом высвобождает его из недр эмпирического, бытового контекста, превращая его тем самым в некое "лирическое инкогнито". Так происходит не только углубление интроспекции, но достигается также и обобщенное изображение героя [...], его отрыв [...] от конкретных имен и персонажей [...], перенесение в "надконкретную" ситуацию. [...] Содержание лирического стихотворения тем самым намного более абстрактно и обобщенно, чем содержание любого романа, новеллы, драмы. Там нам известно, как звали героев, хотя бы вымышленных, кем они были, где жили и т. д., и т. п. Всего этого нет в лирике или же почти нет. Здесь, как правило, не только отсутствуют имена героев, но нет и указания на их возраст, профессию, внешность [...], нет географических названий, нет и указаний на то, когда происходит действие. От всего этого лирический жанр свободен [...]. Эта безымянность и связанная с ней обобщенность (известная обезличенность) лирического жанра являются не только необходимым условием возникновения и создания лирического стихотворения, но оказывается и необходимым условием его эстетического восприятия [...]. Лирическое стихотворение должно восприниматься, как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности, единичного факта.»²¹

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 намеренно сделал так, чтобы слушатель

²¹ Сильман Т. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. — Л.: Сов. писатель, 1977. — С. 37-40.

определенно знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 года, Франция и Англия 1566-1587 годов. Движение обоих сюжетов происходит в обстановке, заданной реальными, биографически обусловленными ситуациями жизни героинь, то есть как бы на фоне *подразумеваемых декораций*. А это означает, что исполнительницы этих двух циклов должны действовать в рамках *театральной* условности: играть *роль*, входить в образ конкретного персонажа, *лицедействовать*.²² Таким образом, поздние вокальные циклы Шумана по структуре содержания тяготеют не к лирическому роду, а к драматическому, не к камерному жанру, а к театральному. Это тип *спектакля для одного актера*. В таком спектакле, как сказал по другому поводу Ю. Тынянов, «история сужается в количестве лиц — она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы»²³.

Произведения эти возникли задолго до того времени, когда в музыкальном театре стали появляться первые монооперы. Подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение, уменьшение масштабности многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабности камерного вокального жанра.

Театрализация вокального цикла как тенденция — обнаруживается и в следующем после Шумана поколении: данные об этом находим, например, в исследовании А. Н. Сохора, посвященном творчеству певицы

²² Давая персонажу вокального цикла имя поэта, стихи которого положены в основу музыки, Шуман воплотил давнюю шубертовскую идею (оставшуюся у того лишь намеком, основанным на игре слов). В "Прекрасной мельничихе" Шуберта *Müller* — это и персонаж песен, и фамилия поэта — автора текста. Возможно, что правильнее было бы не переводить это слово как обозначение профессии (мельник), а отнестись к нему, как к имени собственному. Тогда мы расслышим насмешливость и самоиронию уже в самой первой интонации: "В движеньи **Мюллер** жизнь ведет, в движеньи" (такая фигура речи, в которой говорящий называет себя в третьем лице, по фамилии — чаще всего признак насмешки над собой). Шуберт не даром здесь употребил чуждые напевности зигзагообразные скачки в мелодии (f-b-a-es): это интонация хохота. Впрочем, она же и интонация рыдания (фигура речи, о которой только что говорилось, может иметь и обратную сторону, отнюдь не веселую, как, например, в заключительных тактах оперы Верди "Отелло", когда герой говорит о себе в третьем лице: "Отелло мертв").

²³ Цит. по: Козинцев Г. Пространство трагедии. — Л.: Искусство, 1973. — С. 30.

Александры Молас. Автор исследования, говоря об исполнительской истории вокального цикла М. Мусоргского “Детская”, отмечает два момента, касающиеся этой тенденции. Во-первых, он приводит мнения, бытовавшие в окружении Мусоргского: «[...] Стасов поддерживал мысль Гартмана об исполнении “Детской” Мусоргского на сцене, в костюмах и декорациях [...]»²⁴. Во-вторых, он говорит об актерской игре, лицедействе первой исполнительницы «Детской»: «[...] Молас [стремилась] к полной объективности своего исполнения (путем перевоплощения в изображаемых героев)»²⁵.

Заметим, что персонаж в современной Шуману опере, как правило, — лицо вымышленное, биография такого персонажа — плод фантазии либреттиста. Биографии же героев шумановских моноспектаклей — исторически-достоверны и документированы. Это говорит не просто о приближении к оперному жанру, но о прорыве к будущим временам, когда на театральной сцене и на киноэкране стало возможным создавать образы исторических лиц на основе подлинных документальных материалов.

Подчеркнуть реальную достоверность, невымысленность представленных в произведении событий, — желание нехарактерное для романтизма вообще и для Шумана в особенности. В этом — едва заметное проявление новейшей для того времени *реалистической* тенденции в искусстве. Шуман, мастер фантастического в музыке, здесь неожиданно выявляет *обаяние невымышленного*. Как известно, реалистическое направление проявится в музыке во второй половине XIX века, то есть чуть позднее, чем работал Шуман, и проявится весьма ограниченно, главным образом, — в театральных и театрализованных жанрах (опера, театрализованная песня, например, А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского). В мемуарах Карла Райнеке о Шумане есть примечательная фраза, касающаяся «Крейслерианы»: сказано, что Шуман

²⁴ Сохор А. Н. Певица Александра Николаевна Молас (1844-1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2. / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. — М., 1958. — С. 207.

²⁵ Там же. — С. 206.

«в юные годы охотно откликался на всё фантастическое»²⁶ (курсив мой – Г. Г.) Мемуарист не говорит специально об ослаблении фантастического элемента у Шумана, но эта вскользь брошенная фраза («в юные годы») фиксирует тонкое различие, противопоставляя ранний и поздний стиль Шумана по шкале «фантастическое – реальное»²⁷. Невыдуманные реалии сперва в биографии Елисаветы Кульман, а позднее, Марии Стюарт – стали той крупницей реальности, которая, встраиваясь в структуру содержания поздних вокальных циклов Шумана, придаёт образам персонажей такую сложность, которая выводит их на уровень трансцендентности. Этим персонажей отличает от вымышленных то особое качество, которое, пользуясь выражением Н. Я. Берковского²⁸, можно назвать «*осияность прототипами*».

Прототип неизбежно несет за собой в структуру содержания произведений реалии обыденной жизни, ее *прозаизм*. Для романтиков проза – понятие, как правило, с негативным оттенком. Но парадоксальным образом поэта романтического произведения имеет и слой «прозаики». Такая многослойная структура поэтики базируется на том, что в художественный универсум могут включаться не только области поэтического, высокого, возвышенного, идеального, потустороннего, но и область «низкой прозы» – всё то, что относится к обыденности реальной жизни. У Шумана известную дозу прозаического в состав художественного образа вносят подлинные, достоверно документированные реалии, связанные с прототипами персонажей. Однако, характерно, что у Шумана «прозаическое» взято не из жизни обыкновенного человека. Степень неординарности, «необыкновенности» персонажей последовательно возрастает, усиливается, проходя три уровня: жизнь женщины, жизнь поэта и, наконец, женщины-поэта.

²⁶ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 297

²⁷ Исследователь теории немецкого романтизма Ф. П. Федоров пишет: «Реалистический персонаж перестает быть "формулой", "идеей", "штампом", перестает быть содержательной и структурной антитезой реальному человеку» (Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. — М., 2004. — С. 191.)

²⁸ См.: Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. — СПб, 2002. — С. 25.

Это новое качество, связанное с обаянием невымышленного, с дыханием реальности, Шуман внёс не только на этапе замысла (то есть на уровне подтекста), но и на уровне текста. Принципиальное новшество, сознательно и последовательно привносимое здесь Шуманом, состоит в том, что он ввел в *лирический* жанр вокального цикла, в его смысловую ткань, в структуру содержания — *имена* людей. То были имена поэтов. Никто тогда не заметил принципиальной важности этой находки, но, по словам поэта, совершивший такое — «трижды блажен». Я имею в виду многозначительное рассуждение О. Мандельштама под заголовком «Нашедший подкову»:

*Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других —
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства [...]*

Театрализация поздних вокальных произведений Р. Шумана привела к открытию новых возможностей концертно-камерного музицирования в сочетании с квази-театральным лицедейством. Это имело влияние на общий ход эволюции жанров романтической музыки и синтеза искусств, поскольку вербальный ряд и актерская выразительность являются средством семантизации музыкального языка. В силу известного литературоцентризма эстетической позиции Р. Шумана, стимулами его новаторского подхода к вокальным жанрам стали произведения литературы, героями произведений – литераторы (поэты).

Чтобы приблизиться к пониманию своеобразия и к верной интерпретации столь радикально нетрадиционных шумановских опусов небывалой (не существовавшей ранее) жанровой разновидности, промежуточной между камерными и театральными жанрами (между вокальным циклом и монооперой) — необходимо учитывать те сложные связи, которыми музыка Шумана переплетена с литературной первоосновой.

Глава II.

ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ ШУМАНА И ПРООБРАЗЫ ЕГО ГЕРОЕВ

§4. Соотношение литературного и музыкального в творческом процессе Шумана.

Даже на фоне известного литературоцентризма, характерного для большинства композиторов-романтиков XIX века, приобщенность Шумана к искусству слова уникальна. По этому вопросу в шумановедении разногласий нет. Первый биограф Шумана В. Й. фон Василевский в публикации 1894 года, сопоставляя соотношение литературного и музыкального компонентов в художественном мышлении Мендельсона и Шумана, писал, что в творчестве Мендельсона «и по содержанию, и по выражению на первом месте всегда стоял чисто музыкальный момент, тогда как у Шумана центр тяжести составляла стихия поэтического, литературного».²⁹ Герд Наухауз уже в XXI веке называет Шумана «самым ”литературным” композитором в истории музыки или, по крайней мере, одним из таковых»³⁰.

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

²⁹ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 232..

³⁰ Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 166.

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»). Принципиальный, продуманный характер этого размежевания обоих видов творчества виден из письма к Г. Хиршбаху 7 сентября 1838 г., где Шуман советует: «Как можно меньше примешивайте свой композиторский талант к Вашим писательским высказываниям [...]».³¹ (Ту же мысль, но выраженную в шутливой форме, находим в письме к А. Штракериану от 24 июля 1853 г.: «Писание нот и букв часто бывает несовместимым»³².)

Существует лишь одно произведение, в котором, изменив своему принципу, 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» Op.104 — представляет собой весьма необычную композицию, в структуру которой помимо поэтического текста вокальной партии входят и другие *литературные* 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

³¹ Шуман Р. Письма. Т. 1. — М., 1970. — С. 390.

послужили поэтической основой песен, поэтессы, жившая в России (в Санкт-Петербурге) в первой четверти XIX века. Всё, что касается этой поэтессы, составляет историю *прототипа* шумановского образа, то есть, по существу, *предысторию произведения*.

§5. Дошумановская история издания и восприятия сочинений Е. Кульман.

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.

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. Немецкие издания 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 литературных критиков не была однозначной, в частности, В. Г. Белинский поначалу оценил творчество Кульман отрицательно, хотя и отдавал должное обаянию ее личности, потом его мнение менялось.³² В последующие десятилетия о Кульман писали мало и большинство публикаций основано на материалах книги

³² Шуман Р. Письма. Т.2. — М., 1982. — С. 346.

³³ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 570 — 571; Т. 5. — С. 174.

Гросгейнриха³⁴. Новые сведения о ней содержатся в статье Евгения Лёве³⁵, историко-литературная оценка (во многом спорная) дана в статьях Е. С. Некрасовой и С. Н. Дурылина³⁶.

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 (к тому же, как писал Лессинг, «гения может вдохновить только гений»³⁷). Благодаря двум шумановским опусам петербургская поэтесса Е. Кульман вошла в историю мировой культуры. В свою очередь сокровищница мировой культуры пополнилась уникальными музыкальными произведениями благодаря творческому импульсу, полученному композитором от этой поэтессы. Произведения искусства рождаются при особом рода волнении души художника (например, в 1837 году Шуман писал Кларе Вик о «Танцах Давидсбюндлеров»: «Они возникли в самом прекрасном волнении, какое я только могу припомнить»³⁸). В 1851 году, причиной *волнения*, из которого родились шумановские опусы 103 и 104, была поэзия Кульман.

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 одиннадцать языков и сочиняла оригинальные стихи на четырех из них: русском, немецком, итальянском и французском. Имеются одобрительные отзывы И.-В. Гете и Жан-Поля о

³⁴ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

³⁵ Лёве Е. Первая в России нефилологичка // Записки нефилологического общества при СПб. — университете. — 1915. — Вып. 8. — С. 211-257.

³⁶ 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.

³⁷ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: ГИХЛ, 1953. — С. 372.

³⁸ Цит. по: Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 292.

ее ранней лирике. Гете: «Я пророчу ей со временем почетное место в литературе, на каком бы из известных ей языков она ни вздумала писать».³⁹ 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».⁴⁰ Авторитетный в Европе знаток античности, переводчик Гомера, поэт И.-Г. Фосс так отозвался о кульмановских подражаниях древнегреческим авторам: «Эти стихотворения можно почтить 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 [...]».⁴¹

Е. Кульман умерла в 1825 году в возрасте 17 лет, по-видимому, от скоротечной чахотки, развившейся после простуды во время знаменитого петербургского наводнения 1824 года (описанного в «Медном всаднике» А. С. Пушкина). Подробные биографические сведения о ней сосредоточены в книгах литературного критика Александра Никитенко (1804-1877) и Карла-Фридриха Гросгейнриха (1783-1860) — педагога, руководившего образованием Кульман, а впоследствии ставшего инициатором издания ее произведений.⁴²

Изучение творчества Кульман на нынешнем этапе должно происходить на двух уровнях, которые, впрочем, не всегда удастся разграничить. Первый из них, условно говоря, — *фактология*, второй — *проблематика*.

Фактологическое направление включает три больших раздела: 1) биография; 2) издательская история и 3) история восприятия наследия Кульман читающей публикой и пишущими людьми (поэтами, композиторами, учеными). *Проблематика* состоит в решении ряда

³⁹ Цит. по: Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения // Библиотека для чтения. 1849. Т. 95. Отд. III. С. 10.

⁴⁰ Там же. С. 85.

⁴¹ Цит. по: Некрасова Е. С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. 1886. Т. 26. № 12. С. 571.

⁴² 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.

филологических, историко-педагогических и искусствоведческих вопросов, например, о ценности поэтического наследия Е. Кульман, о творческом формировании Кульман как факте истории педагогики, о музыкальной интерпретации произведений Кульман и т. д. — с течением времени проблематика может расшириться или, наоборот, исчерпаться. Особую задачу составляет подготовка современного научного издания сочинений Кульман, что потребует серьезной текстологической работы.

Настоящая глава посвящена в основном одному из перечисленных выше пунктов, а именно *издательской истории*. Часть представленных здесь материалов впервые извлечена из архивов.

История публикации сочинений Е. Кульман сама по себе чрезвычайно интересна и поучительна. В ней отразилась физиономия времени, проявились в действии характеры людей, запечатлелись приметы культурного контекста эпохи.

После смерти Е. Кульман у Гросгейнриха сложилось убеждение, что творчество его ученицы представляет ценность для читательской аудитории России и Европы. Он предпринимает настойчивые многолетние усилия к тому, чтобы опубликовать наследие Кульман и привлечь к нему внимание литературного мира. Это, однако, вовсе не означало, что Гросгейнрих не видел уязвимых сторон в сочинениях своей воспитанницы. Напротив, он остро сознавал и трагичность ранней оборванности творчества Кульман, и все несовершенства ее произведений, связанные с неполнотой развития и раскрытия ее потенциальных возможностей. Как человек весьма искушенный в истории литературы, он в состоянии был заранее предвидеть те сомнения и упреки, которые выскажут просвещенные читатели. Но его трезвый взгляд ученого и педагога в том именно и проявился, что он оценил явление всесторонне, как сказали бы теперь, комплексно. Гросгейнрих полагал, что Кульман сможет существовать в сознании читателей и в памяти культуры благодаря совокупному воздействию на читателя ее сочинений, личности и судьбы. То есть он признавал эстетическую и этическую значимость *образа* Елисаветы Кульман — поэтессы и человека.

Предвидя опасность скороспелых выводов, основанных на первом, поверхностном впечатлении, Гросгейнрих в переписке с издателями и влиятельными журналистами стремился упредить и смягчить возможное раздражение, склонить потенциальных критиков к снисходительности. Например, в письме А. А. Краевскому по поводу «Сказок» он замечает: «Елисавета Кульман умерла на осмьнадцатом году; Вы слишком справедливы, чтоб требовать от нее совершенства».⁴³ В письме С. П. Шевыреву от 12 апреля 1841 года: «[...] я осмеливаюсь просить Вас удостоить [...] произведения Елисаветы Кульман нескольких слов в Вашем Журнале. Большая часть сих сказок писана ею среди мучений той болезни, которая привела смерть ея; она же умерла на осмьнадцатом году от роду. Я уверен наперед, что Вы от таких лет не будете требовать совершенства».⁴⁴ Цитированные обращения к Краевскому и Шевыреву Гросгейнрих писал уже после повторного выхода в свет сочинений Е. Кульман в 1841 году. Основная издательская программа была к этому времени выполнена, оставалось позаботиться о том, чтобы уже поступившие в продажу издания не прошли мимо внимания критики и читающей публики. Но этому завершающему этапу всего предприятия предшествовало около десяти лет борьбы за опубликование наследия Кульман. За эти годы Гросгейнрих обращался ко многим влиятельным людям и получил реальную помощь от президента Российской Академии адмирала А. С. Шишкова, санкционировавшего издания книг Кульман на средства Российской Академии, и от адъюнкта Петербургского университета А. В. Никитенко, написавшего развернутый биографический очерк, который предварил издание «Пиитических опытов» Е. Кульман. Поддержку оказали также члены Российской Академии И. И. Мартынов (1771-1833), А. Х. Востоков (1781-1864), П. А. Ширинский-Шихматов (1790-1853), ряд издателей, поместивших сочувственные отклики на выход из печати книг Кульман.

Начиная с июня 1832 года мы можем документально проследить развитие событий, Что касается предшествовавшего семилетия с 1825 по

⁴³ ГПБ. Ф. 391. Ед. хр. 307. Л. 2.

1832 год, то можно лишь догадываться о тех действиях, которые предпринимал Гросгейнрих. Очевидно, тогда была проделана текстологическая обработка огромного массива бумаг, оставшихся после смерти Кульман, и изготовлено несколько рукописных экземпляров собрания ее сочинений («Пиитических опытов»), которые потом могли бы быть предложены для ознакомления ведущим писателям и ученым. В июне 1832 года Гросгейнрих обращается к президенту Российской Академии адмиралу А. С. Шишкову и представляет на рассмотрение Академии текст «Пиитических опытов» Кульман. В первом письме Шишкову он пишет:

«Ваши справедливость и доброта так хорошо и повсеместно известны, что, будучи иностранцем и едва имея счастье быть с Вами знакомым, я осмеливаюсь с верой взывать к ним.

Во время пребывания в этой столице в течение двадцати пяти лет я имел удовольствие обучить пять отменных учеников, среди которых была молодая особа, коей природа в высокой степени дала способности к языкам и поэзии. Наблюдая ее большие успехи, я посвятил ей свои часы досуга; другие педагоги, замечая ее большие дарования и учитывая бедность ее родных, также совершенно бесплатно посвятили себя тому, чтобы способствовать, насколько это от них зависело, быстрому развитию таких редкостных талантов. Она ответила на все проявления заботы даже большим, чем можно было ожидать при ее молодости. Я оказался свидетелем сцены, которая никогда не исчезнет из моей памяти. Ее учитель русского языка, изложив ей принципы русского стихосложения, попросил ее попытаться сложить четыре или восемь стихов, чтобы увидеть, усвоила ли она то, о чем шла речь; она ему сложила небольшую пьесу в стихах, после чтения которой он ей сказал: «Я отдам в ваше распоряжение все, что имею из русских поэтов; вы их прочтете и попытаетесь им подражать, но вы, вы больше не нуждаетесь в моих уроках». Он ее познакомил с Ломоносовым, Херасковым, Озеровым, Державиным и некоторое время спустя с Вашим переводом в поэтической

⁴⁴ ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 218

прозе «Освобожденного Иерусалима». Это были ее образцы, к которым она прибавила Гомера, которого не переставала читать и перечитывать. Переводя Оды Анакреона русским свободным стихом, она избрала для них стих, имевший редкий размер, говоря, что у нее будет свой особый стих для себя и что, избавившись от рифмы, она сумеет писать, как ей нравится.

Пользуясь с четырнадцатилетнего возраста расположением и благосклонностью Ее Императорского Величества Императрицы Елисаветы и услышав, что говорят, будто дочь некоего господина Либерехта, если я не ошибаюсь, члена Академии изящных искусств, была названа членом этой Академии, она поддалась захватывающей мысли суметь когда-нибудь сделаться членом Российской Академии, эта мысль властно завладела ее воображением и склонила ее приложить самые большие усилия, чтобы со временем достичь этой цели. Но ей не суждено было этого добиться. Однако она оставила после себя редкий пример того, что может талант при содействии упорного труда. Нельзя оспаривать ее заслугу писать с одинаковой легкостью на трех языках: стихотворения, существующие на всех трех, дают тому подтверждение. Она оставила, кроме того, полный перевод в стихах трагедий Озерова, труд, предпринятый с намерением немного улучшить тяжелое положение своей матери, не разъезжаясь с ней. Прошло одиннадцать месяцев, как эта обездоленная мать, изнемогая под тяжестью своих сетований, закончила свои дни и на смертном одре завещала мне заботу о сохранении от забвения работ своей дочери. Обремененный многочисленной семьей, по отношению к которой я осознаю свои обязанности, я не смог бы на свои собственные средства напечатать ее русские стихотворения, удостоенные чести быть признанными наиизвестнейшими литераторами, гг. Жуковским, Булгариным, Воейковым. Поэтому, дерзнув прибегнуть к помощи Главы, Судьи и Законодателя русского языка, известного как своим огромным запасом знаний, так и постоянным старанием поддержать все ветви литературы, я осмеливаюсь молить Ваше Высокопревосходительство, если Вы найдете эти произведения достойными своего одобрения, соизволите употребить преимущества своей выдающейся должности и от-

дайте распоряжение об их напечатании за счет Российской Академии в пользу семьи этого молодого автора, которая доведена до крайней нужды. Тем самым новое благодеяние было бы добавлено ко всем тем, которые Ваше Высокопревосходительство сделало для литературы, и направлено в то же время в сторону облегчения участи страдающих людей.

