

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Королевская Наталья Владимировна

**СМЫСЛОБРАЗОВАНИЕ В СОНАТЕ H-MOLL Ф. ЛИСТА В СВЕТЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Р. ШУМАНУ: "НЕФАУСТИАНСКИЙ" СЮЖЕТ**

В статье предложено новое прочтение сонаты h-moll Ф. Листа сквозь призму посвящения Р. Шуману. Посвящение трактуется как концептуальное слово, свёртывающее в себе авторский замысел, определяющее логику смыслообразования произведения. Концепция Ф. Листа, понимаемая как развенчание бесплодности романтических порывов, рассматривается с позиции исторической эволюции романтического стиля и в контексте эстетики Ф. Листа. Её доказательную базу составили критические статьи Ф. Листа и Р. Шумана. Уплотняя словесный слой вокруг сонаты, они расширяют диалог, заданный посвящением.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/4/28.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/4/28.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 125-130. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/4/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 78

Дата поступления рукописи: 07.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

*В статье предложено новое прочтение сонаты h-moll Ф. Листа сквозь призму посвящения Р. Шуману. Посвящение трактуется как концептуальное слово, свёртывающее в себе авторский замысел, определяющее логику смыслообразования произведения. Концепция Ф. Листа, понимаемая как развенчание бесплодности романтических порывов, рассматривается с позиции исторической эволюции романтического стиля и в контексте эстетики Ф. Листа. Её доказательную базу составили критические статьи Ф. Листа и Р. Шумана. Уплотняя словесный слой вокруг сонаты, они расширяют диалог, заданный посвящением.*

*Ключевые слова и фразы:* соната; посвящение; смыслообразование; «внутренний человек»; порыв; Эвсебий; Флорестан; Фауст; Мефистофель.

**Королевская Наталья Владимировна**, к. искусствоведения, доцент  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[sgk@freeline.ru](mailto:sgk@freeline.ru)

### СМЫСЛООБРАЗОВАНИЕ В СОНАТЕ H-MOLL Ф. ЛИСТА В СВЕТЕ ПОСВЯЩЕНИЯ Р. ШУМАНУ: «НЕФАУСТИАНСКИЙ» СЮЖЕТ

*«Слепой мятеж наш дерзкий дух стремится  
в багровой тьме закатов незакатных...».*

*М. Волошин*

Есть аналитические исследования, которые надолго определяют понимание тех или иных произведений. Их авторитет неоспорим настолько, что не возникает и мысли о пересмотре подхода или ракурса исследования. Но иногда новый взгляд способен если не перевернуть представление о произведении, то хотя бы увидеть его в несколько ином свете.

Обращаясь к сонате *h-moll* Ф. Листа, анализу которой В. А. Цуккерман посвятил целую книгу [10] (трактуя сонату в контексте романтической системы образов и конфликтов, в которую органично вписываются три гётевских персонажа: Фауст – Мефистофель – Маргарита), С. Я. Вартанов – отдельную главу монографии (раскрывая концепцию сонаты как «Сцены из “Фауста” Гёте» [1, с. 410-437]), мы ставим перед собой трудную задачу. Хорошо сознавая это, тем не менее мы хотим вступить в спор с традицией концептуального прочтения сонаты сквозь призму «Фауста» Гёте, которая установилась на том основании, что создание сонаты *h-moll* (1852-1853) предшествовало симфонии «Фауст» (1854), предопределив некоторую общность в их образном строе, тематизме и драматургии. Противопоставляя «фаустианскому» сюжету «нефаустианский», имеющий собственную логику смыслообразования, мы хотим подчеркнуть, что новый подход продиктован самим сочинением.

Во-первых, принципиальное расхождение предлагаемого прочтения с «фаустианской» концепцией, ядро которой в известных нам интерпретациях образует персонажный треугольник «Фауст – Мефистофель – Маргарита», обусловлено двухкомпонентным композиционным ритмом сонаты, тотально организующим форму и драматургический процесс, что исключает третьего персонажа («Маргариту») и кардинально изменяет аксиологию концепции (ценностные ориентиры).