Соблаговолите принять выражение моего глубоко прочувствованного почтения, с которым имею честь оставаться Вашего Высокопревосходительства

покорнейший слуга

Карл Гросгейнрих, семейный учитель графов Апраксиных».⁴⁵

В ответ на это обращение А. С. Шишков пожелал узнать дополнительные сведения о поэтессе, на что во втором письме от 29 июня 1832 года Гроссгейнрих сообщает: «[...] Сия фамилия происхождения из Эстляндии и военного звания, [передаваемого] от отца к сыну почти в продолжение ста лет.

Отец сей молодой особы в царствование Императрицы Екатерины провел всю свою молодость в военной службе и сделался известным по своей храбрости и приверженности. Дослужив в Кирасирах до Капитанского чина, он, за ранами, вышел в отставку и перешел в Гражданскую службу, где он окончил свое поприще в чине Коллежского Советника. У него было семь сыновей и две дочери. Хотя отец и мать Протестанты, они воспитывали всех своих детей в Греческой религии, к которой они перешли оба за несколько лет перед своею смертию. Семь их сыновей сражались все под победоносными знаменами Императора Александра. Три старшие, Майоры и Кавалеры, умерли от своих ран; четвертый и пятый, из коих последний, быв в сорока двух сражениях и всегда в Аванпостах, умерли от недугов, в кои впали они в продолжение кампании 1812 года и в последующие; шестой, едва вышедший из Первого Кадетского корпуса, лишился жизни в Лейпцигском сражении. Седьмой, лиась руки от падения с лошади, перешел в Гражданскую службу. Имущество их ничтожно, или, лучше сказать, они находились в

⁴⁵ ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 1. 1832. Ед. хр. 37. Л. 300 — 301, об. (Перевод с французского В. И. Рябошапко).

весьма бедном состоянии. Остались от двух сыновей и старшей дочери восемь сирот в малолетстве, из коих двое в Павловском Кадетском корпусе и двое в Горном Кадетском корпусе. Сколько для облегчения своей больной матери, столько и для избавления всех сих сирот от бедности, моя юная и добродетельная ученица вознамерилась употребить в пользу свои таланты.

Я не смел в первом письме к Вашему Высокопревосходительству сказать мои мысли. Но я имел случай, по званию своему, коему я себя посвятил, заметить, что самое сильное действие производит на юность и возбуждает наиболее соревнование пример, поданный другими юными питомцами и почти равнолетними. Я мог бы привести в пример молодых людей, которые, прочитав некоторые стихотворения моей ученицы, пристрастились сами к поэзии. Когда сии стихотворения, напечатанные, будут находиться в руках многих, очень могут произвести такое же впечатление на большее число людей и чрез то некоторым образом соделаться средством возбуждения и распространения любви к словесности и к наукам между юношеством. [...] Карл Гросгейнрих».⁴⁶

Рукопись «Пиитических опытов» Е. Кульман, представленная Гросгейнрихом в Российскую Академию, была отрецензирована членами так называемого Рассматривательного Комитета. Вот их заключения:

Князь П. А. Ширинский-Шихматов: «Я прочитал, по поручению Императорской Российской Академии, *Пиитические Опыты Елисаветы Кульман*, и могу сказать, что прочитал их с удовольствием. Переводы и стихотворения ея показывают решительный, хотя и не совсем еще усовершенствованный, дар для поэзии. Искусство изобретения, плодovitое воображение, заманчивость рассказа заметны особенно в собственных трудах ея, и нельзя не пожалеть, что смерть так рано⁴⁷ похитила сию Писательницу, долженствовавшую быть украшением Российского Парнасса. Беспольным почитаю обращать внимание сочленов моих на некоторые вольности в стихах девицы Кульман, состоящая наипаче в сокращении

⁴⁶ ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 1. 1832. Ед. хр. 37. Л. 329 — 330.

⁴⁷ Так в подлиннике. Рука не поднимается исправить написание слова *раню*, которое с удвоением буквы становится одновременно производным от *раны*.

имен и в неправильном переносе ударения с одного слога на другой: неважные сего рода погрешности могут быть легко исправлены при печатании или оговорены в примечаниях. А потому и полагаю с своей стороны, что издание в свет трудов ея сделает честь Академии. [...]».⁴⁸

И. И. Мартынов: «[...] Не входя в подробный разбор сей книги, можно сказать вообще, что издание оной в свет немалым послужит украшением нашей Словесности. И переводы, и сочинения имеют одинакое почти достоинство занимательности по содержанию своему, плавности слога, многия по новости вымысла, по Греческому древнему колориту, по благородству чувствований, так что если бы Академия и не имела великодушного побуждения напечатанием сей книги принести жертву человечеству, то обязана была бы принести оную необыкновенному дару Стихотворицы.

Есть несколько неправильностей против Грамматики или смелых словосокращений; напр[имер], вместо *Аполлон Аполл, Аполла, -у, подбородка* вместо *подбородок, лилье* вместо *лилие* или *лилея, стелю'тся* вместо *сте'лются* и пр. Но их или легко поправить, или можно и оставить без поправки, с оговоркою в примечаниях.»⁴⁹ Приписка: «Нижеподписавшийся совершенно согласен с мнением Ивана Ивановича Мартынова о стихотворениях Девы Кульман. *Александр Востоков*».

На заседании Академии 10 сентября 1832 года А. С. Шишков излагает суть дела и вносит следующее предложение:

«[...] Наставник графов Апраксиных Карл Гросгейнрих представил мне в минувшем Июне месяце рукопись под названием: *Пиитические Опыты Елисаветы Кульман* с просьбою, ежели сии опыты найдены будут достойными одобрения, напечатать их иждивением Императорской Российской Академии в пользу семейства покойной Елисаветы Кульман, находящегося в крайней бедности. Вследствие сего поручено было трем гг. Членам Академии Сии *Пиитические Опыты* рассмотреть и о достоинстве оных сообщить письменное мнение.

⁴⁸ Там же. Л. 396 — 396, об.

⁴⁹ ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 1. 1832. Ед. хр. 37. Л. 396 — 396, об.

Гг. Члены, рассматривавшие сии стихотворения, единогласно отзываются об оных с отличною похвалою и, заметив в них отменное искусство изобретения, плодovitость воображения, заманчивость рассказа, плавность слога, искусное и верное подражание древним Греческим Стихотворцам и благородство чувств, изъявляют желание, чтобы Стихотворения Сии, могущия послужить немалым украшением Российской Словесности, изданы были в свет, дабы не оставались Они в совершенном забвении.

Прочитав несколько статей из сих Стихотворений, я и с своей стороны совершенно согласен с мнением гг. Членов.

А потому, отдавая полную справедливость отличному Стихотворческому дару сочинительницы и приняв во уважение весьма скудное состояние оставшегося после нея Семейства, приятным долгом себе поставляю предложить Императорской российской Академии, обязанной наблюдать, чтобы хороших и полезных книг время не истребляло, не благоугодно ли будет вышепомянутые пиитические опыты напечатать изданием Академии в числе осмьсот экземпляров в пользу Семейства Елисаветы Кульман.

Президент Академии Адмирал А. Шишков». ⁵⁰

[Притиска:] «С сим предложением согласны» [20 подписей].

«Пиитические опыты» вышли в свет в 1833 году тиражом 800 экземпляров; часть из них, по обыкновению, роздана была членам Академии, ⁵¹ остальные распроданы в пользу семейства Кульман через магазин книгопродавца А. Ф. Смирдина (по 10 руб. за книгу). В 1839 году «Пиитические опыты» были переизданы и в 1841 вошли в состав «Полного собрания русских, немецких и итальянских стихотворений» общим объемом 1016 страниц.

Отзывы на первое издание «Пиитических опытов» дали «Московский телеграф» (без подписи), Литературное прибавление к «Русскому

⁵⁰ Там же. Л. 394 — 394, об.

⁵¹ Среди членов Российской Академии в этот период был и А.С.Пушкин. В его личной библиотеке сохранился экземпляр «Пиитических опытов» Е. Кульман.

инвалиду» (за подписью J.de S.P.) и «Одесский вестник» (в статье И. В. Киреевского). Привожу некоторые выдержки.

И. В. Киреевский, 10 декабря 1833 года: «Недавно Российская Академия — и это делает честь Российской Академии — издала стихотворения одной русской писательницы, которой труды займут одно из первых мест между произведениями наших дам-поэтов и которая до сих пор оставалась совершенно неизвестной».⁵²

В письме к В. И. Далю от 13 ноября 1833 года его двоюродный брат Алексей Реймерс сообщал: «Недавно вышли Стихотворения девицы Елисаветы Кульман. Она... скончалась 17-ти лет. Какая потеря для нашей литературы! Прочти несколько ее стихотворений, ты увидишь, сколько она обещала. Жаль, что предметы всех стих[отворений] ее мифологические. Она перевела на немецкий все трагедии Озерова; я читал отрывки из «Эдипа» и «Фингала», и мне очень понравилось. Перевод весьма близок. Е. Кульман была очень хороша собой (я видел портрет ее — греческое лицо), играла и пела превосходно... Какое необыкновенное существо!»⁵³

Дневниковая запись поэта-декабриста Вильгельма Кюхельбекера от 28 января 1835 года: «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 [...]»⁵⁴. *Приношение*, о котором говорит здесь Кюхельбекер, — его большое стихотворение «Елисавета Кульман», сочиненное 29-30 января 1835 года (на десятом году одиночного тюремного заточения в

⁵² Киреевский И.В. О русских писательницах // Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 70.

⁵³ ИРЛИ. Архив В.И.Далы. 27271/СХС VI б 3. Л. 2, об. (Источник указан С. А.Фомичевым)

⁵⁴ Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979. С. 352.

Свеаборгской крепости) и впервые опубликованное лишь в 1884 году в журнале «Русская старина»⁵⁵.

Среди откликов на первое издание «Пиитических опытов» также «Фантазия» в стихах «Елисавета Кульман» А.В.Тимофеева (СПб., 1835), вскоре переведенная К. Гросгейнрихом на немецкий язык и резко раскритикованная В. Г. Белинским.⁵⁶

Ободренный удачей первого издания, К. Гросгейнрих развернул подготовку к публикации остальных частей наследия Кульман. Его деловые связи с Академией укрепились, А. С. Шишков в этот период привлекал Гросгейнриха к подготовке других академических изданий, не связанных с Кульман. Президент даже прочил Гросгейнриха в почетные члены Российской Академии, о чем свидетельствует следующий документ:

«В Российскую императорскую Академию от президента оной предложение. Весьма нужно для Академии нашей в числе почетных членов своих иметь таких иностранцев, которые, зная основательно русский и другие языки, могли бы академические сочинения переводить; ибо без сего средства, труды наши чужеземным ученым обществам, мало язык наш знающим, не могут быть известны. Доселе едва имели ли они о нашей Академии какое понятие... Господин почетный член Гетце сделал уже некоторые академическим сочинениям переводы. Я на тот же конец предлагаю к избранию в почетные члены господина Гросге[й]нриха, также оказавшего уже услугу Академии переводом на немецкой язык первой части Сравнительного словаря и притом человека, имеющего обширные познания как во многих языках, так и науках. Александр Шишков, декабря 8 дня 1834 года».⁵⁷

В 1835 году Гросгейнрих издал в академической типографии немецкую часть наследия Кульман. На этот раз рукопись не проходила экспертизу Рассматривательного комитета, и Академия лишь *post factum* взяла на себя материальные расходы по изданию. Вопрос об этом

⁵⁵ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения в двух томах, т. I. — М. — Л.: 1967. — С. 281-284.

⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 80 — 82.

⁵⁷ ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 553.

А. С. Шишков предложил для обсуждения на заседании 19 октября 1835 года: «Императорская Российская Академия по предложению моему в собрании 10 сентября 1832 года изъявила согласие на издание сочинений девицы Кульман в пользу ее наследников, приняв все издержки по сему изданию на свой счет. Академии известно, что покойная девица Кульман занимает не последнее место между нашими стихотворцами. Кроме русского языка, она писала еще на немецком и италианском. Стихотворения ее и на сих языках, не менее русского, достойны замечания. Один любитель словесности, получив от наследников сочинения ее на немецком языке, напечатал их в числе 280 экз. в типографии Российской Академии в 4 частях, употребив собственную свою бумагу. В память покойной, украсившей отечественную словесность прелестнейшим венком, имею честь предложить: не благоугодно ли будет Академии принять и сие издание на свой счет, предоставив все экз[емпляры] в пользу ее наследников».⁵⁸ Выписка из журнала Российской Академии: «Слушали предложение г. президента[...] Собрание согласилось на сие предложение, а потому определено: издание сказанной книги, т. е. ту сумму, которая следовала типографии за набор и печатание оной, принять на счет Академии и напечатанные экземпляры, за исключением 60, кои удержать для раздачи членам, отдать издателю».⁵⁹

Издатели газеты «Северная пчела», с самого начала оценив поэзию Кульман как явление европейского масштаба, рекомендовали развернуть пропаганду ее за рубежом. В отклике на первое немецкоязычное издание 1835 года они писали: «[...] по нашему мнению, наружность издания сочинений необыкновенной талантами и умом Елисаветы Кульман могла б быть приличнее внутреннему его достоинству. Пусть печатают наши русские книги на оберточной бумаге, пряничными буквами: это дело наше, домашнее. Но издать книгу для Германии, и издать ее так безвкусно и неопратно, как изданы эти стихотворения, — право, неизвинительно! Сверх того, должно заметить, что в Германии не любят иностранных изданий. Для введения нашей писательницы в немецкую литературу над-

⁵⁸ Там же. Оп. 3. 1835. Ед. хр. 17. Л. 4.

лежало бы напечатать ее 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».⁶⁰ (Что могли знать эти люди в 1835 году о последующей судьбе книги Кульман?! Р. Шуман, по другому поводу, однажды написал: «[...] из будущего до нас не доходит ни один голос, поручиться нельзя ни за что»⁶¹.)

Немецкие издания, за которые ратовала газета (и которыми впоследствии мог воспользоваться Р. Шуман), были осуществлены К. Гросгейнрихом в 40-50-е годы в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне. При жизни Шумана вышло 7 изданий (8-е, более полное, появилось только в 1857 году, уже после смерти композитора). То обстоятельство, что книга Кульман попала в руки Шумана и увлекла его, — главное событие в посмертной истории наследия поэтессы. Как писал ученый-библиограф М. Н. Куфаев, «у книги своя жизнь, своя судьба, своя борьба за жизнь и свое счастье»⁶². Об этом эпизоде известно следующее. Книга Кульман попала к Шуману 28 мая 1851 года, сочинение музыки на ее стихи завершено 1 июня того же года⁶³ (два вокальных цикла, ор. 103, 104), письмо Шумана в издательство «Фр. Кистнер» с предложением напечатать эту музыку датировано 10 июня⁶⁴. Издание состоялось в том же году, после чего композитор послал экземпляр нот К. Гросгейнриху и в ответ получил от него новое издание книги Кульман и ее портрет⁶⁵. Рихард Поль, посетивший Шумана в 1851 году в Дюссельдорфе, дал интересное для нашей темы описание его рабочего кабинета: «У окна — бюро, на котором лежали рукописи; кроме того имелся шкаф с книгами и

⁵⁹ ЛО ААН. Оп. 3. 1835. Ед. хр. 17. Л. 5.

⁶⁰ Северная пчела. 1835. 23 сент. № 213. С. 851.

⁶¹ Шуман Р. Письма. — М., 1982. — Т. 2. — С. 239.

⁶² Куфаев М.Н. Проблемы философии книги. (Опыт введения в историю книги) // Куфаев М.Н. Избранное: Труды по книговедению и библиографоведению. — М., 1981. — С. 21.

⁶³ Эти даты приведены О. Лосевой со ссылкой на Дневники Р. Шумана. См.: Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи. — М., 1996. — С. 88.

⁶⁴ Шуман Р. Письма. — М., 1982. — Т. 2. — С. 282.

⁶⁵ См. Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи. — М., 1996. — С. 104, примечание 10.

нотами, домашняя библиотека в превосходных переплетах была расставлена там в образцовом порядке. Бегло осмотрев ее, я заметил собственные сочинения Шумана, а кроме того партитуры Баха, Генделя и Бетховена. Портреты знаменитых композиторов украшали стены. Прямо над письменным столом висел портрет — Елизаветы Кульман»⁶⁶. (По сведениям О. Лосевой, это литография Г. Ф. Шмидта по картине К. фон Крети, которая теперь хранится в Доме-музее Р. Шумана в Цвиккау⁶⁷.) Тексты из собрания сочинений Е. Кульман вошли в составленную Шуманом антологию «Поэтический сад музыки», при его жизни не изданную, но сохранившуюся в рукописи. Герд Наухауз в статье 2006 года, делая обзор содержания материалов антологии по рукописи, в числе обширного массива произведений (от античности до середины XIX века) упоминает «довольно много из почитаемой им [Шуманом] Елизаветы Кульман»⁶⁸.

Но на этом история не закончилась и имеет грустное продолжение. Шуман, как известно, в последние годы жизни страдал прогрессирующим мозговым заболеванием, во время приступов которого терял самоконтроль. В 1854 году после попытки самоубийства он сам настоял на том, чтобы жить в изоляции (утрачивая временами способность контролировать свои действия, он, по-видимому, опасался находиться вместе с семьей и предпочел быть изолированным). В психиатрической лечебнице в Энденихе (в окрестностях Бонна) Шуман прожил последние два с половиной года. Там в периоды просветлений сознания работал над новой фортепианной аранжировкой Каприсов Паганини, правил корректуру своей Праздничной увертюры для боннского издательства. В письмах к близким он время от времени просил о присылке разного рода литературы, в основном для работы. В частности, он просил присылать для прочтения ноты новых сочинений Брамса и некоторые книги из своей домашней библиотеки в Дюссельдорфе. В марте 1855 года в последнем

⁶⁶ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 418.

⁶⁷ Там же. — С. 434.

письме к Брамсу Шуман попросил две книги (ставшие последними в его жизни)⁶⁹, это были стихи Элизабет Кульман и Атлас мира... (Если композитор заказывает книгу стихов, ранее уже им читанную и дважды послужившую источником текстов для музыки, это может косвенно свидетельствовать о планах создать на тексты из этой книги новые вокальные сочинения. Поэтому с большой вероятностью можем предположить, что в последние месяцы жизни Шуман намеревался продолжить сочинение музыки на стихи Кульман.)

Следующий этап деятельности Гроссгейнриха связан с изданием «Сказок» — наиболее уязвимой и спорной части наследия Кульман. Сохранились письма Гроссгейнриха по этому поводу, обращенные к А. Х. Востокову,⁷⁰ А. А. Краевскому, К. С. Сербиновичу⁷¹, С. П. Шевыреву и Д. И. Языкову. Привожу письмо последнему от 22 октября 1836 г.:

«Милостивый государь Димитрий Иванович! В течение одиннадцати лет похвалы необыкновенному таланту Елисаветы Кульман не только не уменьшились, но со дня на день умножаются. Еще при жизни своей она получила лестное одобрение знаменитых Гете, Жан Поля и Фосса; посредством издания ее немецких сочинений имя ее теперь уже начинает делаться известным и в разных странах Германии. Но одни Пиитические Опыты этой столь редким поэтическим талантом одаренной девицы не могут дать свету полного понятия об ее достоинствах и о чрезвычайной гибкости и многосторонности ее гения. Мы в них, ежели я могу так выразиться, лишь только видим соперницу греческих певцов; дабы узнать ее вполне, надобно познакомиться и с ее Сказками, разделенными на заморские, или западные, русские, или восточные. В них видно ясно, сколь она умела принаравляться к потребностям разных стран и разных народов, где поставлена сцена сих фанта[с]тических произве-

⁶⁸ Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 169.

⁶⁹ См.: Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 387.

⁷⁰ См.: Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности имп. Академии наук. СПб., 1868. Т. 5. Вып. 2. С. 334-336.

⁷¹ ЦГИА, ф. 1661, оп. 1, №1024.

дений; в них мы видим ее, идущую смелою стопою по сим новым путям; в них видим то важность и таинственность сказок западных, то роскошь восточных, то веселость, причудливость и удалство русских.

Императорская Российская Академия была первая, которая сему юному гению, слишком рано для собственной своей и отечественной славы исчезшему, отдала дань похвал, извещая литературный свет о существовании Стихотворений сей девицы. Сия благосклонность почтеннейшего ученого Общества внушила мне доверенность, что оно не отвергнет покорнейшей моей просьбы: удостоить напечатать в своей типографии и остальные творения сей необыкновенной девицы, т. е. Сказки ее и Пиитические Опыты на италианском языке, которым она владела едва ли не больше еще, нежели всеми другими, ей известными. Я, по поручению Его Высокопревосходительства Александра Семеновича Шишкова, перевел и второй том Сравнительного словаря, и другое сочинение Его Высокопревосходительства под заглавием «Разговоры старца с юною девицею»; я почел бы себя счастливым, ежели бы Императорская Российская Академия в награждение, сих моих трудов согласилась на покорнейшую мою просьбу: напечатать сии остальные сочинения бывшей моей ученицы. Меня к сему поступку побуждают не какие-либо корыстолюбивые виды; сколько ни было бы ограничено число экземпляров сего издания, мое желание было бы исполнено; ибо мне грустно было бы лишь то, что сии произведения юного таланта, делавшего честь русскому имени, остались бы в забвении; ибо я сам не в состоянии издать их собственным иждивением.