Во-вторых, Лист не оставил никаких указаний на связь сонаты *h-moll* с трагедией Гёте – ни в названии (аналогично сонате-фантазии «По прочтении Данте»), ни в виде программы или каких-либо авторских комментариев, уточняющих замысел. Защитникам «фаустианской» концепции приходится искать «скрытые» причины отказа Листа от опубликования программы: «...причина, побудившая Листа уйти от объявления программы в Сонате *h-moll*, видится нам в двойственности замысла. В Сонате сплелись две линии: с одной стороны, воплощение образов и событий трагедии Гёте, с другой – отображение автором собственного пути» [Там же, с. 411].

Известно, что Лист был противником искусственного навязывания программы готовому произведению, тем более создававшемуся без таковой: «...попытка давать программу после того, как произведение уже создано, *объяснять* с её помощью эмоциональное содержание инструментальной поэмы... является ребячески праздной, чаще всего обреченной на неудачу затеей» [4, с. 308-309]. Отсюда вытекает закономерный вопрос: не является ли «прививка» сонате *h-moll* Листа «фаустианского» сюжета нарушением авторской воли и ложным «указанием слушателям тех духовных импульсов, которые побудили композитора к созданию... произведения... мыслей, которые он пытался в нём воплотить» [Там же, с. 308]?

#### Подход

Попробуем подойти к сонате *h-moll*, полагаясь только на авторский текст и сопутствующие детали и факты. Речь идёт о посвящении сонаты Р. Шуману, которое исследователями в лучшем случае лишь упоминается как обычный ответный жест художника на сделанное ему ранее приношение («Лист посвятил сонату другому великому представителю музыкального романтизма – Роберту Шуману; это было достойным ответом на посвящение Фантазии C-dur, op. 17 Шумана – одного из лучших, искреннейших его произведений – Листу» [10, с. 4]). Однако «музыка окружена многими слоями слов» [7, с. 11], которым нельзя не придавать

значения. А последовавшая за сонатой статья «Роберт Шуман», завершённая в 1854 году (возможно, писавшаяся одновременно с сонатой), не только расширяет «слово» посвящения, но и уплотняет словесный слой вокруг этого сочинения, превращая посвящение в диалог и вовлекая в его пространство критические высказывания Шумана о Листе.

Существующие связи между литературным и композиторским творчеством Листа – между «Путевыми письмами бакалавра музыки» и «Альбомом путешественника» и циклом «Годы странствий», «Венгерскими рапсодиями» и книгой «Цыгане и их музыка в Венгрии» – служат дополнительным подтверждением того, что посвященные Шуману соната *h-moll* и статья «Роберт Шуман» создавались в соотнесении друг с другом.

При этом соната и статья раскрывают образ Шумана с двух в корне различных позиций. Во вступительном разделе статьи Лист называет Шумана «представителем особого типа, *хотя и созвучного духу прогресса и общим линиям художественного развития своего времени, но, тем не менее, всё же индивидуального направления* (жирный шрифт автора статьи. – Н. К.)» [5, с. 350]. Это, на первый взгляд, не столь заметное размежевание ипостасей – «представителя индивидуального типа» и типа, «созвучного духу прогресса», – определяет различие концепций сонаты и проблемно-критического эссе. В статье Лист стремится «на примере столь выдающегося музыканта прийти к самым разнообразным заключениям, которые дадут повод обсудить некоторые наиболее важные (следует понимать: прогрессивные. – Н. К.) жизненные вопросы нашего искусства» [Там же, с. 351] – краевольные вопросы эстетики самого Листа: соотношения содержания и формы, музыкальной программности, единства композитора и музыкального критика. В сонате образ Шумана раскрывается уже не в связи с эстетическими концептами, а в свете экзистенциально-мировоззренческих проблем романтизма, сосредоточенных в образе героя произведения, в соответствии с «индивидуальным направлением» искусства, в центре которого находится «я» художника.

Подобно тому, как сам Шуман, вводя в художественный контекст своих сочинений образы живых современников (Шопена и Паганини), трактовал их как архетипы романтического искусства, Лист склонен рассматривать Шумана как фигуру не менее знаковую для своего времени, занимающую «почётное место в ряду самых блестящих имён нашего времени» [Там же, с. 350]. Однако если Шуман создавал узнаваемые звуковые портреты посредством музыкального подражания стилю или технике, для Листа посвящение становится поводом к созданию собирательного портрета героя своего времени, в котором отображается образ не только Шумана, но и самого Листа, а в целом – судьба всего поколения. Эту тенденцию к обобщению, отличающую творческий метод Листа от подчёркнутой индивидуалистичности шумановской музыки, отмечала В. А. Васина-Гроссман, писавшая о Листе как о художнике, «воплотившем в себе все противоречия своего поколения, пережившего бурную эпоху многократных подъёмов и спадов революционной волны, поколения, у которого радужные надежды и пылкие стремления сменялись разочарованием и скепсисом» [2, с. 80].