Осмелюсь при сем случае предложить Императорской Российской Академии, в знак искренней моей благодарности, покорнейшие мои услуги во всякое время и во всем, к чему почтеннейшее сие общество найдет меня способным.

Зная, сколько Ваше Превосходительство склонны к содеянию всякого добра, осмеливаюсь просить Вас покорнейше подкрепить сию мою

просьбу благосклонным прибавлением и Ваших слов... Карл Гросгейнрих».⁷²

Относительно «Сказок» Е. Кульман мнение Рассматривательного комитета было отрицательным. Предлагалось вместо издания «Сказок» поощрить полезную деятельность Гросгейнриха выдачей ему денег. Из отчета Рассматривательного комитета за подписями М. Е. Лобанова, А. Х. Востокова, В. И. Панаева, В. М. Перовского, Б. М. Федорова: «При всем разнообразии предметов рассказа размер в стихотворениях девицы Кульман, всегда однообразный, делает чтение сих сказок несколько утомительным. Приятно видеть начитанность, воображение и дарование юной писательницы, но заметно, что ей недоставало еще опытности для очищения слога и обработанности ее произведений. В сказках ее найдут приятные описания, игривость, простосердечие и местами живость рассказа, но неразборчивое соединение слов возвышенных с простыми, многие ошибки против словоударения, неправильность в отношении к языку и другие недостатки, к сожалению, часто встречаются в них. Издание их в свет требовало бы многих поправок и внимательного очищения; но жизнь сочинительницы угасла к общему прискорбию еще в цвете лет, а издание сказок ее без поправок не будет соответствовать ее известности и мнению о ее достоинствах, обнаруживая неопытность ее дарования в том роде, в каком мы много имеем превосходных образцов в стихотворениях Дмитриева, Жуковского, Пушкина и других писателей. Лучшим убеждением может послужить сличение ее переложения старинной сказки «Василий Богуслаевич» с сохранившеюся в «Русских сказках» Чулкова и удивительно выражающего дух Русской старины. Сказка сия представляет такой верный отпечаток Русской древней речи и богатырских времен, что обратила на себя внимание Императрицы Екатерины Второй, сделавшей из ней оперу, и еще недавно во французском переводе [...] заслужила удивление европейских писателей. Такая известность тем более может обратить внимание на переложение сей самой сказки девицею Кульман, но, сличая

⁷² ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 3. 1836. Ед. хр. 89. Л. 2 — 3.

это переложение с подлинником, помещенным в «Русских сказках» Чулкова, напечатанных первым изданием за полвека пред сим, нельзя не видеть преимущества старинной прозы пред новыми стихами, слабо выражающими превосходные красоты подлинника».⁷³

Выписка из журнала Российской Академии 16 октября 1837 года: «Определено: Поелику преложение, сделанно[е] девицею Кульман, слабо и далеко [нрзб.] с подлинником, то Академия находит, что ни издание оных [«Сказок». — Г. Г.], ни [...] выдача г-ну Гросгейнриху какой либо суммы в пособие на сие издание не соответствовали бы достоинству Академии и цели, с которою Уставом ее положено делать поощрения».⁷⁴

Издание «Сказок» все же было осуществлено в 1839 году. Можно предположить, что авторские тексты при этом пришлось подвергнуть значительной правке. Через два года издание «Сказок» 1839 года было включено в состав собрания сочинений Кульман⁷⁵ под одной обложкой с повторным изданием «Пиитических опытов», немецкоязычных стихотворений и с первой публикацией италоязычных. Впоследствии итальянская часть наследия Кульман неоднократно переиздавалась в Италии.⁷⁶ После выхода в свет «Полного собрания...» Гросгейнрих обращался с письмами к ряду критиков. Привожу фрагмент его письма к С. П. Шевыреву от 10 апреля 1841 года:

«Милостивый Государь Степан Петрович!

По смерти всех мне известных членов семейства Елисаветы Кульман, бывшей ученицы моей, счел я долгом издать все ее стихотворения. Ежели я их соединил в одной книге, то это по примеру некоторых английских изданий, которые нам сообщают все сочинения автора в одном томе, несмотря на то что они написаны в разных языках.

Елисавета Кульман в последнее время жизни своей часто изъявила желание быть неким образом писательницей народною. „Мои Опыты, —

⁷³ ЛО ААН. Ф. 8. Оп. 3. 1836. Ед. хр. 89. Л. 4 — 5.

⁷⁴ Там же. Л. 7.

⁷⁵ Кульман Е. Полн. собр. русских, немецких и итальянских стихотв. Пиитические опыты. 2-е изд. СПб., 1841.

⁷⁶ В ГПБ сохранился экземпляр третьего издания: *Saggi Poetici di Elizabetta Kulmann*. Milano, 1847.

сказала она однажды, — хоть и встретят благосклонный прием от публики, все-таки читаны будут одними учеными, которые сами обратили некоторое внимание на Грецию и на ее древнюю словесность. А я бы желала писать кое-что, которое могло занимать и не ученых: я желала бы писать Басни."

Басни, я ей отвечал, сделаться могут народными лишь посредством рифмы. А рифма всегда вам показалась не стоящей того труда и самоотвержения, которых она требует. Вы не думайте, что я сомневаюсь в вашем успехе, если вы приметесь писать басни; я отнюдь не сомневаюсь, но боюсь, чтоб они вам не наскучились в обработке, в мелочной отделке, которой они требуют. Вы привыкли к вольности белого стиха, и посему я вам предлагал бы другой род сочинений, [к] которому вы не только весьма способны, но даже и склонны, род весьма близкий басням, столь же приятный и еще народнее, чем самые басни.

„Я отгадываю, что вы хотите сказать; вы советуете мне писать Сказки“. — Точно так. Тут любимый ваш белый стих останется во всех своих правах; тут откроется для вас поле свободное, пространное, необъятное для взора; тут явится собрание слушателей всякого рода: дети, юношество, зрелые, пожилые и старые люди: сказку всякий с охотою слушает. Вы себе творите слог особенный, сколь можно проще, понятный для всякого. А материала у вас множество.

„Правда ваша, я буду писать Сказки“...»⁷⁷

Выход в свет «Полного собрания...» обратил на себя внимание критики не только тем, что это был новый для российской читающей публики тип издания, но прежде всего впервые открывшимся реальным масштабом творческой деятельности поэтессы. Последовали весьма разноречивые отклики в прессе, в частности два отзыва В.Г.Белинского, из которых видно, как его мнение о Кульман за несколько недель сменилось на противоположное.⁷⁸ За истекшие почти полтора века взаимоисключающие суждения читателей этой книги продолжали и

⁷⁷ ГПБ Ф 850. Ед. хр. 218. Л. 1 — 2.

продолжают высказываться. Заметную вспышку интереса к ней вызвала публикация в 1849 году русского перевода биографической книги К. Гросгейнриха, содержащей образцы *лирики* поэтессы.⁷⁹

В завершение раздела о Кульман уместно очертить ситуацию, сложившуюся в кульмановедении. За полтора века в литературе успел накопиться и устояться целый комплекс ошибочных представлений и произвольных толкований, касающихся биографии и творчества поэтессы. Причина — незнание важнейших источников из-за их труднодоступности.

Ситуация в деле изучения творчества любого писателя определяется тем, насколько изучены 1) источники, 2) факты и 3) проблемы, с ним связанные. Начну по порядку.

Первое. *Печатные источники* включают два издания "Пиитических опытов" на русском языке (СПб., 1833, 1839), восемь изданий "Стихотворений" на немецком языке (первое: СПб., 1835, восьмое: Франкфурт-на-Майне, 1857), четыре издания "Пиитических опытов" на итальянском языке (СПб., 1839, Милан, 1845-1847), одно издание "Сказок" на русском языке (СПб., 1839). О гигантском *рукописном* наследии Кульман известно только то, что при жизни ее учителя и первого публикатора К. Гросгейнриха оно хранилось в Германии, а в России находились (за единичными исключениями) лишь копии. Поэтому приходится учитывать, что всё (или почти всё), что в наших архивохранилищах значится как автографы Е. Кульман, в действительности — копии, выполненные рукой К. Гросгейнриха. Не исключено, что оригиналы отыщутся в немецких архивах. Впрочем, и копии могут послужить материалом для текстологических исследований, поскольку на них виден ход редакторской правки. К сожалению, до сих пор текстологией произведений Кульман никто не занимался. Из имеющихся рукописей остаются неопубликованными письма Кульман к Гросгейнриху. В 1915 году Е. Лёве сообщал, что им осуществлен русский

⁷⁸ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1954. Т. 4. — С. 570 — 571; Т. 5. — С. 174.

⁷⁹ См.: Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения /Пер. с немецкого Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

перевод этих писем и подготовка их к печати.⁸⁰ Однако, издание не состоялось и материалы Лёве разыскать не удается. Сами же письма Кульман на иностранных языках сохранились и находятся в ЦГАЛИ и РГБ.

Второй пункт, по которому определяется основательность изучения творчества любого писателя — *фактология*. Сюда входят три раздела: 1) биография, 2) издательская история и 3) история восприятия наследия писателя читающей публикой и пишущими людьми (поэтами, композиторами, учеными и т.д.).

Если говорить о биографии Кульман, то все публикации, выходявшие после 1849 года, то есть после опубликования русского перевода книги К. Гроссгейнриха "Елисавета Кульман и ее стихотворения" (в журнале "Библиотека для чтения", потом — отдельным изданием), — основаны на пересказе этой книги. Новых фактов никто после Гроссгейнриха не описал (исключением является мемуарный фрагмент "За чайным столом", опубликованный А. Озеровым, где приведены правдоподобные сведения об отношении императора Александра I к Е. Кульман и о посещении ею германского посла)⁸¹. Таким образом, парадокс состоит в том, что большая часть публикаций, появившихся за полтора столетия, посвящены специально изложению *биографии* Кульман, однако новой *биографической* информации они как раз и не содержат. Но их значение в популяризации: каждый раз было привлечено внимание определенной группы читателей к личности Кульман. Таковы биографические работы М. Хмырова, М. Цебриковой, С. Макаровой, Е. Некрасовой, С. Пономарева, А. Мунт-Валуевой, В. Русакова, Н. Ашукина⁸². Для ныне живущего поколения читателей эту

⁸⁰ См.: Лёве Е. Первая в России неофилологичка // Записки Неофилологического общества при Императорском Петроградском университете. — Вып. 8. — Пг., 1915. — С. 211-257.

⁸¹ См.: Озеров А.П. За чайным столом. (Воспоминания об императоре Александре I.) // Русская старина. — 1893. — № 6. — С. 512, 517-518.

⁸² См.: Хмыров М. Русские писательницы прошлого времени: Анна Бунина, Мария Пospelова и Елисавета Кульман // Разсвет. — СПб. — 1861. — Т. XII. — № 12. — С. 213-228, 257-274; Цебрикова М. Русские женщины писательницы // Неделя. — 1876. — № 13-14. — С. 433-434; Макарова С. М. Лиза Кульман. Рассказ // Задушевное слово. Чтение для детей старшего возраста. — 1884. — Т. 9. — № 23. — С. 494-496; Некрасова Е. С. Елисавета Кульман // Исторический вестник. — 1886. — Т. XXVI. — № 12; Пономарев С. И. Наши писательницы. — СПб., 1891. — С. 8, 15, 17, 40; Мунт-Валуева А. П. Не от мира сего. Из жизни Е. Кульман.

популяризаторскую роль выполнили биографические статьи В. Кабанова, В. Афанасьева, М. Файнштейна, В. Глоцера⁸³. Все они в биографической части восходят к книге К. Гросгейнриха 1849 года. Можно ли надеяться на появление в печати новых биографических материалов? По-видимому, да: существуют по меньшей мере два источника, еще не публиковавшихся на русском языке. Первый — комментарии Гросгейнриха к расширенному немецкому изданию сочинений Кульман (1857 года). Второй — переписка Гросгейнриха с А. В. Никитенко (в настоящее время она готовится мною к печати). Кроме того, некоторые биографические данные уточнятся, если русский перевод книги Гросгейнриха будет заново сверен с оригиналом: во всяком случае поверхностный просмотр показывает, что там имеются существенные разночтения. Более гипотетична возможность отыскания в архивах каких-либо иных биографических материалов.

Последняя впечатляющая группа сведений, которая может послужить естественным дополнением к биографии Кульман, — хроника посмертных событий, связанных с судьбой ее захоронения. М. Файнштейн отмечает итог этих событий в единственной фразе: "Захоронение не сохранилось" (с.18), после чего указывает местоположение надгробия. Автор весьма точен в словоупотреблении: именно *надгробия*, а не могилы, поскольку неизвестно, как обошлись с могилой Кульман те люди, которые в 30-е годы готовили к уничтожению Смоленское кладбище в Ленинграде. Никто не знает, был ли перенесен ее прах или брошен на старом месте. Известно лишь, что скульптурное надгробие Кульман работы Александра Трескорни перемещено в Александро-Невскую лавру и ныне находится там в очень плохом состоянии: мрамор оплыл и скульптура, по-видимому, не может быть восстановлена (это результат утраты защитной крышки).

СПб., 1892, 1896, 3-е изд.: Екатеринослав, 1903; Русаков В. Русская Коринна // Знаменитыя русския девушки. Биографические очерки Виктора Русакова. — СПб. — М., 1909. — С. 49-55; Ашукин Н.С. Чудесный ребенок: (Елизавета Кульман) // Мир женщины. — 1914. — №10. — С. 6-7.

⁸³ См.: Кабанов В.Т. Жизнь, легендой не ставшая // Альманах библиофила. — Вып.17. — М.: Книга, 1985. — С. 142-150; Афанасьев В.В. Сказка о Золушке (Елизавета Борисовна Кульман. 1808-1825) // Афанасьев Викт. Вас. Свободной музы приношение: Лит. портреты. Статьи. — М.: Современник, 1988. — С. 250-269; В.Глоцер. Кульман Елизавета Борисовна // Русские писатели 1800-1917: биографический словарь. — Т.3. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. — С.224-226.

Зато новое место выбрано с почетом: вблизи могилы Ф. М. Достоевского... О том, что и как происходило с могилой Кульман в 30-е годы XX века, прямых свидетельств нет, но косвенно можно составить некоторое представление об этом по шокирующим воспоминаниям Д. Е. Максимова о перезахоронении А. Блока с того же злополучного Смоленского кладбища⁸⁴. В свое время К. Гросгейнрих подробно сообщал в письме к Никитенко о предыстории памятника, о сборе денег, начавшемся с того, что лекарь, посещавший умиравшую Кульман, отказался от гонорара, желая участвовать этим в сооружении памятника на ее могиле. «Что касается до построения сего памятника, — писал Гросгейнрих, — то я это на себя взял, и построил его так, что надеюсь, что простоят несколько столетий, ежели никто его не тронет насильственной рукою».⁸⁵

Наконец, изучение биографии писателя — это не только дело разыскания фактов, но и правильного их *истолкования*. В биографии Кульман существует одна «большая» тема, издавна трактуемая многими авторами неадекватно: она касается истинной роли Гросгейнриха в воспитании поэтессы. Вопрос этот в литературе основательно замутнен. Менялись воззрения на педагогику и авторы, выступая с позиций своего времени и высказывая ходячие догмы, много погресли перед памятью Гросгейнриха (и перед истиной). Началось с рецензии А. В. Дружинина, мягко упрекнувшего воспитателей Кульман в невольной педагогической ошибке, состоявшей в якобы чересчур быстром, губительно раннем движении ученицы к вершинам книжной учености⁸⁶. Такие же упреки в 1861 г. повторил М. Д. Хмыров. (Ответом могли бы послужить слова Р. Шумана: «Кто бы вздумал снова сворачивать только что распутившийся бутон»⁸⁷.) По насмешливо-неодобрительному

⁸⁴ См.: Д.Максимов. *Memoria*: о перенесении праха Ал. Блока // Литературное обозрение. — 1987. — №5. — С. 65-66.

⁸⁵ РО ИРЛИ, 19764/СХХХ62, л.11.

⁸⁶ Дружинин А.В. Письма иногороднего п

одписчика о русской журналистике // Дружинин А.В. Собр. соч. — Т.6. — СПб., 1865. — С. 132-137.

⁸⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание с

свидетельству Н. А. Добролюбова известно, что в лекциях по истории литературы профессора С. И. Лебедева в 1853-1854 гг. при упоминании о Кульман утверждалось, будто ее природу излишне насильствовали воспитатели.⁸⁸ Е. С. Некрасова в статье 1886 года писала о Гросгейнрихе так: "Бедность, отсутствие таланта, наконец, самая профессия педагога, которая больше, чем какая-либо другая стирает с человека его собственные индивидуальные особенности, наслояет нечто шаблонное [...], развили в нем [...] боязнь чего бы то ни было нового, привязанность к давно всеми принятому в обычай. И беда гению или таланту попасть в подобные руки. [...] Это был [...] тип педагога [...] самый опасный для всего оригинального, в чем проявляется настоящий талант. [...] Вся самобытность, оригинальность — все убито в некогда чудной, необычайной девочке этой заботливостью."⁸⁹ Нельзя не увидеть в этом высказывании проявления бытовавших тогда в обществе предрассудков, касающихся художественного образования: упреки Некрасовой Гросгейнриху сродни, например, известным нападкам М. А. Балакирева (и его единомышленников из числа участников «Могучей кучки» и сотрудников Бесплатной музыкальной школы) на братьев Антона и Николая Рубинштейнов, затеявших профессиональное обучение композиторов и открывших в России первые консерватории (что означало, по существу, конец времени дилетантов)...

Но времена романтического отрицания профессионализма в искусстве прошли, а предрассудки относительно деятельности Гросгейнриха — остались. В 1932 году С. Н. Дурылин гневно обличает: «Русские стихи Кульман — это не право ее на звание "классика", а право ее учителя на позорное звание педанта — губителя дарований [...]: от русских ее стихов пахнет затхлым запахом "Беседы любителей русского слова."»⁹⁰

татей. Т.1. — М., 1975. — С. 115.

⁸⁸ Добролюбов Н.А. [Заметки и размышления по поводу лекций Степана Исидоровича Лебедева] // Шестидесятые годы. /Литературный архив. — Т.2. — М. — Л., 1940. — С. 104.

⁸⁹ Некрасова Е.С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. — 1886. — Т.XXVI. — №12. — С. 557-558.

⁹⁰ Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. — 1932. — Т.4-6. — С. 283.

Экономия места вынуждает меня оставить до другого случая аргументацию против этих абсурдных попреков, тем более что они не имеют никакого иного основания и никакого иного содержания, кроме неблагодарности (в конце концов, не вся ли история людей есть история неблагодарности?). Но не могу не процитировать (для контраста *тона*) лишь одну фразу, записанную Гросгейнрихом вскоре после того, как ему удалось, исполняя волю своей умершей ученицы, издать ее сочинения: «Друг незабвенный, теперь легче на тебе земля!»⁹¹. Специальный развернутый анализ деятельности Гросгейнриха и аргументированное снятие надуманных обвинений — всё еще дело будущего. Сюжет этот не безразличен для истории литературы еще и потому, что он, как установлено академиком А. И. Белецким⁹², повлиял на содержание повести Елены Ган (матери Е. Блаватской) «Напрасный дар», а через нее — на содержание «Фауста» И. С. Тургенева...

Что касается *издательской истории* сочинений Е. Кульман, то эта тема впервые нашла отражение в книге В. Коломинава и М. Файнштейна «Храм муз словесных»⁹³. Более полное изложение издательской истории и публикация связанных с нею документов содержится в моей статье в журнале «Русская литература»⁹⁴.

Наиболее же перспективный раздел фактологических исследований, касающихся Е. Кульман, — история восприятия, поскольку публикация ее сочинений, осуществленная в свое время Гросгейнрихом, — это культурное событие, имевшее многочисленные последствия в интеллектуальной жизни России и других стран. (Возможно, не все последствия уже выявились. Мы сейчас не знаем, какой резонанс будут иметь сочинения Кульман среди читателей следующих за нами поколений. Поэтому важно сделать так, чтобы ее тексты были достаточно известны и доступны, а для этого необходимы переиздания (прежде всего

⁹¹ К. Гросгейнрих. Письмо к А.В.Никитенко. — РО ИРЛИ, 19764/CXXXV62. — Л.15.

⁹² См.: Белецкий А.И. Тургенев и русские писательницы 30-60-х гг. // Творческий путь Тургенева: Сб. ст. — Пг.1923.

⁹³ Л.: Наука, 1986. — С. 94-95.

⁹⁴ Ганзбург Г.И. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман // Русская литература. — 1990. — №1. — С. 148-155. См. наст. изд. — С. 13-26.

в составе «влиятельных» издательских серий «Литературные памятники» и «Библиотека поэта»).

Имеется множество разрозненных данных о реакции читателей на сочинения Кульман и о действии, оказанном ее сочинениями на других авторов. Уже в самых ранних статьях о Кульман А.Никитенко и К. Гросгейнрих приводили первые сведения на эту тему (об отзывах Гете, Жан-Поля, Фосса и других авторитетов). У всех последующих авторов статей о Кульман в основном повторены сведения Гросгейнриха, но сами эти авторы, если взглянуть аналитически на то, что ими высказано, образуют непрерывный ряд персонажей, реакция которых на творчество Кульман интересна и сама по себе и как отражение эстетических взглядов общества в разные периоды. Важно было бы собрать все имеющиеся источники (в том числе неопубликованные) и выявить полную картину распространения творчества Кульман и всю совокупность бытовавших мнений о ней.

Особую группу текстов, связанных с интерпретацией поэзии Кульман составляют переводы ее стихов, вызванные к жизни музыкой Шумана. Желание исполнять эту музыку на родине поэтессы по-русски — повлекло ряд попыток переводить немецкоязычные стихотворения Кульман на русский язык для пения (то есть эквиритмически, как переводят либретто). В этом деле участвовали (в разное время) Н. Н. Долманова, В. П. Коломийцов, С. А. Адрианов, М. В. Притвиц, Н. Г. Райский, М. В. Комарицкий и автор этих строк. Отсутствие же новых значительных *музыкальных интерпретаций* стихов Кульман в послешумановский период удивляет. Думаю, что композиторы первой величины не обращаются к наследию поэтессы только потому, что не знают о его существовании.⁹⁵ (Пользуясь выражением Шумана, которым он определил степень невостребованности своих произведений, я могу

⁹⁵ Музыку на стихи Е. Кульман после Шумана публиковали Карл Рейнеке (1853, 1859), Эмиль Эрисман (1876), Эрнст Йонас (1878), Отто Фишер (1882), Отто Дорн (1887), Карл Крюгер (1887), В.Зиновьев (1904), Кэрри Эм (1907), Мориц Фогель (1907), Эмиль Кройц (ок. 1915), Макс Ледерер (1922).

сказать о стихах Кульман, что «они существуют и ищут людей, подобно Диогену»⁹⁶.)

Завершая разговор о ситуации в кульмановедении, хочу перечислить те вопросы фактологии, которые пока остаются невыясненными. Это вопрос о реакции В. А. Жуковского и А. Ф. Воейкова на сочинения Кульман (упоминания об этом есть, но документы не разысканы) и вопрос о материалах, которыми располагали поэты кружка Станкевича (о чем имеется упоминание в письме Н. В. Станкевича к М. А. Бакунину от 2 ноября 1835 г.)⁹⁷

Однако, не будем забывать, что изучение писателя не может ограничиваться одной лишь фактологией: где заканчивается фактология, там должна начаться *проблематика*. Серьезных публикаций, посвященных проблематике творчества Е. Кульман, пока не появилось, эта богатая и неизведанная область в истории литературы еще ждет своих исследователей. Насколько результаты их работы важны для шумановедения, показывает хотя бы такое наблюдение: одно из сочинений Кульман («Памятник Беренике») устроено как своего рода поэтический театр, — стихотворения, вошедшие в состав цикла, написаны под именами десяти древнегреческих поэтов. Подобный замысел и в цикле «Коринна», где образ древнегреческой поэтессы создается путем сочинения стихотворений, публикуемых от ее имени. Это, как мне представляется, весьма близко к рассматриваемым в настоящей работе особенностям художественного мышления Шумана.

Только приняв во внимание все накопившиеся мнения о личности и о поэзии Е. Кульман, можно выявить и зафиксировать то, что *отличает* позицию Шумана в этом вопросе. Для этого необходимо отыскать, собрать воедино и проанализировать все упоминания и оценочные суждения о ней, когда-либо высказанные в печати, и таким путём получить достаточно полную историческую картину рецепции ее творчества, что станет возможным лишь после тщательных библиографических разысканий.

⁹⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах : Собрание статей. Т. I. — М., 1975. — С. 185.

Учитывая это обстоятельство, мы признаем отдельной важной задачей (связанной с шумановедением и с темой настоящего исследования) создание полной библиографии Е. Кульман. Для решения этой задачи, рассчитанной на отдаленную перспективу, мною составлен и продолжает пополняться реестр печатных документов, в которых упоминается Елисавета Кульман⁹⁸.

⁹⁷ См.: Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830-1840. — М., 1914. — С. 577.

Глава III.

ПЕСЕННЫЕ МОНОСПЕКТАКЛИ ШУМАНА

§6. Вокальный цикл Р. Шумана «Семь песен Элизабет Кульман. На память о поэтессе».

Не одобряя того предпочтения, которое Шуман оказал стихам Е. Кульман, английский музыковед Э. Семс пишет: «Не знаешь, чему больше удивляться, скудости ли похлебки или необъятности черпака. Еще более огорчительна готовность, с которой Шуман проглотил все это кушанье, серьезно восхваляя его вкус. Рано умершая девочка была для него, подобно Миньоне, трагической фигурой и возбудила в нем сочувствие»⁹⁹. А. Ноймайр в связи с этим даже говорит о психическом нездоровьи Шумана: «Роберт был очарован стихами трагически погибшей 17-летней поэтессы Элизабет Кульман. То, что он был в таком восторге от напыщенных, чувственных стихов этой "поэтессы", заставляет задуматься и показывает, что его ранее столь надежный рассудок и самоконтроль заметно пострадали».¹⁰⁰ Ранее подобное мнение высказывалось в книге Й. Ф. Василевского о Шумане и следующим образом резюмировано в рецензии на нее Ф. Бренделя: "[...] автор книги усматривает в

⁹⁸ См.: Ганзбург Г. И. Елисавета Кульман (материалы к библиографии). — Харьков : Институт музыковедения, 1997. Хронологическая часть данного реестра приведена в кн.: Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман. — Харьков : Ин-т музыковедения, 1998.

⁹⁹ Цит. по: Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 92.

¹⁰⁰ Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — С. 290.

преклонении Шумана перед поэтессой Елизаветой Кульман [...] знак падения его умственных сил [...]".¹⁰¹

Приведенные цитаты свидетельствуют, что Шуман и в этом случае не был понят. Важно учитывать, что выбор композитором тех или иных поэтических текстов происходит не всегда по одним и тем же основаниям и критериям. Иногда композитору бывает нужен строго определенный метроритмический, иногда сюжетный материал, иногда выбор диктуется заказом, идеологической конъюнктурой и т. д. Но из всех случаев обращения композиторов к поэтическим (и вообще литературным) источникам можно выделить те особые случаи, когда выбор определенных текстов бывает обусловлен «влечением родственных натур» (выражение, которое Куно Фишер употребил в 7-м томе своей «Истории философии», называя одну из причин сближения Шеллинга с Каролиной Шлегель¹⁰²).

Выбор стихов для сочинения вокальной музыки уже сам по себе является творческим актом (и отличительным признаком индивидуального стиля музыканта). Ведь поэзия (как совокупность стихотворных текстов на данном языке) — общая для всех читателей и для каждого одинакова если не по смыслу, то по составу произведений. И для всех композиторов поэзия предстает как один и тот же набор текстов, однако стихотворения, выбранные двумя композиторами из *одинакового*, общего для всех набора, почти всегда оказываются *разными*. Исследователь (биограф, теоретик или историк искусства) сам, конечно, не обязан *разделять* вкусы изучаемого композитора и его пристрастие к тем или иным поэтам и стихам, но должен (как минимум) *уважать его выбор*.

В случае с Шуманом необходимо также учитывать уровень его не просто литературной, но филологической компетентности. Г. Наухауз справедливо пишет, что Шумана «можно назвать самым „литературным”

¹⁰¹ Брендель Ф. Из рецензии на книгу Й. Ф. Василевского "Роберт Шуман. Биография" // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 101.

¹⁰² См.: Фишер К. История философии. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н. О. Лосского. — СПб., 1905. — С. 58.

композитором в истории музыки или, по меньшей мере, одним из таковых»¹⁰³. «Литературным» композитором называет его и О. Лосева (в статье о шумановских посвящениях¹⁰⁴). Мемуаристы и биографы подробно сообщают об обстоятельствах, способствовавших воспитанию литературного вкуса Шумана, о его читательских и писательских занятиях. По воспоминаниям Эмиля Флексига о детстве и юношестве композитора, «весь дом Шуманов был заполнен классикой», в домашней библиотеке отца будущий композитор, с детства имевший к ней доступ, «познакомился [...] со всей немецкой лирикой [...], наряду с этим [...] приступил к сочинению трагедий, а особенно же увлекся чтением вслух поэтических произведений [...]»¹⁰⁵. Обучение в лицее сопровождалось «необычайно глубоким погружением в древние языки и античную литературу, как их преподавали в тогдашней „латинской школе”»¹⁰⁶. В свидетельстве об окончании лицея, подписанном ректором Готфридом Хертелем, преподававшим там немецкий язык, сказано, что Шуман «в написанных дома статьях и стихах оставил далеко позади своих соучеников [...] и вообще исключительно много читал сам»¹⁰⁷. Подростком он писал и редактировал статьи для серьезных энциклопедических словарей, выходивших в отцовском издательстве. С 1834 года редактировал основанную им «Новую музыкальную газету», для которой сочинил сотни статей, ставших классикой музыкальной журналистики. В 1834-1838 гг. написал несколько десятков статей для Дамского энциклопедического словаря. По характеристике Г. Ноухауза, «[...] талант прозаика расцветает сначала в повествовательных фрагментах в духе Жан-Поля и в дневнике, а затем полностью раскрывается в обширном музыкально-эстетическом и музыкально-

¹⁰³ Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 166.

¹⁰⁴ Лосева О. В. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 164.

¹⁰⁵ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 27.

¹⁰⁶ Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 166.

¹⁰⁷ Там же.

критическом творчестве десятилетия, центр которого приходится на 1840 год — творчестве, сохраняющем и поэтические качества»¹⁰⁸. В последние годы Шуман заново отредактировал свои публицистические и критические статьи из периодики — для отдельного издания, составил большую литературную антологию, содержащую высказывания писателей о музыке (для этого заново перечитал и проштудировал горы художественных и философских книг)... Едва ли, зная о Шумане всё это, можно не прислушиваться к его мнениям, касающимся литературы, и не ориентироваться на его литературные вкусы, тем более ссылаясь при этом на сомнительные соображения медицинского толка. (В юности Шуман написал специальное сочинение на тему: «Почему упрек в отношении вкуса задевает нас сильнее, чем любой другой?»¹⁰⁹)

Обсуждать медицинскую подоплеку литературных предпочтений, то есть усматривать психопатологические причины, которые якобы могли обусловить творческое поведение композитора (на что намекает А. Ноймайр), — нет оснований: в 1851-1852 гг. интеллект Шумана и способность критического суждения были сохранены. Заподозрить же, что оценивая сочинения Е. Кульман, Шуман стал по каким-то соображениям превозносить слабую поэзию, — невозможно, если знать его принципы и стиль профессионального поведения. О себе и своих единомышленниках Шуман писал, что они стремятся «к тому, чтобы словом и делом воздвигать плотину против посредственности»¹¹⁰. 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?»¹¹¹. О Кульман же он так отзывался в письме издательству «Фр. Кистнер» от 10 июня 1851 года: «[...] по моему мнению, она существо исключительное, и не только как

¹⁰⁸ Там же. — С. 167.

¹⁰⁹ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 39.

¹¹⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. — М., 1978. — С. 145.

¹¹¹ Там же. — С. 276.

поэтесса [...]»¹¹². О Собрании стихотворений Кульман, напечатанном на немецком языке шестым изданием, находим в переписке Шумана два отзыва: «То, что предстаёт нам здесь – чудо» (из письма к В. Й. фон Василевскому от 11.06.1851)¹¹³; «[...] это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности» (из письма к Р. Поллю от 25 июня 1851 г.)¹¹⁴.

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 (пропагандистскую) задачу: сделать имя Е. Кульман широко известным. Это ясно из «Посвящения» и авторских комментариев к песням. (И это согласуется с общим принципом, который Шуман сформулировал для себя в 1842 году: «Я всегда стремился воздавать должное всем духовно выдающимся личностям всех эпох»¹¹⁵ и с еще более ранним его замечанием из статьи 1836 года: «[...] музыка есть воспоминание о самом прекрасном, что жило и умирало на земле»¹¹⁶.)

В названии цикла ор. 104, можно усмотреть некоторую странность: в нём есть *подзаголовок* («В память о поэтессе»), но нет *заголовка* и первые слова названия «Семь песен...» похожи скорее на уточняющее указание, которое обычно пишут на обложке нотного сборника *после* названия. Эта странность объясняется благодаря сведениям О. Лосевой, ознакомившейся в Германии с нотной рукописью цикла ор. 104, «у которого первоначально существовало, оказывается, еще одно, общее заглавие, старательно выведенное Шуманом на титульном листе рукописи, а в последний момент сочтенное излишним и столь же

¹¹² Шуман Р. Письма. — М., 1982. — Т. 2. — С. 282.

¹¹³ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 254.

¹¹⁴ Там же. — С. 284.

¹¹⁵ Шуман Р. Письма. Т. 1 — М., 1970. — С. 43.

старательно им зачеркнутое. Слово, скрытое двойным частоколом штрихов, прочтению все же поддается. Это "Todtenopfer" — "Приношение умершей".»¹¹⁷ (Складывается впечатление, что Шуман искал и не находил заголовка, по смыслу соответствующего лермонтовскому «На смерть поэта».) Мы видим, что к уникальному по жанру произведению, каким получился у Шумана кульмановский цикл ор. 104, не так просто было даже подобрать название, это потребовало поисков формулировки: возникали и отвергались разные варианты, как это происходит при творческом процессе. Все словесные элементы начиная от заголовка и заканчивая послесловием — не носят здесь вспомогательного, служебного характера, а являются частью художественной конструкции наравне с музыкальными элементами.

Текст «Посвящения» уместно привести здесь полностью. «Посвящение» настолько много сообщает о замысле произведения (и об умонастроении Шумана), что должно было бы стать объектом нашего внимания даже в том случае, если бы замысел вокального цикла не был Шуманом реализован. (С. Скребков справедливо называет композиторский замысел — важнейшим компонентом, в котором концентрируются все элементы музыкального искусства.¹¹⁸) Поэтесса интересовала Шумана не как носительница определенного литературного стиля, но именно как личностно-уникальный образ. Несомненно, именно поэтому Шуман, в отличие от большинства авторов, высказывавшихся о Кульман, прошел мимо ее антологических стихотворений (в том значении термина, который ввел В. Г. Белинский¹¹⁹) — то есть не озвучил стилистически наиболее характерной части ее поэзии, а сосредоточился исключительно на личностно окрашенных лирических миниатюрах, располагая их по определенной сюжетной канве. Это и превращает реальное историческое лицо — поэтессу Элизабет Кульман — в персонаж

¹¹⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 347.

¹¹⁷ Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи /Ред. — сост. И.И.Никольская, Ю.Н.Хохлов. — М., 1996. — С. 87.

¹¹⁸ См.: Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — С. 11.

¹¹⁹ См.: Мальчукова Т.Г. К вопросу об антологическом роде в лирике А.С.Пушкина // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990. — С. 63.

quasi-театрального действия, в героиню музыкального спектакля нового, небывалого типа.

«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.». ¹²⁰

Шуман сделал этими песнями нечто совсем иное, чем авторы статей и книг о поэтессе, то, что может сделать лишь музыкант, — он первый поделился переживанием поэзии Кульман. (Здесь я пользуюсь выражением Д. В. Житомирского, писавшего так об открытии Шуманом гениальности Шопена ¹²¹.)

Цикл ор. 104 — шедевр позднего стиля Шумана, густо насыщенный романтической образностью, — дает исполнителям богатые возможности для воздействия на слушателя.

¹²⁰ Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. (Перевод с немецкого М.Комарицкого).

¹²¹ См.: Житомирский Д. В. Литературное наследие Роберта Шумана // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 50-51.

В основе песен — стихи из поэтического цикла Е. Кульман «Картинная галерея»¹²², где сосредоточены ее лирические миниатюры. Выбор именно этого ее цикла, как верно заметила О. Лосева, предопределен, помимо всего прочего, особенностями техники стихосложения: в других сочинениях Кульман пользовалась белым стихом, а в «Картинной галерее» — рифмованным. (Музыкальные стили и композиторские техники, позволяющие использовать для кантиленной мелодики в песенных формах нерифмованные или даже прозаические тексты, появились позднее, уже в послешумановские времена.)

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."*¹²³

Тишина ночи. Ощущение легкой таинственности, завороченности. Медленно плывут призрачные образы фантазии ребенка. Звучание приглушенное, полусшепот. 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, одухотворенной 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

¹²² По мнению О. Лосевой, «художественная ценность "Картинной галереи" значительно выше остальных ее сочинений, вместе взятых» (Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 98.

¹²³ Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. Далее цитаты по этому изданию даются курсивом без специальных ссылок.

складывается в выразительную мелодию, не лишенную черт танцевальности. Аккорды над ней надстраиваются таким образом, чтобы мелодическая природа баса не заслонялась: ход баса то и дело совпадает с паузой в других голосах. Аккорды в 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 полупшепотом сменилась более протяженной, распевной вокальной линией. Нисходящее движение из верхней начальной точки мелодии, двойное структурное укрупнение первой фразы по сравнению с предыдущими и последующими (четырёхтакт вместо двухтактов) — создают эффект более широкого дыхания, как бы глубокого вздоха (такты 10-13). Басовый голос прекращает мелодическое движение, превратившись в беспокойно синкопированный органнй пункт, на фоне которого нагнетаются всё более напряженные гармонии с интенсивной кульминацией на доминантноаккорде *c-moll'*а 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 воспекает 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. Гросгейнриха¹²⁴). Поэтому здесь следует видеть не только «воспевание красот северного неба», но иметь в виду более глубокий драматургический подтекст.

¹²⁴ Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

№3. «Меня назвал ты бедной...»

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

В третьей 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 секундааккорд 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 субдоминантовой 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, ощущаемой в этот момент. Фортепианная партия дает ощутить, *как* героиня подумала о своем собеседнике: гармония Шумана по выразительности сродни мимике лица.

Смысловое наполнение второго образа (от такта 9) можно обозначить словами Шумана из его рецензии на этюды Э. Франка: «[...]

говоря по-флорестановски, "ходишь поверх крыш" то есть попадаешь в стихию более высокую и тонкую»¹²⁵.

№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 опозитизированы стихийные фантастические силы природы. Под поверхностным реальным слоем наивного детского стихотворения — в фортепианной партии, как в глубинах подсознания, скрыты сигналы охотничьих рогов (например, так называемый «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.

Поскольку Шуман расположил тексты Кульман хронологически¹²⁶, в первых четырех песнях цикла собраны стихотворения времен ее детства; они воплощают мысль Шумана (напечатанную им как афоризм «Из памятной и поэтической записной книжки Майстера Раро, Флорестана и Эвзебия»): «В каждом ребенке кроется чудесная глубина»¹²⁷. Но в том же источнике есть на данную тему еще одно его высказывание — о 14-летней Кларе Вик, к которой, по мнению Шумана, был не применим уже масштаб возраста, а лишь масштаб искусства¹²⁸.

¹²⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-A. — М., 1978. — С. 99.

¹²⁶ Хронология приводится О.Люсевои: «Первые четыре стихотворения были написаны в 1819 г., пятое — в 1822, шестое и седьмое — в 1825.» (Люсева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи /Ред. — сост. И.И.Никольская, Ю.Н.Хохлов. — М., 1996. — С. 104.)

¹²⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. I. — М., 1975. — С. 80.

¹²⁸ См.: Там же.

Согласно одной из филологических гипотез, высказанной в начале XX века Л. П. Якубинским, стихи происходят из детской речи (детского лепета)¹²⁹. Выстраивая цикл, Шуман как будто имел в виду именно такой вектор развития: от обаяния детской наивности к обаянию высокой поэзии. Последовательность частей в либретто вокального цикла на стихи Е. Кульман и шумановский комментарий к песням могли бы служить аргументом для подтверждения подобной гипотезы. Шуман в предисловиях к первой и четвертой песням специально дает понять, что текст написан *ребенком* (и в мелодии имитирует особенности детской речевой интонации), а в послесловии финальной песни – говорит уже о *шедевре поэзии*.

Интонационное выражение мироощущения ребенка — одно из новшеств, внесенных Шуманом в мировое музыкальное искусство (имеется в виду не *детская* музыка или музыка *для детей*, а сочинения, «созданные взрослым для взрослых»¹³⁰).

Анализируя эту сторону шумановского новаторства всегда имеют в виду программные *фортепианные* пьесы. Ц. А. Кюи ошибочно приписал М. П. Мусоргскому первенство в *вокальном* воплощении речи ребенка: «Задача "Детской" [Мусоргского] совершенно еще небывалая, никем не тронутая. Шуман писал детские сцены, но эти сцены писаны для фортепиано, без текста [...]»¹³¹. Здесь Кюи не учитывает не только кульмановский цикл Шумана, в первых четырех песнях которого детская речь воплощена как раз в *вокальной* музыке с текстом, но и более популярный «Альбом песен для юношества» ор. 79 (сочинение 1849 года). Г. Головинский, стремясь вычленив шумановский луч из всего спектра романтической традиции, вслед за Кюи, к сожалению, тоже не замечает поздних опусов Шумана. Г. Головинский пишет: «Композитор вводит в профессиональное искусство мир детства, и это действительно целый своеобразный мир — трогательно-простодушный и мечтательный.

¹²⁹ Якубинский Л. П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – С. 196.

¹³⁰ Выражение Шумана, относящееся к его «Детским сценам». Цит. по: Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 371.

Он предстает в той же мере в сочинениях для детей, сколь и в пьесах о детях; прежде всего в "Детских сценах" ор. 15, а также а "Альбоме для юношества" ор. 68 [...]. Гораздо дальше по пути, открытому Шуманом, продвинулся Мусоргский в вокальном цикле "Детская" и некоторых сценах из "Бориса Годунова" [...]»¹³² Можно, однако, уверенно утверждать, что театральные приемы (знакомый всем по произведениям Мусоргского), при котором взрослая певица играет роль ребенка и воспроизводит мелодию, имитирующую интонации детской речи, принадлежит именно Шуману и был применен в анализируемом здесь вокальном цикле на стихи Е. Кульман.

№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.

По мнению О. Лосевой, стихотворение, лежащее в основе этой песни, имело иной смысл, нежели тот, который придал ему композитор. Она пишет: «[...] тоска по умершим близким совсем не одно и то же, что предчувствие конца — мотив, введенный Шуманом в комментарии. Легкой перестановки акцента, с помощью которого перебрасывался мостик к двум последним песням цикла, связанным с образами смерти, оказалось достаточно, чтобы песня [...] — именно благодаря комментарию — окрасилась в мрачные тона.»¹³³

¹³¹ Кюи Ц. Избранные статьи. — Л., 1952. — С. 212.

¹³² Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века. // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 67.

¹³³ Лосева О. Памятник поэте // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 91.

Едва ли это зависело *только* от комментария. Здесь в музыке ошутимо то особое психологическое состояние, культивируемое в искусстве романтиков, которое можно определить как *трепет в предчувствии потустороннего*.¹³⁴

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, томящее желание взлететь ввысь. (Такая находка Шумана сродни вагнеровской гармонической технике.) 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, а как бы невесом (за счет того, что является терцией *Desdur'*-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 внешне бессобытийно: печаль по увядающей жизни, сожаление и прощальный привет. Особенностью этой части является значительное несовпадение

¹³⁴ Р. Шуман применил подобное выражение, говоря о впечатлениях от музыки Бетховена. (См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-А. — М., 1978. — С. 54.)

реального и музыкального времени. Время реального события, ощущения — короче, чем длится романс. Чтобы увидеть всё, о чем сказано в тексте, достаточно бросить взгляд. Чтобы выговорить — 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 реальности, прожитый в самоуглубленном размышлении, 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.

В этой песне — «тихая кульминация» цикла. (Тихая, ибо, говоря словами Шумана, «настоящее горе не кричит, даже у примитивных людей»¹³⁵.)

№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. Вокальные

¹³⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 355. (Высказывание Шумана из его рецензии на песни Й. Клайна.)

партия прерывается, но мелодия еще живет. До конца успевают прозвучать еще две фразы, как два последних вдоха. 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.

Соотношение фортепианной и вокальной составляющей в фактуре шумановских сочинений можно во многих случаях определить как соотношение внутренней и внешней речи: внешняя речь выступает как следствие, порождение, продолжение внутренней речи. Но есть у Шумана и композиции, где прослеживается обратное: внутренняя речь становится продолжением внешней речи. Таковы фортепианные постлюдии в вокальных циклах «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» и таково же завершение кульмановского цикла.

"Она умерла семнадцати лет 19-го ноября 1825 года, до последних своих минут поглощённая творчеством. К стихотворениям последнего времени принадлежит также удивительное стихотворение "Вечный сон о 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. Разумеется, исполнять его нелегко. (При всей технической простоте, о нем можно сказать то же, что Шуман говорил о песнях Бетховена: «Чтобы их спеть, нужен не столько певец, сколько поэт»¹³⁶.) Произведение это искренне эмоциональное, истинно шумановское по настроению и тону. Благородно

¹³⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-Б. — М., 1979. — С. 22.

сдержанное, далекое от преувеличенной сентиментальности, оно, как выразался Врубель, «блестит слезами». (Шуман-критик имел в своем словесном арсенале особую формулировку для идеального произведения. Я хочу здесь употребить эту фразу применительно к музыке его кульмановского цикла: «чистейшее движение души в святой час»¹³⁷.)

Для исполнения цикла Op. 104 на профессиональной концертной эстраде предпочтительно легкое сопрано. В других случаях возможна транспозиция. Например, 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 судьба этой музыки, будущее, которое её ждёт, зависит не только от профессиональных концертирующих исполнителей. О. Лосева высказала мнение о том, что этот цикл вообще не может бытовать в традиционных формах концертной жизни. Она пишет: «Цикл "Семь песен Елизаветы Кульман" не пользуется и, вероятно, никогда не будет пользоваться популярностью. Для этого он слишком специфичен. Более того — убеждена, что для публичного исполнения он вообще не предназначен. Музыкант должен играть и петь для себя самого, вникая в тексты и комментарии, а после этого найти и прочесть стихи Елизаветы Кульман... Словом, популярным этот цикл не был и не будет, но тем не менее цель, которую ставил перед собой композитор, создавая его, —

¹³⁷ Там же. — С. 285.

познакомить с Кульман музыкальный мир — была достигнута в той мере, в какой это вообще возможно»¹³⁸.

С этим можно согласиться, но с оговоркой: Шуман адресовал произведение *не музыкантам*. Он обращался к культурным, образованным, читающим людям, которые во все эпохи (кроме нашей) бывают музыкально грамотны и могут самостоятельно музицировать.

Действительно, главная и до сих пор не реализованная возможность — широкое бытование кульмановского цикла в условиях *любительского домашнего музицирования*, в первую очередь молодежного. Шуману вообще свойственно было самые сокровенные художественные идеи, самые смелые композиционные решения адресовать юношеству, молодым любителям музицирования, чье мышление не отягощено стереотипами. О том, что его расчет на понимание со стороны людей этой возрастной группы был правилен, свидетельствует мемуарная запись Людвиг Майнардуса: «В Дрездене, *как и повсюду*, безграничное и восторженное понимание Шуман находил лишь у части свободного от предрассудков юношества»¹³⁹ (курсив мой – Г. Г.). Именно для того, чтоб дойти до молодежной части публики, многие зрелые вещи Шумана бывают относительно просты в техническом отношении и легко доступны исполнителям-непрофессионалам. К числу таких сочинений относится и цикл на стихи Елисаветы Кульман.

§7. Образ Марии Стюарт и цикл Шумана «Стихотворения королевы Марии Стюарт».

Цикл «*Стихотворения королевы Марии Стюарт*» оп. 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

¹³⁸ Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 103.

¹³⁹ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 358.

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 без подсказок 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 XX века в большинстве случаев знают Марию Стюарт по роману Стефана Цвейга). Эмоциональную доминанту этого сюжета в шумановском цикле можно было бы сформулировать словами У. Морриса: «[...]самое худшее, что с нами может случиться [...] — это покорность злу, которое для нас очевидно».¹⁴⁰

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

¹⁴⁰ Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М.: Искусство, 1973. — С. 74.

нереализованных *оперных* замыслов Шумана, занимавших его еще в 40-х годах¹⁴¹. Лишь в 1852 г. этот замысел был им осуществлен, но уже не в виде оперы, а в жанре, который мы считаем промежуточным между вокальным циклом и монооперой. Литературной основой послужил ряд стихотворений Марии Стюарт, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г. Ф. Финке. (Заметим, что, как и в предыдущем случае, вокальный цикл *quasi* моноопера — по тематике снова оказался произведением «на смерть поэта».)

Сюжет произведения охватывает период протяженностью 26 лет. Таким образом, между номерами этого вокального цикла проходят годы, героиня меняется. Хронологические рамки сюжета устанавливаются 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 протестантским исповедником она отказалась).

Цикл написан для меццо-сопрано, но исполним также и высокими женскими голосами. Певица, не имеющая в репертуаре этого произведения, не может считать завершенной свою работу над интерпретацией музыки Шумана. Вообще, проблематично качество исполнения Шумана теми вокалистами, которые имеют в репертуаре какой-нибудь один из его опусов (например, только цикл «Любовь и жизнь женщины»). Без опыта прочтения более широкого и многопланового шумановского репертуара — опыта, позволяющего сориентироваться, освоиться в круге характерных для этого стиля эмоциональных состояний и утвердиться в знании манеры письма

¹⁴¹ См.: Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 689.

композитора, — певицы зачастую впадают в стилевое заблуждение и (вольно или невольно) «пуччинизируют» Шумана.

«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 песенного театра, подтверждающий, что и в конце творческого пути его идеал не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Элизабет 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 этот стержневой элемент романтического мироотношения — *культ гениальности*.

Для Шумана вообще характерен взгляд на произведение искусства как на репрезентацию личности автора. Когда Шуман берёт в работу стихи, предметом его интереса является то, что *за стихами*. Сквозь текст Шуман смотрит на автора, вычитывает в стихах его портрет, восторгается не стихотворением, а личностью. Впоследствии его музыка будет вызывать к себе такое же отношение среди музыкантов и слушателей нового поколения. Например, Н. Ф. Христианович (первый в России биограф Шумана), приступая к разговору о его музыке, напишет: «Личность Шумана отрадное явление в области искусства»¹⁴².

Цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» создавался в то время, когда жизнь Шумана близилась к катастрофе. Понятно, что не шотландская экзотика и даже не мотивы тираноборчества занимали автора в такой момент, а тема приближающейся смерти. Если идейный мотив «Любви поэта» Гейне — Шумана, по формулировке Д. В. Житомирского, — «фатальная недостижимость счастья»¹⁴³, то мотив

¹⁴² Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. — М.: Изд. П. Юргенсона, 1876. — С. 162.

¹⁴³ Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 574.

поздних шумановских циклов может быть сформулирован как «фатальная неизбежность смерти».¹⁴⁴

В творчестве многих композиторов эта тема приобретает оттенок автобиографичности. Человек в преддверии конца как бы «прокручивает» в своем воображении множество раз и в разных вариантах сцену прихода смерти. Отсюда «сериальный» характер произведений, где разрабатывается этот сюжетный мотив. Так, например, М. П. Мусоргский в одном только сочинении (вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова) дает четыре версии прихода смерти (если не считать еще четырех версий, сочиненных, но, к сожалению, так и оставшихся незаписанными). Во всех случаях приход смерти не только по-разному обставлен, но, что главное, по-разному встречен умирающими персонажами. Именно различия в ощущениях умирающего пристально изучает художник, «пробуя» различные варианты. П. И. Чайковский в симфонической музыке постоянно разрабатывал тему «человек перед неотвратимостью смерти». Дважды (в Четвертой и Пятой симфониях) он уклонился от необходимости «досмотреть» развязку, довести сюжет до логического завершения. Строго говоря, Чайковский оставил в жанре симфонии только одну законченную версию темы прихода смерти — Шестую симфонию. Точнее: *пережил* единственную версию. Д. Д. Шостакович в одной только Четырнадцатой симфонии дает восемь вариантов прихода смерти...

Кто возьмется утверждать, что во всех этих произведениях не ощущается оттенок автобиографичности? Более того, подобные мартирологи (списки усопших) — «серии» гибнущих образов, носят характер своего рода «аутомартирологов» (то есть таких списков усопших, где многократно повторено одно только имя написавшего их). Такой «аутомартиролог» и составляют в творчестве Р. Шумана два имени, два парных образа — Элизабет Кульман и Марии Стюарт. Почему, однако, Шуман не ограничился каким-либо одним вариантом? Почему в этих «вокальных сценах» (как прежде это было в фортепианных сюитах и

¹⁴⁴ Сочетание того и другого станет впоследствии концепционным элементом музыки П. И. Чайковского.

в журнальной полемике, где автопортреты Шумана проглядывали сквозь маски Флорестана, Эвзебия и прочих лиц) самоизображение автора раздваивается? Нечто похожее описано и пояснено в рассуждении С. Волкова о пушкинском «Борисе Годунове»: «Пушкин ввёл в эту пьесу автобиографический имидж Поэта, столь сложный и многомерный, что автор вынужден был распределить его разнообразные функции среди нескольких персонажей»¹⁴⁵.

Академик А. И. Белецкий, говоря о произведениях романтиков, писал: «[...] существеннейшая для классиков проблема изображения характеров отодвигается на второй план. Байрон был не единственным среди романтиков писателем, который постиг "только один характер" — свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени автопортретны [...]»¹⁴⁶.

Почему же автобиографичными (а в определенном смысле и автопортретными) могли оказаться для Шумана *женские* образы? На такой вопрос поможет ответить проницательное рассуждение С. Свириденко об особенностях психологии Шумана. Эта исследовательница усматривает *женственность* в самой человеческой натуре Шумана, закономерно выводя ее из тех обстоятельств, в которых он воспитывался. С. Свириденко пишет об этом следующее: «Роберт был младшим ребенком в семье; он рос в обстановке чуткой любви и бережной заботливости — в особенности женской заботливости. Слишком занятый отец не мог принимать большого участия в воспитании мальчика; мать и крестная мать растили его — и обе баловали — как баловали его впоследствии и почти все окружающие. Эта мягкая, привлекательная натура, с ее рано пробудившейся даровитостью, располагала близких людей к тому, чтобы идти ей навстречу и предупреждать ее желания»¹⁴⁷. Как следствие преимущественно женского воспитания С. Свириденко называет сказавшееся впоследствии в натуре

¹⁴⁵ Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и царь. — М., 2005. — С. 93-94.

¹⁴⁶ Белецкий А.И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм. Сборн. статей / Под ред. А. И. Белецкого. — Л.: Academia, 1927. — С. 14.

¹⁴⁷ Свириденко С. Шуман и его песни. — СПб., 1911. — С. 2.

Шумана «женственно-мягкое и женственно-прихотливое»¹⁴⁸. (Ранее подобная мысль проскользнула у Р. П. Хоплита в рецензии на книгу В. Й. фон Василевского о Шумане. Ф. Брендель передает эту мысль так: «Хоплит [...] высказывает мнение, что Шуман, в противоположность трем нашим музыкантам будущего»¹⁴⁹, был чувствительной, скорее по-женски организованной натурой»¹⁵⁰.) Далее С. Свириденко пишет: «Яркая впечатлительность, способность беззаветного увлечения прекрасным, страстное влечение к искусству в нескольких художественных областях одновременно, своенравие, прихотливость, самолюбие — наряду с этим мягкость и сердечность, доверчивое отношение к людям, развиваемое ласковою любовью окружающих: следовательно, неподготовленность к человеческой враждебности и пошлости, почва для непрактичного житейского идеализма, обреченного на горькие столкновения с действительностью... Человек с подобными задатками неминуемо обречен на *страдания* — как бы благоприятно ни сложились условия его существования; если же он одарен духом богатым и творческим, то обречен еще и на вечную борьбу. Для такой природы, как Шуман, страдания и борьба являлись неизбежным уделом»¹⁵¹. Здесь видна четкая аналогия с героиней цикла «Стихотворения королевы Марии Стюарт». В ее судьбе — подобное же несоответствие: предназначенная по рождению и воспитанию для безоблачного или, во всяком случае, щадящего жизненного пути, она вынуждена была провести жизнь в борьбе и лишениях, познав в полной мере нравственные и физические страдания.

Р. Шуман умер относительно молодым, но если исчислять не годами, а интенсивностью духовных процессов, то можно утверждать, что он *много прожил*. Эта парадоксальная двойственность ситуации (молодой и много проживший) преломлялась в его размышлениях о приходе

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Подразумеваются несомненно Ф. Лист и Р. Вагнер, композиторы *веймарской школы* — направления, лозунгом которого было создание «искусства будущего», третьим имелся в виду Г. Берлиоз.

¹⁵⁰ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 99.

¹⁵¹ Свириденко С. Шуман и его песни. — СПб., 1911. — С. 4.

смерти, обусловив появление *двух* версий (или двоих персонажей аутомартиролога). — В одном случае умирает человек юный, только вступивший в жизнь, полный стремлений и надежд (образ Элизабет Кульман). В другом случае — человек, проживший жизнь, утомленный, обессилевший в борьбе (образ Марии Стюарт). Эта *пара образов*, взаимодополняющих друг друга, если их рассматривать параллельно, отражает сложное самоощущение автора, в котором объединились черты того и другого. И если в начале траектории вокально-циклических жанров у Шумана была «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», то в конце траектории — смерть женщины-поэта.

Жанр вокального цикла у Шумана прошел сложный эволюционный путь и в каждом случае проявлялся по-новому. В поздних вокальных циклах ор. 104, 117 и 135 особым образом осуществлен синтез музыки, литература и театра. Результатом такого синтеза стали уникальные жанровые разновидности, промежуточные между вокальным циклом и монооперой. Это — оригинальный вклад композитора в вокальный репертуар и важное звено эволюции жанров в музыке XIX века, что позволяет констатировать в творчестве Р. Шумана рубежа 40-х и 50-х годов XIX века подъем, а не упадок.

О циклах Шумана можно сказать теми же словами, какими Людвиг Финшер высказался о песнях Брамса: «Чрезмерная популярность сравнительно малого числа одних песен Брамса и почти полная неизвестность большинства других заслоняет для публики это уникальное разнообразие»¹⁵².

Замечание А. И. Белецкого о Байроне (постигшем только один характер — свой собственный) косвенно объясняет и шумановское стремление создавать образы, являющиеся в определенной мере автопортретными, — не в театральном жанре, но в *театрализованном* (более сложном и неоднозначном) жанровом новообразовании, каковым являются опусы 104 и 135. Певица-актриса, воплощающая эти образы, играющая роли Элизабет Кульман и Марии Стюарт, одновременно, в

¹⁵² Финшер Л. Песни Брамса // Музыкальная академия. — 1999. - № 3. — С. 221.

обобщенно-психологическом плане, играет и роль самого автора музыки. Такое тонкое сочетание черт двух разноплановых образов в одной роли было бы невозможно осуществить в современных Шуману формах театрального спектакля, поэтому жанровое решение композитор искал на пути театрализации камерной лирики. В ходе этих поисков был по существу «сочинен» новый синтетический жанр.

Появление у Шумана новой жанровой разновидности, промежуточной между бытующими в его время жанрами, критика впервые отмечала уже в 1843 году в связи с премьерой его Поэмы для солистов, хора и оркестра «Рай и Пери», о которой рецензентом газеты «Leipziger Allgemeine Zeitung» было сказано, что «благодаря своей новой, своеобразной форме это сочинение стоит между ораторией и оперой, однако ближе к последней»¹⁵³. В статье 1853 года (десять лет спустя после премьеры оратории) музыкальный критик и либреттист Рихард Поль высказал сомнение относительно жизнеспособности нового шумановского жанрового синтеза, он писал, что Шуман «в своих новых хоровых сочинениях [...] сделал попытку создать некий промежуточный оперно-ораториальный жанр, которому, однако, едва ли уготовано длительное существование»¹⁵⁴. Следуя этой трактовке жанра как *промежуточного*, талантливый дирижер (и переводчик либретто «Рая и Пери» на русский язык) Джемал-Эддин Далгат в 1987 году утверждал, что «ряд эпизодов в шумановской оратории можно было бы назвать оперными сценами, подразумевая под этим не традиционную оперную статику, а действенность музыкальной драмы»¹⁵⁵.

«Для талантов второго ранга, — пишет Шуман, — достаточно владеть традиционной формой; первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое.»¹⁵⁶

¹⁵³ Цит. по: Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.

¹⁵⁴ Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 405.

¹⁵⁵ Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.

¹⁵⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. I. — М., 1975. — С. 197.

§8. Персонаж «Гусарских песен» Р. Шумана

Для исследования истории театрализации жанра вокального цикла представляют интерес и «Четыре гусарские песни» на стихи Н. Ленау, для баритона и фортепиано, ор. 117 (сочинение 1851 года). По-русски этот цикл издан единственный раз в переводе Эмилии Александровой – московской поэтессы, профессионально чуткой и к вербальной, и к интонационной составляющей Lied (по первому образованию Э. Б. Александрова была дирижером-хормейстером).

«Гусарские песни» – это единственный цикл Р. Шумана, где текст поётся от лица отрицательного героя. Речь идет о некоем воине, наслаждающемся возможностью безнаказанно убивать (как бы ожившая иллюстрация к первой половине афоризма Ф. Шиллера «все солдаты – убийцы, все монахи – палачи»).

Э. Б. Александрова в частной переписке так прокомментировала свой перевод стихов Н. Ленау для русскоязычного исполнения песен Р. Шумана: «Стихи полны междометий, коротких строк, односложных слов [...]. Но это лишь одна трудность из множества, о которых писать не в состоянии, ибо потребуется долгое исследование. Скажу лишь, что в нынешнем прочтении цикл опять произвел на меня сильное впечатление. Его свирепая веселость (другого определения не подберу) ошеломляет. Это вопль против жестокости, особенно яростный тогда, когда повествование идет от первого лица, т[о] е[сть] от самого гусара. Хорошо бы выяснить, знал ли Ленау, что воспользовался публицистическим приемом Паскаля, который в “Письмах Людовика де-Монтальта” разоблачает безнравственность иезуитов их же собственными устами? [...] Яростная экспрессия и парадоксальность цикла вряд ли оставят кого-либо равнодушным. Чего стоит одно только заглавие “Досадный мир”! В двух полярных смыслах слова – вся страшная сущность душевно изуродованного человека, который превращен войной в мародера и убийцу. На мой взгляд, в нынешнем нравственном (вернее безнравственном) социальном контексте “Гусарские песни” Шумана –

Ленау звучат как нельзя более современно»¹⁵⁷. К этому стоит добавить, что солдат – одно из традиционных амплуа театра *dell' arte*, где отработаны нюансы речевой и пластической подачи такого образа.

Среди факторов театрализации в этом цикле Р. Шумана (в отличие от орпусов 104 и 135) нет указания *имени* персонажа, а лишь привязка к определенному социальному (профессиональному) статусу. Зато есть сугубо оперный прием: автор указал в нотах *вокальное амплуа* действующего лица (баритон).

Это означает, во-первых, что автор задумал и зафиксировал совершенно определенный психофизиологический тип персонажа со свойственным только ему характером и что для правильного актерского воссоздания именно такого образа предписывает соответствующий ему *сценический* тип. То есть Р. Шуман здесь поступает, как *оперный* композитор.

Во-вторых, несвойственное камерным жанрам авторское указание («для баритона») исключает применение к данному произведению обычной у немцев практики свободного транспонирования песен для высоких или низких голосов и приближает исполнение к *театральной* практике, где нельзя (и не принято) оперные баритоновые партии или арии транспонировать для тенора либо баса.

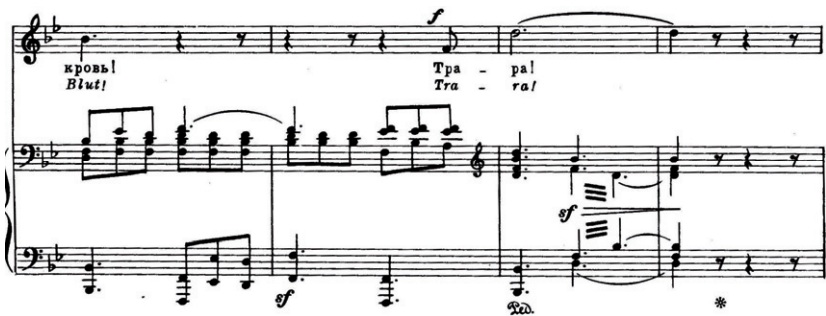
Заметим, что в опере, даже если тесситура вокальной партии позволяет, не меняя тональность, исполнять баритоновую партию тенором, этого не делают, потому что важна не столько взятая автором тональность арии, сколько предписанное автором *вокальное амплуа* (в этом понятии – не только тембр и диапазон голоса, но и психофизиологические особенности певца-актера, с которыми неразрывно связан характер сценического образа).

«Гусарские песни» Р. Шумана малоизвестны, поскольку почти никогда не исполняются. Певцам кажется странным и неудобным в концертном выступлении высказываться от лица столь несимпатичного персонажа-убийцы. Хотя в опере те же певцы охотно берутся за

¹⁵⁷ Александрова Э. Б. [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана – Ленау] // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989.

исполнение ролей отрицательных героев: это сценически выигрышно, ставит интересные актерские задачи и приносит успех у публики. Почему же они так неохотно берутся за «Гусарские песни» Р. Шумана? Потому что не замечают *театральности* этого вокального цикла, продолжают по инерции мыслить в категориях камерной лирики и не видят здесь сценического приема *саморазоблачения персонажа* (того же самого приема, что и в знаменитом и хорошо освоенном певцами-актерами «романсе» А. С. Даргомыжского «Червяк»).

Особенность цикла ор. 117 в том, что высказывание персонажа построено в значительной мере на эмоциональных возгласах, междометиях, то есть на словесном и интонационном материале намеренно упрощенном, местами до примитивности.



О таких интонационно-речевых явлениях как о сугубо театральных, связанных с характерным сценическим поведением актера, подробно сказал С. Эйзенштейн: «Что волнует нас в зрелище человека, охваченного какой-нибудь большой страстью. Его слова? Иногда. Но что нас трогает всегда – это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы. И так как от наплыва страсти дыхание становится прерывистым и затуманивается голова, то слова распадаются на свои слоги, человек бросается от одной мысли к другой, начинает множество речей, не кончает ни одной из них, и, за исключением нескольких обрывков мыслей, которые он выбрасывает в нервном порыве

и к которым непрестанно возвращается, всё остальное представляет собою лишь [...] смутные возгласы [...]»¹⁵⁸.

В связи с исследованием шумановского песенного театра, в котором содержание литературного текста первостепенно важно, поскольку оно равноправным образом взаимодействует с музыкальной составляющей синтетического произведения, требуется аргументированное решение вопроса об адекватном донесении смысла поэтического текста до восприятия всех групп слушательской аудитории. Вопросы такого рода входят в компетенцию либреттологии¹⁵⁹ (науки о словесном компоненте музыкальных произведений). В центре внимания либреттологии — не слово и не музыка, а пограничье между ними, зона прилегания, взаимосцепления, взаимопроникновения. Творчеством каждого композитора либреттология интересуется в той степени, в какой музыка этого композитора связана со словом. Понятно, что центральные фигуры для либреттологии — те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют ядро, а второстепенные — те, в чьем наследии синтетические жанры составляют периферию¹⁶⁰. Например, Р. Шуман и Ф. Шопен, Р. Вагнер и А. Брукнер — фигуры в музыкальном процессе равновеликие, но для либреттологии Р. Шуман и Р. Вагнер — фигуры первой величины, а Ф. Шопен и А. Брукнер — не первой. Музыка Р. Шумана в этом отношении — один из самых значительных объектов внимания либреттологии.

Все произведения песенного театра Р. Шумана в оригинале содержат поэтический текст на немецком языке. Для их полноценного восприятия иноязычной публикой необходимы специальные эквиритмические

¹⁵⁸ Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. – 1988. – №7. – С. 120.

¹⁵⁹ См.: Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. — 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994.

¹⁶⁰ Характеристики творческого поля индивидуальны для каждого композиторского стиля. Различаются ядро, периферия творчества, граница творчества, области, лежащие вне границы творчества.

переводы этих текстов. В современном нам¹⁶¹ концертно-камерном и оперном исполнительстве распространена тенденция недооценивать значение вокальных переводов. По разным соображениям театральные постановщики, организаторы концертов, издатели компакт-дисков используют текст на языке оригинала даже тогда, когда публика не знает этого языка. Однако восприятие вокальной музыки – процесс, при котором мелодия и поэтический текст затрагивают глубинные структуры мозга. Если туда, в глубины подсознания и может попадать слово, увлекаемое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. Прослушивание на иностранном языке не дает таких возможностей. Причина в том, что иностранные языки осваиваются человеком в зрелом возрасте рациональным путём и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Чтобы войти в более глубокие слои, необходимо оперировать языком, усвоенным в раннем детстве и укорененным в подсознании. Таким является только родной язык (немцы называют его *материнским*, *Muttersprache*).

В современном оперном театре «бегущая строка» и прочие визуальные способы подачи либретто дают возможность воспринять текст отдельно от мелодии, а надо – в нераздельном единстве с мелодией. В грубом сравнении это подобно тому, что, имея отдельно кислород и отдельно водород, мы не напьёмся воды: чтобы это сделать, надо получить кислород с водородом в химическом соединении. В опере вербальный компонент особым образом вплавлен в музыку, а бегущая строка или печатная программка – это текст вне музыки. Нормальное воздействие оперы как синтетического произведения в таком режиме происходить не может (то же относится к оратории, кантате, пассиону, песне, романсу). Поэтому принципиально важно, чтобы театральные, концертные и камерные вокальные сочинения Р. Шумана, а в особенности рассмотренные выше произведения его «песенного театра» были доступны каждому человеку на его родном языке.

¹⁶¹ Во времена Р. Шумана было по-другому.

Бытуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя, каждый из этих принципов проявляет и свои преимущества, и слабые стороны. Оба варианта имеют право на существование, однако, с точки зрения либреттологии исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее, объясняется это следующим. Стихотворная основа вокальных произведений, как известно, включает два слоя — фонетический и семантический (звучание и значение). Если слушатель не знает иностранного языка на уровне «материнского», то чем-то одним (фонетикой или семантикой) приходится жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако, сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл слов понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен или оперных партий на немецком языке, русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения. Но даже когда фонетика оригинала сохранна, иноязычный слушатель, лишенный стихотворного перевода текста, остается ни с чем. Г. Гейне говорил о песне: «Чудные стихи охватывают твоё сердце, как ласка любимой женщины; слово обнимает тебя; мысль — целует»¹⁶². Иноязычный слушатель воспринимает слово, но не мысль (что в терминологии Г. Гейне соответствует «объятию без поцелуя»).

Избежать досадных потерь смысла (и силы воздействия синтетического произведения) при восприятии иноязычной вокальной музыки, можно лишь благодаря талантливому переводчику-эквиритмисту: он сохраняет семантику оригинала и при этом выстраивает средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздает первоначальную силу

¹⁶² Цит. по: Э. Шюре. История немецкой песни. - [СПб., 1884.]

художественного воздействия, присущую подлиннику. В науке об исполнительстве существует и противоположная точка зрения, отстаивающая приоритет фонетики оригинала и требующая исполнения произведений на языке автора, а не слушателя. Эту точку зрения представляют, например, работы Т. П. Мадышевой¹⁶³.

Случаи, когда переводчик вокальных текстов достиг вершин искусства, немногочисленны. Зачастую певцы используют не самые лучшие варианты, а довольствуются первыми попавшимися. Сравнение между собой разных переводов одного и того же оперного либретто, одной и той же арии или песни, поиск оптимального варианта для своей исполнительской трактовки — неременная часть подготовки к интерпретации.

Эквиритмические переводы песен Р. Шумана издавна осуществлялись на основные европейские языки. К сожалению, переводы поздних вокальных циклов на украинский язык отсутствуют. Русские переводы полных циклов и отдельных номеров из них дали С. А. Адрианов, Э. Б. Александрова, Н. Н. Долманова, В. П. Коломийцов, М. В. Притвиц, Н. Г. Райский, М. В. Комарицкий. Однако ни один вокальный перевод не должен быть принят как единственно верный. Публикация всё новых переводов тех же песен важна и необходима, если помнить о том, что смысл оригинала, по словам О. А. Алякринского, подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая¹⁶⁴, а значит — нужны разные переводы одного и того же либретто, чтобы, по выражению А. Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть»¹⁶⁵. Автором

¹⁶³ Мадышева, Т.П. Некоторые аспекты интерпретации "Lied" // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы / сост. Г. И. Ганзбург. - Харьков, 1997. - С. 228-233; Мадышева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України / Т. П. Мадішева. — Харків : ШТріх, 2002.

¹⁶⁴ См.: Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф.Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. — 2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 84.

¹⁶⁵ Там же.

настоящей книги предпринят и подготовлен к публикации новый эквиритмический перевод текстов поздних вокальных сочинений Р. Шумана.

Важным, а в ряде случаев и необходимым для понимания поздних вокальных циклов Р. Шумана видится углубленное изучение литературных первоисточников и связанной с ними предыстории шумановских произведений, знание героев и прототипов шумановского песенного театра. Проникнуть в замысел композитора позволяют соответствующие историко-литературные материалы (в том числе найденные в российских архивах), которые теперь могут стать доступными для исследователей Р. Шумана, исполнителей и слушателей.

Рассмотренные произведения представляют собой особый вид внетеатрального спектакля, что предполагает сочетание и взаимопроникновение приемов камерного музицирования и квази-театрального лицедейства в исполнительской практике певца-актера. Недостаточная востребованность произведений шумановского песенного театра на протяжении десятилетий объясняется новизной и сложностью смысловой структуры. Трудность исполнительских задач (певческих, актерских и пианистических) может быть преодолена благодаря музыковедческой и либреттоведческой оснащенности интерпретаций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование показало, что в поздний период творчества Р. Шуман создал новые разновидности жанров, переходные, промежуточные между вокальным циклом и оперой¹⁶⁶. Он опробовал и последовательно использовал средства театрализации, что отразилось на всех элементах

¹⁶⁶ О другой стадии жанровой эволюции приведшей к образованию жанров, промежуточных между вокальным циклом и кантатой, см.: Ганзбург Г. Драматизация камерной вокальной музыки в лидершпилях Р. Шумана // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 33. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2011. — С. 41-51.

музыкальной композиции (включая форму, фактуру, интонационность) и на исполнительских средствах. При этом важно, что произведения, сочиненные в новых жанрах, приобретая некоторые свойства спектакля, не перестают оставаться концертно-камерными и не становятся собственно театральными.

В чем же тогда смысл произведенной Р. Шуманом жанровой трансформации? Ведь были и есть в чистом виде музыкальный театр и камерный концерт, соответственно опера, кантата, песня (Lied) или цикл песен, а в исполнении – сценическое выступление и концертное или камерное музицирование. Что нового и ценного привнесено в музыкальную культуру промежуточными, смешанными, переходными формами, найденными Р. Шуманом, по сравнению с «чистыми» театральными и концертными? Почему композитор не превращает вокальный цикл в собственно оперу, а останавливается на полпути? В чем сила этих его «половинчатых» жанровых решений?

Ответить на такие вопросы помогает рассуждение С. Эйзенштейна о различии между театром и новым в его время искусством кинематографа: «Где разница? Казалось бы, в пустяке. В том обстоятельстве, что на кино мера выразительности не только не смеет превышать объема представляемого истинного переживания и чувства, но в недосказанности оказывается еще прекраснее. Тогда как на театре необходимым условием простой восприимчивости, лицезримости, доступности для зрителя является коэффициент преувеличения в выражении естественного чувства. [...] Печально прав Коклен, когда учит, что на сцене следует [...] не ходить, а выступать, не говорить, а вещать. Иначе – не видно. Иначе – не слышно. Иначе – непостижимо. Иное дело – на кино. [...] На театре] то, что с галерки кажется „нюансом“ мимики – страшная перенапряженная гримаса, то, что слышится в последнем ряду партера „полутонотом“ – на самом деле надсадный крик [...]»¹⁶⁷

В эйзенштейновском сопоставлении действий актера на сцене с действиями того же актера перед кинокамерой – идеально точный аналог

¹⁶⁷ Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. – 1988. – №7. – С. 113-115.

тех различий, которые даёт шумановский «полу-театр», «*песенный театр*», по сравнению с обыкновенным музыкальным театром. Можем утверждать, что приняв новую модель вокального цикла, поздний Р. Шуман создает оперы не уменьшенные (малые), а *тонкие, утонченные*.

Освоить эту новую художественную ценность можно только с участием особым образом обученного певца-актера, обладающего иными, дополнительными навыками, нежели у камерных и оперных певцов. Такому певцу-актеру приходится представлять особую разновидность спектакля, сложившуюся в позднем творчестве Р. Шумана и названную в настоящей работе его «песенным театром».

Среди особенностей «песенного театра Р. Шумана» выделим следующие.

1. Сочетание в произведении лирической составляющей, свойственной жанру Lied, не только с драматической составляющей, что приближает вокальный цикл к моноопере, но также и с эпической. Элементы эпической драматургии, которые не типичны для вокального цикла и оперы, привносятся Р. Шуманом в связи с намерением воссоздать средствами вокальной музыки *биографию* персонажа, что наряду с драматичностью потребовало также и *повествовательности*. (Такая повествовательность, в разных пропорциях сочетающая реальность с вымыслом и основанная на рациональном, научном подходе к компоновке материалов, рассмотрена в работах Е. Г. Рощенко о «новой мифологии» романтиков и имеет отношение к описанному ею так называемому *docta stilo*¹⁶⁸.)

2. Песенный театр Р. Шумана принципиально несценичен. Исследование этого феномена позволяет в дальнейшем ставить вопрос о «несценичной театральности» как самостоятельную музыковедческую и либреттологическую проблему.

Существует особого рода музыка: одновременно и *театральная*, и *несценичная*; такая функциональная противоречивость – следствие

168

См.: Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) / Елена Рощенко (Аверьянова) : монография. – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – С. 71-80.

особых условий сложного синтеза искусств. Несценичность не во всех случаях может считаться недостатком, поскольку театральность вне сцены придает произведению *иные свойства*, нежели на сцене (а изменение свойств способно как обогатить, так и обеднить художественную палитру автора). Этот момент тонко зафиксирован в одном из писем П. И. Чайковского: отвергая проект либретто, он мотивировал свой отказ тем, что переживание, привлекавшее его в литературном первоисточнике, «вследствие необходимости сценической, перестало быть в полной мере поэтическим. [...] Оно, может быть, эффектно – но уж меня больше не пленяет»¹⁶⁹.

Парадокс *несценичной театральности* может проявляться не только в концертно-камерной, но и в оперной литературе. Например, музыка «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки производит более сильное воздействие вне сцены, нежели в сценической постановке. Причина в том, что драматургически музыка этого оперного шедевра, безусловно, в высокой степени театральна, но при этом, как показывает полуторавековая театральная практика, – в такой же степени несценична. Несценичность эта не была у М. И. Глинки намеренной, а проявилась как непредвиденное следствие смелого эксперимента в области эпической драматургии и ее применения к опере. Одним из результатов глинкинского эксперимента явился *эффект несценичной театральности* в новой разновидности оперного жанра. Возникшие в ту же эпоху новые жанровые разновидности, входящие в песенный театр Р. Шумана, демонстрируют вполне удавшийся опыт сознательного использования эффекта несценичной театральности в камерной вокальной музыке.

Новые ценные художественные качества, появившиеся в поздних вокальных произведениях Р. Шумана благодаря драматизации и театрализации камерной лирики, убедительно опровергают мнение о якобы деградации и творческом бессилии позднего Р. Шумана.

Вписывая найденные Р. Шуманом новые жанровые разновидности в общую историю и типологию жанров, получаем уточненную и

¹⁶⁹ Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958. – С. 129.

обогащенную картину жанровой эволюции у романтиков. (В перспективе это поможет существенно продвинуться и в научном изучении последующих этапов видоизменений жанров вокальной музыки, в том числе кардинальных новаций М. Мусоргского Г. Вольфа, Г. Малера, и далее в XX веке вплоть до Д. Шостаковича, В. Гаврилина, Л. Десятникова.)

В связи с полученными результатами исследования песенного театра Р. Шумана требуется пересмотр и переосмысление многих устоявшихся представлений о наследии композитора в целом, о соотношении величин, о существующих пропорциях между составными частями наследия. В преподавании и изучении шумановской проблематики на всех уровнях музыкального образования нужны кардинальные концепционные изменения: равное внимание к новациям в фортепианных жанрах и вокально-инструментальных, к раннему, среднему и позднему периодам творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Печатные источники

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы : [сб. статей] / отв. ред. С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров. — М., 1989. — С. 3—25.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика : итоги и перспективы изуч. : [сб. статей] / Ин-т мировой литературы им. М. Горького. — М., 1986. — С. 104—116.
3. Акимов Н. П. Выбор жанра и позиция художника / Николай Павлович Акимов // Театральное наследие : [в 2 т.] / Николай Павлович Акимов. — Л., 1978. — Т. 2. — С. 51—69.
4. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / А. В. Амброс ; пер. с нем. А. Н. Серова. — М. : Музыка, 1988. — 64 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
6. Асмус В. Ф. Музыкальная эстетика Шумана / В. Асмус // Сов. музыка. — 1940. — № 2. — С. 52—60.
7. Афанасьев В. В. Сказка о Золушке (Елизавета Борисовна Кульман. 1808—1825) / В. В. Афанасьев // Свободной музы приношение : лит. портреты, статьи / В. В. Афанасьев. — М., 1988. — С. 250—269.
8. Ашукин Н. С. Чудесный ребенок: (Елизавета Кульман) / Н. С. Ашукин // Мир женщины. — 1914. — № 10. — С. 6—7.
9. Баевский В. С. Что такое жанр / В. С. Баевский // Проблемы литературных жанров : материалы У1 науч. межвуз. конф. 7—9 дек. 1988 г. / Томский гос. ун-т им. В. В. Куйбышева. — Томск, 1990. — С. 3—4.

10.Беленкова И. Я. Шуман и Мусоргский: иронически окрашенная интонационность / И. Я. Беленкова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 193—203.

11.Белецкий А. И. Очередные вопросы изучения русского романтизма / А. И. Белецкий // Русский романтизм : сб. ст. / под ред. А. И. Белецкого. — Л.: Academia, 1927. — С. 5—25.

12.Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30—60-х гг. / А. И. Белецкий // Творческий путь Тургенева : сб. ст. / А. И. Белецкий. — Пг., 1923. — С. 154—156.

13.Белинский В. Г. Библиографические известия / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 5. — С. 174.

14.Белинский В. Г. Песни Т.м.ф.а... Елизавета Кульман. Фантазия Т.м.ф.а. / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. 2. — С. 76, 80—82.

15.Белинский В. Г. Пиитические опыты Елисаветы Кульман в трех частях / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 4. — С. 570—571, 660.

16.Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 5. — С. 580.

17.Белинский В. Г. Сочинения Зенеиды Р-вой / В. Г. Белинский // Собр. соч. — М., 1979. — Т. 5. — С. 250.

18.Белинский В. Г. Труды императорской Российской Академии / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 4. — С. 558.

19.Билевич Н. И. Русские писательницы XIX в. Период Карамзинский, Период Пушкинский / Н. И. Билевич // Московский городской листок. — 1847. — № 171. — С. 683—686. — [Отд. оттиск].

20.Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. Сер. Проблемы музыкознания : сб. науч. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1989. — Вып. 2. — С. 95—122.

21. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 480 с.
22. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — 512 с.
23. Васильев А. К проблеме социологии жанра (социогенологии) / А. Васильев // Методологические проблемы современного искусствознания : сб. науч. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1985. — Вып. 4. — С. 63—74.
24. Васильковский А. Т. О содержательности жанровых форм как критерии классификации жанров / А. Т. Васильковский // Вопросы русской литературы : межведомств. респ. науч. сб. / [ред. кол.: О. Е. Быкова и др.]. — Львов, 1970. — Вып. 3 (15). — С. 14—26.
25. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 407 с.
26. Венгеров С. А. Кульман Е. / С. А. Венгеров // Источники словаря русских писателей / С. А. Венгеров. — Пг., 1914. — Т. 3. — С. 333—334.
27. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь / Соломон Волков. — М. : Эксмо, 2004. — 635 с.
28. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди / Г. Х. Ворбс. — М. : Музыка, 1966. — 317 с.
29. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой ; пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М. : Композитор, 2000. — 556 с.
30. Галацкая В. С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман / В. С. Галацкая. — М. : Знание, 1956. — 31 с.
31. Ганзбург Г. І. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема / Г. І. Ганзбург // З музично-педагогічного досвіду : зб. ст. / Харк. муз. уч-ще ім. Б. М. Лятошинського ; упоряд. Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург ; заг. ред. А. С. Зареченської. — Харків, 2008. — Вип. 1. — С. 102-114.

32. Ганзбург Г. И. Драматизация камерной вокальной музыки в лидершпилях Р. Шумана // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 33. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2011. — С. 41-51.

33. Ганзбург Г. И. Елисавета Кульман (материалы к библиографии) / Григорий Ганзбург — Харьков : Институт музыкознания, 1997. — 8 с.

34. Ганзбург Г. И. Изучение позднего творчества Р. Шумана как педагогическая проблема / Г. И. Ганзбург // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Булычевцевым «Народной консерватории» в Курском крае) : Материалы междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. М. Л. Космовская ; отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. — Курск : Изд.-во Курск. гос. ун-та, 2010. — С. 131-150.

35. Ганзбург Г. И. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман / Г. И. Ганзбург // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 148-155.

36. Ганзбург Г. И. Користувачам шуманівських видань / Г. И. Ганзбург // Європейський музичний романтизм: Роберт Шуман : каталог виставки / Харк. держ. б-ка ім. Короленка ; укладачі Романова Е. І. [та ін.]. — Харків, 2004. — С. 4—18.

37. Ганзбург Г. И. Либреттология: статус и перспективы / Г. И. Ганзбург // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва — Донецьк, 2004. — Вип. 4. — С. 27-34.

38. Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана / Григорий Ганзбург // Шуберт и шубертианство : Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума 30 сент.-2 окт. 1993 г. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 83-90.

39. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы / Г. И. Ганзбург // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 21-33.

40. Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — №1. — С. 106-119.

41. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 1. «Между вокальным циклом и монооперой» / Григорий Ганзбург // Искусство. — 1998. — №5. — С. 12.

42. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 2. «Петербургская поэтесса Елисавета Кульман» / Григорий Ганзбург // Искусство. — 1998. — №7. — С. 7.

43. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 3. «Вокальный цикл "Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе"» / Григорий Ганзбург // Искусство. — 1998. — №8. — С. 13.

44. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 4. «Шотландская королева Мария Стюарт» / Григорий Ганзбург // Искусство. — 1998. — №9. — С. 13.

45. Ганзбург Г. І. Прогалини у вивченні творчості Роберта Шумана як проблема музичної освіти / Г. І. Ганзбург // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Львів, 2008. — Вип. 74 : Естетика і практика мистецької освіти. — С. 104-112.

46. Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман / Г. И. Ганзбург. — Харьков : Ин-т музыкознания, 1998. — 52 с.

47. Ганзбург Г. И. Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 145-158.

48. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам / Григорий Ганзбург // Муз. академия. — 2001. — № 3. — С. 135—141.

49. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам / Г. И. Ганзбург // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург ; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков, 2002. — С. 12-24.

50. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 1974. — 487 с.

51. Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман: наука и идеология / М. Л. Гаспаров // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. — СПб., 1996. — С. 9—17.

52. Гладков А. На полях книги Андре Моруа «Типы биографий» / Александр Гладков // Прометей : ист.-биогр. альманах / [ред.-сост. М. Брухнов]. — М., 1968. — Т. 5. — С. 394—413.

53. Глебов И.. [Вступительная статья] / Игорь Глебов // Песни : для гол. с фп. [Ноты] / Р. Шуман ; переводы В. Аргамакова, С. Заяицкого, Д. Усова ; ред. Павла Ламма. — М., 1933. — Тетр. 3. — С. II—VI.

54. Глоцер В. Кульман Елизавета Борисовна / В. Глоцер // Русские писатели, 1800—1917 : биограф. словарь / гл. ред. П. А. Николаев. — М., 1994. — Т. 3. — С. 224—226.

55. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Говорухіна Наталія Олегівна ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 20 с.

56. Голицин Н. Н. Библиографический словарь русских писательниц / Н. Н. Голицин. — СПб., 1889. — 308 с.

57. Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века / Г. Головинский // Русско-немецкие музыкальные связи : [сб. статей] / ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 52—85.

58. Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов : учеб. пособие / Л. Гольдберг. — Л., 1972. — 12 с.

59. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения : в 3 т. : [пер. с нем.] / Эрнст Теодор Амадей Гофман. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. — 3 т.

60. Греч Н. Обозрения русской литературы в 1833 году / Н. Греч // Сочинения. — СПб., 1838. — Т. 5. — С. 202—203.

61. Громов В. Обзорение книг, вышедших в России / В. Громов // Журнал М-ва нар. просвещения. — 1842. — Ч. 36, отд. 6. — С. 240.

62. Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ея стихотворения / К. Гросгейнрих ; пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. — СПб., 1849. (Типография Карла Крайя). — 155 с.

63. Гросгейнрих К. Письмо к А. Х. Востокову / К. Гросгейнрих // Сборник статей, читанных в отделении Русского языка и словесности Императорской Академии наук. — СПб., 1868. — Т. 5, вып. 2. — С. 334—336.

64. Гуревич С. Роберт Шуман: болезнь и творчество / Семен Гуревич // Сов. музыка. — 1990. — № 8. — С. 124—131.

65. Дав. Ив. Кульман / Дав. Ив. // Русский биографический словарь / . — СПб., 1903. — С. 545.

66. Далгат Д. Предисловие / Дж. Далгат // Рай и Пери [Ноты] : оратория для солистов, хора и орк. : клави́р / Р. Шуман. — Л., 1987. — С. 5—7.

67. Данилевский Р. Ю. Немецкие стихотворения русских поэтов / Р. Ю. Данилевский // Многоязычие и литературное творчество : [сб. ст. / отв. ред. М. П. Алексеев]. — Л., 1981. — С. 34—41.

68. Демченко А. И. Творчество Р. Шумана в системе романтического искусства первой половины XIX века / А. И. Демченко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 4—15.

69. Добролюбов Н. А. [Заметки и размышления по поводу лекций Степана Исидоровича Лебедева] / Н. А. Добролюбов // «Литературный архив». материалы по ист. обществ. движения и литературы / Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). — М. ; Л., 1940. — Т. 2. — С. 104.

70. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика о русской журналистике / А. В. Дружинин // Собр. соч. — СПб., 1865. — Т. 6. — С. 132—137.

71. Друскин М. С. Творческий метод Шумана / М. Друскин // Сов. музыка. — 1956. — № 7. — С. 66—74.
72. Дурылин С. Н. Пушкин и Кульман / С. Н. Дурылин // 30 дней. — 1937. — № 2. — С. 87—91.
73. Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре / С. Н. Дурылин // Литературное Наследство : [сборник]. — М., 1932. — Т. 4/6. — С. 83—504.
74. Е. Кульман // Иллюстрированная Газета. — 1865. — № 21.
75. Елисавета Кульман, ее труды и талант в литературе // Библиотека для чтения. — 1834. — Ч. 1, отд. 1. — С. 166.
76. Жилиев Н. С. Шопен и Шуман: Параллель / Н. С. Жилиев // Литературно-музыкальное наследие / Н. С. Жилиев. — М., 1984. — С. 58—65.
77. Жирмунский В. М. Теория стиха / В. Жирмунский. — Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1975. — 664 с.
78. Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. В. Житомирский. — М. : Сов. композитор, 1981. — 391 с.
79. Житомирский Д. В. [Комментарий] / Д. В. Житомирский // Письма : [в 2 т.] / Роберт Шуман. — М., 1982. — Т. 2. — С. 456.
80. Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России / Д. Житомирский. — М. : Гос. муз. изд-во, 1962. — 216 с.
81. Житомирский Д. В. Роберт Шуман : очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
82. Зенкин К. В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма / К. Зенкин // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 1998. — С. 9—13.
83. Иванова И. Л. Принцип цитирования в произведениях Шумана / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 154—159.
84. Из жизни русских писателей : [сборник]. — СПб., 1882.

85. Кабанов В. Т. Жизнь, легендой не ставшая / В. Т. Кабанов // Альманах библиофила. — М., 1985. — Вып. 17. — С. 142—150.

86. Каверина Л. К. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана / Л. К. Каверина // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 81—88.

87. Кадмин Н. История русской поэзии. От древнейшей народной поэзии до наших дней. Т. 1 / Н. Кадмин. — М. : Моск. изд-во, 1914. — 257 с.

88. Каменка-Страшакова Я. Творческий гений как категория эстетики и этики в романтической культуре / Янина Каменка-Страшакова ; перевод Д. Прокофьевой // О Просвещении и романтизме : сов. и польские исслед. / [отв. ред. И. Свирида]. — М., 1989. — С. 93—108.

89. Каратыгин В. Г. Избранные статьи / В. Г. Каратыгин. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 352 с.

90. Карминский М. В. Драматургия жизни Роберта Шумана / М. В. Карминский // Харківські асамблеї, 1995. Міжнародний музичний фестиваль «Роберт Шуман і мистецька молодь» : зб. матеріалів / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків, 1995. — С. 7—18.

91. Карцев В. Кульман / В. Карцев // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. — СПб. 1896. — Т. 17. — С. 3.

92. Квятковский А. П. Поэтический словарь : [ок. 670 терминов] / А. Квятковский. — М. : Сов. энцикл., 1966. — 375 с.

93. Киреевский И. В. О русских писательницах / И. В. Киреевский // Полн. собр. соч. — М., 1861. — Т. 1. — С. 119—120.

94. Козинцев Г. Из неосуществленных постановок. «Буря» / Г. Козинцев // Искусство кино. — 1975. — № 8. — С. 83—98.

95. Козинцев Г. Пространство трагедии / Г. Козинцев. — Л. : Искусство, 1973. — 232 с.

96. Коломинов В. В. Храм муз словесных : (Из истории Рос. Академии) / В. В. Коломинов, М. Ш. Файнштейн. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. — 151 с.

97. Конен В. Д. Вокально-драматические «поэмы» Шумана / В. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. — Изд. 2-е, доп. — М., 1975. — С. 207—214.
98. Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3 : учебник / В. Конен. — 7-е изд. — М. : Музыка, 1989. — 544 с.
99. Конен В. Д. Театр и симфония : роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1975. — 479 с.
100. Конен В. Д. Читая книгу о Шумане / В. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. — Изд. 2-е, доп. — М., 1975. — С. 214—224.
101. Коптяев А. К 50-летию смерти Р. Шумана / А. Коптяев // Мир Божий. — 1906. — № 7, отд. 2. — С. 38—40.
102. Кранефельд У. Идея взаимосвязи искусств в эстетике Роберта Шумана / У. Кранефельд // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 1998. — С. 44—49.
103. Красношапкин Г. Елисавета Кульман [Сонет] / Г. Красношапкин // Библиотека для чтения. — 1836. — Т. 18, отд. 1. — С. 158.
104. Крохмаль-Орябинская М. П. «Любовь поэта» Шумана / М. П. Крохмаль-Орябинская // Очерки по истории музыки: Западноевропейская музыка : сб. ст. — Л., 1940. — С. 100—153.
105. Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / А. В. Крылова. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. — 48 с.
106. Кульман Е. // Новый энциклопедический словарь / общ. ред. К. К. Арсеньева. — Пг., [Б.г.]. — Т. 23. — С. 627.
107. Кульман Е. Б. Пиитические опыты / Е. Б. Кульман. — СПб., 1839 (Тип. импер. Рос. акад.). — 180 с.
108. Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений. Пиитические опыты / Е. Б. Кульман. — СПб., 1841 (Тип. импер. Рос. акад.). — 1016 с.

109. Кульман Е. Б. Сказки Кульман : в 3 ч. / Е. Б. Кульман. — СПб., 1839 (Тип. импер. Рос. акад.). — 288 с.

110. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. — М. : Сов. композитор, 1984. — 201 с.

111. Куфаев М. Н. Проблемы философии книги. (Опыт введения в историю книги) / М. Н. Куфаев // Избранное: Труды по книговедению и библиографоведению / М. Н. Куфаев. — М., 1981. — С. 21—38.

112. Кюхельбекер В. К. Елисавета Кульман / В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избранные произведения : в 2 т. / В. К. Кюхельбекер. — М. ; Л., 1967. — Т. 1. — С. 281—284.

113. Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи / В. К. Кюхельбекер. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. — 789 с.

114. Левенсон О. Я. В концертной зале (музыкальные фельетоны), 1878—1880 / О. Я. Левенсон. — М., 1880 (Тип. Н. С. Скворцова). — [2], XIУ, 3—380 с.

115. Левенсон О. Я. Из области музыки / О. Я. Левенсон. — М., 1885. — 342 с.

116. Лессинг Г. Э. Избранные произведения / Г. Э. Лессинг. — М. : ГИХЛ, 1953. — 639 с.

117. Лёве Е. Первая в России нефилологичка / Е. Лёве // Записки Неофилол. о-ва при С.-Петерб. ун-те. — СПб., 1915. — Вып. 8. — С. 211—257.

118. Лёве Е. Тезисы к реферату об Елисавете Кульман, читанному в Обществе Классической филологии и Педагогики 3-го ноября 1908 г. / Е. Лёве. — [СПб., 1908 (?)]. — 6 с.

119. Лист Ф. Роберт Шуман / Ф. Лист // Избранные статьи / Ф. Лист ; [предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна]. — М., 1959. — С. 350—413.

120. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.

121. Лосева О. В. Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди / Ольга Лосева // Муз. академия. — 1999. — № 3. — С. 190—194.

122. Лосева О. В. О русском путешествии Клары и Роберта Шуман / Ольга Лосева // Муз. академия. — 2002. — № 2. — С. 122—144.

123. Лосева О. В. Памятник поэтессе: Роберт Шуман и Елизавета Кульман / О. В. Лосева // Русско-немецкие музыкальные связи / ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 86—105.

124. Лосева О. В. Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции (к истории немецкого музыкального романтизма) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Лосева Ольга Владимировна ; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. — М., 1987. — 18 с.

125. Лосева О. В. Что, кому и почему? : заметки о шумановских посвящениях / Ольга Лосева // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 162—166.

126. Лосева О. В. Шуман — педагог? / О. В. Лосева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии : науч.-практ. конф, 17—21 нояб. 1992 г. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — С. 124—134.

127. Лосева О. В. Шуман и оперный театр / О. Лосева // Сов. музыка. — 1985. — № 8. — С. 85—91.

128. «Люди почти никогда не проникают во внутреннюю суть моих вещей...»: Фрагменты из «Воспоминаний об Иоганнесе Брамсе» Рихарда Хейбергера / примеч. и вступ. текст С. Рогового // Муз. академия. — 1999. — № 3. — С. 222—237.

129. Ляпина Л. Е. Литературный цикл в аспекте проблемы жанра / Л. Е. Ляпина // Проблемы литературных жанров : материалы У1 науч. межвуз. конф. 7—9 дек. 1988 г. / Томский гос. ун-т им. В. В. Куйбышева. — Томск, 1990. — С. 35—36.

130. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник / Т. П. Мадишева. — Харків : Штріх, 2002. — 160 с.

131. Мадышева Т. П. Некоторые аспекты интерпретации "Lied" / Т. П. Мадышева // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 228—233.

132. Макарова С. М. Лиза Кульман. Рассказ / С. М. Макарова // Задушевное слово. Чтение для детей старшего возраста. — 1884. — Т. 9, № 23. — С. 494—496.

133. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании А. Блока / Д. Е. Максимов // Блоковский сборник / Тарт. гос. ун-т. — Тарту, 1972. — [Вып.] 2. — С. 25—121.

134. Мальц А. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Веранди / А. Мальц, Ю. Лотман // Блоковский сборник / Тарт. гос. ун-т. — Тарту, 1972. — [Вып.] 2. — С. 4—24.

135. Мальчукова Т. Г. К вопросу об антологическом роде в лирике А. С. Пушкина / Т. Г. Мальчукова // Проблемы литературных жанров : материалы VI науч. межвуз. конф. 7—9 дек. 1988 г. / Томский гос. ун-т им. В. В. Куйбышева. — Томск, 1990. — С. 63—64.

136. Мандельштам О. Э. Собрание произведений: Стихотворения / Осип Мандельштам ; сост., подг. текста и примеч. С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдина. — М. : Республика, 1992. — 577 с.

137. Марек О. Фаустианская идея и ее воплощение в западноевропейской музыке XIX — начала XX веков (на примере «Сцен из "Фауста" Гете Шумана и Восьмой симфонии Малера / О. Марек // Музыка и миф. — М., 1992. — С. 138—163. — (Труды Моск. гос. пед. ин-та имени Гнесиных ; сб. 18).

138. Маркус С. А. История музыкальной эстетики. Т. 2. Романтизм и борьба эстетических направлений / С. Маркус. — М. : Музыка, 1968. — 687 с.

139. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. — М. : Рус. путь, 2002. — 296 с.

140. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы / В. Медушевский // Сов. музыка. — 1980. — № 9. — С. 39—48.

141. Меркулов А. М. Из наблюдений над звуковой символикой / А. Меркулов // Сов. музыка. — 1985. — № 8. — С. 91—96.

142. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации) / А. Меркулов. — М. : Музыка, 1991. — 96 с. — (Библиотека музыканта-педагога).

143. Мириманов В. Б. Особенности трансминального сознания / В. Б. Мириманов // Советское искусствознание : [сб. статей] / ред. кол.: В. М. Полевой [и др.]. — М., 1987. — Вып. 22. — С. 312—332.

144. Мокульский С. С. Категории стиля и жанра в театроведении / С. Мокульский // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве : межвуз. сб. науч. трудов / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — М., 1979. — С. 6—19.

145. Мордовцев Д. Л. Елизавета Кульман / Д. Л. Мордовцев // Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории. Женщины девятнадцатого века / Д. Л. Мордовцев. — СПб., 1874. — С. 238—256.

146. Моррис У. Искусство и жизнь : избр. статьи, лекции, речи, письма / Уильям Моррис. — М. : Искусство, 1973. — 511 с.

147. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений : [сб. статей]. — М. : Изд-во АН СССР, 1958. — 542 с.

148. Мунт-Валуева А. П. Не от мира сего. Из жизни Е. Кульман / А. П. Мунт-Валуева. — СПб., 1896. (Тип. А. Д. Ступина). — 68 с.

149. Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] / Герд Наухауз // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 166—171.

150. Некрасова Е. С. Елена Андреевна Ган (Зенеида Р-ва), 1814—1842 гг. : биограф. очерк / Е. С. Некрасова // Рус. старина. — 1886. — № 9. — С. 572.

151. Некрасова Е. С. Елизавета Кульман / Е. С. Некрасова // Исторический вестник. — 1886. — Т. 26. — № 12. — С. 557—558.

152. Нестьева М. И. Воплощая «старые и вечные состояния» / М. Нестьева // Сов. музыка. — 1975. — № 7. — С. 84—88.

153. Никитенко А. В. Жизнеописание девицы Елисаветы Кульман / А. В. Никитенко // Б-ка для чтения. — 1835. — Т. 8, № 12, отд. 1. — С. 39—85.

154. Никитенко А. В. Моя повесть о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был». Записки и дневники (1804—1877) : [в 2 т.] / А. В. Никитенко. — СПб., 1904. (Типо-литография "Герольд"). — Т. 1. — 1244 с.

155. Никитенко А. В. Пиитические опыты Е. Кульман / А. В. Никитенко // Северная пчела. — 1833. — 21 окт (№ 239). — С. 953—955.

156. Ноймайр А. Роберт Шуман / А. Ноймайр // Музыка и медицина: на примере немецкой романтики / А. Ноймайр. — Ростов-н/Д, 1997. — С. 197—330.

157. [О Е. Кульман] // Отечественные записки. — 1850. — Т. 77. — № 1, отд. 6. — С. 38—50.

158. [О Е. Кульман] // Петербургский некрополь. — 1912. — Т. 2. — С. 560.

159. [О Е. Кульман] // Русские люди : жизнеописания соотечественников, прославившихся своими деяниями на поприще науки, добра и общественной пользы. — СПб.: М.О. Вольф, 1866. — Т. 1. — С. 54—83.

160. [О Е. Кульман] // Русский архив. — 1876. — Кн. I. — С. 310.

161. [О Е. Кульман] // Северная пчела. — 1835. — 23 сент. (№ 213). — С. 851.

162. [О Е. Кульман] // Москвитянин. — 1850. — № 16, отд. 4. — С. 122—125.

163. Озеров А. П. За чайным столом. (Воспоминания об императоре Александре I.) / А. П. Озеров // Русская старина. — 1893. — № 6. — С. 512, 517—518.

164. Опатович С. И. Смоленское кладбище в С.-Петербурге : ист. очерк / С. И. Опатович // Русская старина. — 1873. — № 8. — С. 198.

165.Осока О. В. Романтический синтез искусств первой половины XIX века в аспекте «concordia diskors» / Елена Осока // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. — К., 2009. — Вип. 30. — С. 62—71.

166.Осока О. В. Театральність як базисний фактор музичної культури романтизму першої половини XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Осока Олена Володимирівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2011. — 20 с.

167.Пастернак Б. Л. Анна Ахматова / Борис Пастернак // Русская речь. — 1989. — № 4. — С. 11—13.

168.Полевой Н. [Рецензия] / Н. Полевой // Московский телеграф. — 1833. — Т. 53. — С. 108—111.

169.Пономарев С. И. Наши писательницы / С. И. Пономарев. — СПб., 1891 (Тип. импер. Акад. наук). — 78 с.

170.Поспелов Г. Н. Общее литературоведение и историческая поэтика / Г. Поспелов // Вопросы литературы. — 1986. — № 1. — С. 163—189.

171.Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков : учебник / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.

172.Протопопов В. Комментарии / Вл. Протопопов // Статьи о музыке : в 7 вып. / А. Н. Серов ; [сост. и коммент. Вл. Протопопова]. — М., 1989. — Вып. 5. — С. 301—324.

173.Рамм В. Западноевропейская художественная песня / В. Рамм. — М. : Гос. изд-во, Муз. сектор, 1929. — 52 с.

174.Рассадин С. Удовольствие от подлинности / Ст. Рассадина // Вопросы литературы. — 1985. — № 8. — С. 20—63.

175.Режко В. А. Стихи Кюхельбекера в его «Дневнике» / В. А. Режко, Л. Г. Фризман // Романтизм. Открытия и традиции : межвуз. темат. сб. науч. трудов / Калинин. гос. ун-т ; [редкол.: И. В. Карташова (отв. ред.) и др.]. — Калинин, 1988. — С. 108—109.

176.Рим В. Глубокая, прекрасная, великая / Вольфганг Рим // Сов. музыка. — 1985. — № 2. — С. 100—101.

177.Розанов И. Н. Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца : историко-лит. очерки / И. Н. Розанов. — М., 1914. — 416 с.

178.Романова Е. В. Классицистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Романова Елена Викторовна ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1998. — 21 с.

179.Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилевой эволюции) / Е. В. Романова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 144—148.

180.Рощенко Е. Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко) / Е. Г. Рощенко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 34—57.

181.Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : [монография] / Елена Рощенко (Аверьянова). — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288 с.

182.Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки) : [монография] / Елена Рощенко (Аверьянова). — Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 128 с.

183.Рощенко Е. Г. Шуман и Жан-Поль: Фрагменты жизнетворчества. Методологические искания / Елена Рощенко (Аверьянова) // Аспекти історичного музикознавства – IV : Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «Дев'ять» в історії художньої культури : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — С. 170—182.

184.Русаков В. Русская Коринна / В. Русаков // Знаменитые русские девушки : биограф. очерки / Виктор Русаков. — СПб. ; М., 1909. — С. 49—55.

185. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина // Форма и стиль : сб. науч. трудов / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1990. — Ч. 2. — С. 129—174.
186. Рыбакина Е. Музыкально-драматическая поэма «Манфред» Шумана / Е. Рыбакина // Из истории зарубежной музыки / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. — М., 1979. — Вып. 3. — С. 29—54.
187. Рябухин Б. Одно лишь утро... / Б. Рябухин // Литературная Россия. — 1981. — 21 авг. (№ 34). — С. 24.
188. Свириденко С. Лирика песен Шумана : эскиз / С. Свириденко // Рус. муз. газета. — 1910. — № 22/23.
189. Свириденко С. Шуман и его песни: очерк. / С. Свириденко. — СПб., 1911.
190. Сильман Т. И. Семантическая структура лирического стихотворения / Тамара Сильман // Заметки о лирике / Тамара Сильман. — Л., 1977. — С. 5—45.
191. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
192. Смиренский В. В. Забытое имя / Вл. Смиренский // Смена. — 1959. — № 10. — С. 23.
193. Смиренский В. В. Кульман / В. В. Смиренский // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М., 1966. — Т. 3. — Стлб. 890.
194. Соловьев В. «Опыт драматических изучений». (К истории литературной эволюции Пушкина) / Владимир Соловьев // Вопросы литературы. — 1974. — № 5. — С. 128—158.
195. Соловьев В. Поиски решений / Владимир Соловьев // Нева. — 1976. — № 3. — С. 204—210.
196. Соловьев В. Сопричастность веку. Литературная эволюция и проблема жанра / В. Соловьев // Новый мир. — 1974. — № 8.
197. Сообщения лечащих врачей Роберта Шумана // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. С. Старчеус. — М., 1994. — С. 186.

198. Сохор А. Н. Певица Александра Николаевна Молас (1844—1929) / А. Сохор // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. статей / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — М., 1958. — Вып. 2. — С. 181—212.

199. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт]. М., 1971. — С. 292—309.

200. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.

201. Станкевич Н. В. Письмо к М. А. Бакунину / Н. В. Станкевич // Переписка, 1830—1840 / Н. В. Станкевич. — М., 1914. — С. 577.

202. Тимофеев А. В. Елизавета Кульман. Фантазия / А. В. Тимофеев. — СПб., 1835 (Тип. А. А. Плюшара). — 32 с.

203. Толль Ф. [О Е. Кульман] / Ф. Толь // Настольный словарь / Ф. Толль. — СПб., 1864. — С. 611.

204. Тур Т. Н. Функция центральной кульминации в драматургии музыкального произведения (на материале малых форм) : автореф. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Тур Татьяна Николаевна ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова — Л., 1985. — 23 с.

205. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка : статьи / Юрий Тынянов. — М. : Сов. писатель, 1965. — 301 с.

206. Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры : историко-лит. очерки / М. Ш. Файнштейн. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. — С. 5—24, 55, 136, 162.

207. [Федоров Б.] К портрету Елисаветы Кульман [Стихотворение] / [Б. Федоров] // Маяк. — 1842. — Т. I. — (Замечатель). — Кн. 2. — С. 91.

208. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма : структура и семантика / Ф. Федоров. — М. : МИК, 2004. — 368 с.

209. Ферман В. История новой западноевропейской музыки. Т. 1 / В. Ферман. — М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1940. — 456 с.

210. Финкельштейн Э. К вопросу о специфике жанра / Э. Финкельштейн // Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда : [сб. статей / ред.-сост. Л. Н. Раабен и др.]. — Л. ; М., 1972. — С. 79—97.

211. Финшер Л. Песни Брамса / Л. Финшер // Муз. академия. — 1999. — № 3. — С. 217—222.

212. Фишер К. История новой философии. В 9 т. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Куно Фишер ; пер. Н. О. Лосского. — СПб., 1905 (Тип. Т-ва «Обществ. польза»). — 893 с.

213. Хмыров М. Русския писательницы прошлого времени: Анна Бунина, Мария Поспелова и Елисавета Кульман / М. Хмыров // Разсвет. — СПб., 1861. — Т. 12, № 12. — С. 213—228, 257—274.

214. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту / Ю. Хохлов. — М. : КУНШТ, 1997. — 403 с.

215. Хохловкина А. Берлиоз / А. Хохловкина. — М. : Гос. муз. изд-во, 1960. — 548 с.

216. Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане / Н. Ф. Христианович. — М. : П. Юргенсон, 1876. — 285 с.

217. Царёва Е. М. Роберт Шуман (1810—1856) : Песни / Е. М. Царева // Музыка Австрии и Германии XIX века : учеб. пособие / под ред. Т. Цытович. — М., 1990. — Т. 2. — С. 198—227.

218. Царёва Е. М. Слово в музыкальном тексте произведений Роберта Шумана / Е. М. Царева // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 16—20.

219. Цвейг С. Мария Стюарт / Стефан Цвейг ; перевод Р. Гальпериной // Собр. соч. : в 7 т. — М., 1963. — Т. 4. — С. 5—394.

220. Цебрикова М. Русские женщины писательницы / М. Цебрикова // Неделя. — 1876. — № 13/14. — С. 433—434.

221. Чайковский П. И. Дневники / П. И. Чайковский. — М. ; Пг.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1923. — 294 с.

222. Черейский Л. А. "Прекрасное явление" / Л. Черейский // Нева. — 1979. — № 8. — С. 217.

223. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение / Л. А. Черейский. — Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. — 545 с.

224. Черкашина М. Р. Поэтика музыкальных жанров и социально-исторический процесс / М. Р. Черкашина // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. науч. трудов / . — К., 1988. — С. 1—24.

225. Черкашина-Губаренко М. Р. Сны и сновидения в биографии и творчестве Рихарда Вагнера («Лоэнгрин» и «Парсифаль») / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музыка на перехресті эпох : [зб. статей] / М. Р. Черкашина-Губаренко. — К., 2002. — Т. 1. — С. 96—102.

226. Черная Г. Песне — сценическое прочтение / Г. Черная // Сов. музыка. — 1985. — № 7. — С. 43—47.

227. Шабунова И. Музыкальные дневники эпохи романтизма / И. Шабунова // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 1998. — С. 53—58.

228. Шаймухаметова Л. Н. Роль жанровых средств в драматургии цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» / Л. Н. Шаймухаметова // Вопросы музыкального романтизма. — М., 1979. — С. 24—41. — (Сборник трудов / Моск. гос. заоч. пед. ин-т; вып. 56).

229. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на материале творчества австро-немецких композиторов) / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальный язык в контексте культуры. — М., 1989. — С. — (Сборник трудов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных ; вып. 106).

230. Шатин Ю. В. Три аспекта жанровой теории / Ю. В. Шатин // Проблемы литературных жанров : материалы У1 науч. межвуз. конф. 7—9 дек. 1988 г. / Томский гос. ун-т им. В. В. Куйбышева. — Томск, 1990. — С. 5—6.

231. Шиллер Ф. Мария Стюарт / Иоганн Христоф Фридрих Шиллер Шиллер // Собр. соч. : в 8 т. — М. ; Л., 1937. — Т. 3. — С. 281—460.

232. Шуман Р. Воспоминания о Ф. Мендельсоне / Р. Шуман ; пер. с нем., коммент. О. Лосевой // Муз. академия. — 1999. — № 3. — С. 194—206.

233. Шуман Р. [Девичьи песни Елизаветы Кульман] [Ноты] : для 2 сопрано (или сопрано и альты) с фп. / Р. Шуман ; перевод В. Хорват // Собрание вокальных сочинений / Р. Шуман — М., 1972. — Т. 6. — С. 102—109.

234. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 1 / Р. Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — 408 с.

235. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 А / Роберт Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — 328 с.

236. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 Б / Р. Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1979. — 294 с.

237. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817—1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

238. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 2 (1840—1856) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Д. В. Житомирского и др.]. — М. : Музыка, 1982. — 528 с.

239. Шуман Р. "Семь песен [Елизаветы Кульман. На память о поэте]." [Ноты] : для голоса с фп. : ор. 104. / Р. Шуман ; пер. с нем. М. Комарицкого // Собрание вокальных сочинений / Р. Шуман. — М., 1969. — Т. 5. — С. 55—68.

240. Шюре Э. История немецкой песни / Эдуард Шюре ; переводы под ред. П. Вейнберга. — [СПб., 1884(?)]. — 228 с.

241. Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино / С. Эйзенштейн // Театр. — 1988. — № 7. — С. 112—121.

242. Яковенко Е. В. Театральность в музыке: рефлексии романтизма / Елена Яковенко // // Київське музикознавство : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. — К., 2006. — Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство. — С. 113—121.

243. Якубинский Л. П. Откуда берутся стихи / Л. П. Якубинский // Язык и его функционирование : избр. работы / Л. П. Якубинский. — М., 1986. — С. 194—196.

244. Chissel J. The composer who died 10 years before his death / J. Chissel // Music und Musicians. — Vol. — 1956. — №11. — P. 11-12.

245. Hansburg G. Aufsätze über Poetess Elisabeth Kulmann / G. Hansburg // Russland-Deutsche Zeitgeschichte unter Monarchie und Diktatur. — Fugabe 2004/2005 / Hrsg. A. Bosch. — Nürnberg ; München : Grussburgwedel, 2005. — Band 4. — S. 76—126.

246. Kapp R. Schumann nach der Revolution / R. Kapp // Schumann in Düsseldorf: Werke, Texte, Interpretationen: Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposion am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf herausgegeben von Bernhard R. Appel. — Mainz ; New York : Schott, 1993. — S. 315—416.

247. Kapp R. Studien zum Spätwerk Robert Schumanns / R. Kapp. — Tutzing, 1984.

248. Kulmann E. Dichtungen. Ausgewahlt und mit einer Einleitung versehen von Franz Miltner / E. Kulmann. — Heidelberg, 1875.

249. Kulmann E. Mond, meiner Seele Liebling: e. Ausw. ihrer Gedichte / E. Kulmann. — Heidelberg, 1981.

250. Kulmann E. Sämmtliche Gedichte von Elisabeth Kulmann / E. Kulmann. — Frankfurt-am-Main, 1857.

251. Kulmann E. Saggi Poetici di Elisabetta Kulmann / E. Kulmann. — Milano, 1845.

252. Lossewa O. Neues über Elisabeth Kulmann / O. Lossewa // Schumann Forschungen. Bd.4. Schumann und seine Dichter. — Mainz, 1993. — S. 77—86.

253. Löwe E. Gedankenlese aus E. Kulmanns Briefen über Homer / Löwe E. (Löwe?) // Pedagog. Auzieger für Russland. — 1914, кн. 10.

254. Mahlert U. Die Spuren einer himmlischen Erscheinung zurücklassend: zu Schumanns Liedern nach Gedichten von Elisabeth Kulmann op. 104 / Mahlert U. // Schumann in Düsseldorf: Werke, Texte, Interpretationen: Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf herausgegeben von Bernhard R. Appel. — Mainz ; New York : Schott, 1993.

255. Martin N. Elisabeth Kulmann / N. Martin // Les Poetes nontem — porains de l'Allemagne . / N. Martin — Paris, 1846. — S. 292.

256. Miltner F. Die Dichterin Elisabeth Kulmann und ihr Lehrer Karl Grossheinrich aus Leutershausen / Miltner F. // Kulmann E. Mond, meiner Seele Liebling: e. Ausw. ihrer Gedichte. — Heidelberg, 1981. — S. XXI—XL.

257. J. de S.P. [Рецензия] // Литературное прибавление к Русскому инвалиду. — 1834. — № 5. — С. 39—40.

258. Miltner F. Elisabeth Kulmann / Miltner F. // Dichtungen von Elisabeth Kulmann. — Heidelberg, 1875. — S. I—XXII.

259. Mönnich. Elisabeth Kulmann. Eine biographische Skizze / Mönnich. — Nürnberg, 1842. (Jahresbericht der Handels-Gewerbschule in Nürnberg, 1842/43).

260. Oehlmann W. [Schumann's] Letzte Lieder / Oehlmann W. // Reclams Liedführer von Werner Oehlmann. — Stuttgart, 1993. — S. 392.

261. Penzhorn S. Analitische Betrachtungen zu Schumanns «Mädchen-Lieder» Op. 103 / Penzhorn S. // Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, 1982. — 7. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung. — S. 66—71.

262. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskys / Schmid W. — München, 1973.

263. Schumann R. Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin [Note] : für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt : op. 104 / Rob. Schumann. — Leipzig : Fr. Kistner, [1851].

264. Schumann R. Tagebücher. Bd. 3. Haushaltbücher. T. 2 / R. Schumann. — Leipzig, 1982. — S. 562—563.

265. Struck M. Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur, und Rezeption / Struck M. — Hamburg, 1984.

266. Thompson E. Elisabeth Kulmann / E. Thompson. — St. Petersburg, 1910.

267. Thomson E. // St. Petersburg Zeitung. Montagsblatt № 327/330. EK. Ein Kinderleben in St. Petersburg vor hundert Jahren, 1910. — S. 42—43.

268. Thomson E. Elisabeth Kulmann / E. Thompson // Jahresbericht der Schule der Reformierten Gemeinden für 1908/1909. — St. Petersburg, 1909. — S. 3—58.

269. Timofeew A. «Elisabeth Kulmann». Phantasie / A. Timofeew ; пер. на нем. K.Z.v.C. — 1837.

270. Walsh S. The Lieder of Schumann / Walsh S. — London : Kassell, 1971.

Рукописные источники

271. Александрова Э. Б. [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана – Денау] / Э. Б. Александрова // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989. — Личный архив Г. И. Ганзбурга.

272. Белецкий А. И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830—1860 гг. / А. И. Белецкий. — Харьков, 1919. — РО ИРЛИ, ф. Р I, оп. 2, № 44.

273. Бурнашева Е. Письмо к А. В. Никитенко / Е. Бурнашева. — РО ИРЛИ. 18446/СХХХV62. Лл. 7—8.

274. Востоков А. Приписка к Мнению И. Мартынова / А. Востокова. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, 1832 г., № 37. — Л. 395 об.

275. Ганзбург Г. И. Жанровая эволюция в позднем вокальном творчестве Р. Шумана / Г. Ганзбург. — Харьков, 1978. — Б-ка Харьк. нац. ун-та искусств им. И. П. Котляревского. — Машинопись.

276. Горнфельд А. Г. Записные книжки / А. Г. Горнфельд. — ОР ГПБ. — Ф. 211. — Ед. хр. 163.

277. Гросгейнрих К. Письмо к А. А. Краевскому / К. Гросгейнрих. — ГПБ, ф. 391, № 307.

278. Гросгейнрих К. Письма к А. В. Никитенко / К. Гросгейнрих. — РО ИРЛИ, 19764/СХХХV62.

279. Гросгейнрих К. Письмо к А. С. Норову / К. Гросгейнрих. — ГПБ, ф. 531, № 318.

280. Гросгейнрих К. Письмо к К. С. Сербиновичу / К. Гросгейнрих. — ЦГИА, ф. 1661, оп. 1, № 1024. — 2 л.

281. Гросгейнрих К. Письмо к С. П. Шевыреву / К. Гросгейнрих. — ГПБ, ф. 850, № 218.

282. Гросгейнрих К. Письмо к А. Шишкову / К. Гросгейнрих. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, 1832 г., № 37. — Лл. 300—301, 303—304.

283. Гросгейнрих К. Письмо к Д. И. Языкову / К. Гросгейнрих. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 3 (1836 г.), № 89. — Лл. 2—3.

284. Коломийцов В. П. "Меня назвал ты бедной..." : [перевод с нем.] / В. П. Коломийцов. — ЛГИТМиК, ф. 87, оп. 1, № 97.

285. Кульман Е. Б. "Добрыня" и "Волшебная лампада" : сказки на нем. яз. / Е. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп. 1, № 11. — 72 лл.

286. Кульман Е. Б. Пиитические опыты на нем. яз. / Е. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп. 1, № 9. — 299 лл.

287. Кульман Е. Б. Пиитические опыты. Стихотворения. На рус. яз. / Е. Б. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп. 1, № 10. — 391 лл.

288. Кульман Е. Б. Письма к К. Гросгейнриху / Е. Б. Кульман. — РГБ, ф. 183, № 622, оп. 1, № 20. — 62 лл. (на итал. и англ. яз.).

289. Кульман Е. Б. Письма на нем., франц., испанск. греч. языках / Е. Б. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп. 1, № 12—19.

290. Кульман Е. Б. Письмо к К. Гросгейнриху / Е. Б. Кульман. — РГБ, ф. 438, оп. 3, № 16. — 1 л. (На англ. яз.)

291. Кульман Е. Б. Русские сказки / Е. Б. Кульман. — ГПБ, ф. 249, оп. 194а, № 45 (36?). — 70 лл.

292. Кульман Е. Б. Сказки / Е. Б. Кульман. — РО ИРЛИ, 19756/СХХХV61. — 4 лл.

293.Кульман Е. Б. Сказки заморские / Е. Б. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп1, № 8. — 67 лл.

294.Кульман Е. Б. Стихотворения / Е. Б. Кульман. — РГБ, ф. 183, № 372. — 31 лл.

295.Кульман Е. Б. Стихотворения на немецком языке. Картинная галерея / Е. Б. Кульман. — РГАЛИ, ф. 245, оп. 1, № 1—7.

296.Лобанов М. [Отзыв о сказках Е. Кульман]. Отчет Рассматривательного комитета / Лобанов М., Востоков А., Панаев В., Перевошиков В., Федоров Б. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 3 (1836 г.), № 89. — Лл. 4—5.

297.Мартынов И. И. Мнение о Пиитических опытах Елисаветы Кульман / И. И. Мартынов. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, 1832 г., № 37. — Лл. 395—395 об.

298.Михайлова А. Н. [Материалы для книги о Е. Кульман] / А. Н. Михайлова. — РО ИРЛИ, ф.695. (См.: Ежегодник РО ИРЛИ на 1971 г. — Л., 1973. — С. 116).

299.Никитенко А. В. [Отрывок из биографии Е. Кульман] / А. В. Никитенко. — РО ИРЛИ, 19774/СХХХV62. — 1 л.

300.Полторацкий С. Д. [Кульман Е.] : био-библиографическая заметка / С. Д. Полторацкий. — ГБЛ, ф. 57, № 25. — Лл. 37—39.

301.Протокол 48-го заседания Педагогического отделения Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете (1908 г.). — Науч. б-ка ЛГУ им. М. Горького. Отдел рукописей и редких книг. — [Без шифра].

302.Реймерс А. А. Письмо к В. И. Далю / А. А. Реймерс. — РО ИРЛИ, 27271/СХСVIб.3. — Л. 2 об.

303.Федоров Б. Письмо к А. В. Никитенко / Б. Федоров. — РО ИРЛИ, 19769/СХХХV62. — Л. 3.

304.Ширинский-Шихматов П. А. Мнение о Пиитических опытах Елисаветы Кульман / Ширинский-Шихматов П. А. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, 1832 г., № 37. — Лл. 396—396 об.

305.Шишков А. [Предложение] / А. Шишков. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп.3 (1835 г.), № 17. — Л. 4.

306. Шишков А. Предложение / А. Шишков. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, № 39. — Л. 553.

307. Шишков А. Предложение / А. Шишков. — ЛО ААН СССР, ф. 8, оп. 1, 1832 г. № 37. — Л. 394.

308. Шпитта Ю. А. Ф. Шуман Р. / Ю. А. Шпитта ; пер. К. П. Полтавской, под ред. Е. А. Даттель. — Б-ка НМАУ. — № 1758. — 110 с.

309. Kulmann E. "Italia, Italia mia" / E. Kulmann. — ГПБ, ф. 608, № 4989. — 2 лл.

310. Kulmann E. Oserow's Oedip und Fingal / E. Kulmann. — ГПБ, Нем. Q. XIV, № 65.

311. Kulmann E. Saggi poetici di Elisabetta Kulmann / E. Kulmann. — ГПБ (Итал. Q. XIV № 31). — 257 л.

СПИСОК УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург).

Л. — Ленинград.

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ныне Российский научно-исследовательский институт искусствознания, Санкт-Петербург).

ЛО ААН — С. — Петербургское отделение Архива Академии Наук Российской Федерации.

М. — Москва.

Пг. — Петроград.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РГБ — Российская государственная библиотека (бывшая Библиотека им. В. И. Ленина, библиотека Румянцевского музея, Москва).

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук Российской Федерации (Санкт-Петербург).

СПб. — Санкт-Петербург.

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Санкт-Петербург).



MoreBooks!
publishing



yes **i want morebooks!**

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.more-books.ru

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