#### Двухкомпонентный смысловой ритм

«Радужные надежды и пылкие стремления» с одной стороны и «разочарования и скепсис» с другой – эти эмоциональные полюса проецируются и на листовскую фаусто-мефистофельскую биполярность сознания, и на шумановское флорестано-эвсебиевское двоемирие, но с некоторыми оговорками. Если созданный Шуманом архетип романтического порыва (достаточно вспомнить знаменитый «Порыв» из сборника «Фантастические пьесы») одинаково выражает «пылкие стремления» и шумановского Флорестана, и листовского Фауста, то эвсебиевская мечтательность и мефистофельское «разочарование и скепсис» не сливаются в одно целое: слишком удалены друг от друга «мефистофельский» элемент главной темы сонаты *h-moll* и образцовый «Эвсебий» из «Карнавала» Шумана. Однако в сонате это расстояние равно нулю: превращение «мефистофельской» темы в «тему Маргариты», вторую побочную («Видимо, Листу был очень дорог этот женственный образ, который так охотно соединяют с представлением о гётевской Маргарите...» [10, с. 49]), уничтожает эту дистанцию, в результате чего «выражение самого идеального (целомудрие, нежность)» [Там же, с. 49-50] обнаруживает тёмную изнанку образа-оборота.

Это превращение – ключевой момент листовской концепции: во-первых, оно несёт аксиологический смысл, обесценивающий романтическую мечту и «само идеальное»; во-вторых, противоречит и гётевской трагедии, и концепции «Фауст» – симфонии, где идеальный образ Гретхен композиционно изолирован от сферы влияния Мефистофеля.

Дистанция между «мечтой» и «скепсисом» (Эвсебием и Мефистофелем) проводит водораздел между Листом и Шуманом, творческое сознание которых (несмотря на принадлежность к одному поколению художников-романтиков) формировалось в разных идеологических условиях: у Листа – во Франции, где революционный энтузиазм 1830-х годов был направлен на преобразование действительности, у Шумана – в реакционной Германии, где революционный дух подавлялся и, не получая выхода вовне, претворялся в идею абсолютизации внутренней свободы, что послужило почвой для развития немецкого классического идеализма в философии и романтической идеи «внутреннего человека» в искусстве. Однако то, что было прогрессивным для времён бидермайера (противостояние «внутреннего человека» как оплота духовности, филистерству во всех его проявлениях в искусстве и жизни), после 1848 года в условиях изменившейся политической ситуации утратило актуальность. Вступление Германии на путь реформ и объединения государства, сломившее старый феодальный уклад, требовало нового, деятельного героя – борца за национальные идеалы и общественного прогресс. На смену «внутреннему человеку», замкнутому на самом себе, устремлённому к неким недостижимым горизонтам идеального, приходит «чистая человечность» Вагнера и концепция новой (после Бетховена) романтической героики в творчестве Листа, утверждаемая в целом ряде симфонических поэм.

Характерно, что сам Шуман в статье «Новые пути» (опубликованной в том же 1853 году, когда была написана соната Листа) выразил ощущение наступления новой эпохи (с её новыми именами и путями), к которой самого себя не причисляет: «...появлялись новые значительные таланты, в музыке вырастала, видимо, *новая сила*, о чём свидетельствуют многие, одушевлённые высокими стремлениями художники последнего времени... С величайшим сочувствием следя за путями этих избранных, я думал: вслед за таким *началом* придёт, должен прийти вдруг тот, кто призван дать идеальное выражение *духа времени*...» (курсив автора статьи. – Н. К.)» [11, с. 249-250].

Этот переломный момент смены поколений романтических героев – уход от «индивидуального» типа (Шуман) к «героическому» типу, более объективному и общезначимому (Лист, Вагнер), – был схвачен Листом как кризис романтического сознания, определивший концепцию сонаты *h-moll*, в которой Шуман (герой посвящения) является ключевой фигурой в силу того, что его внутренняя персонифицированная раздвоенность представляет собой наглядное, образно оформленное выражение оторванности «внутреннего человека» романтизма от действительности.

#### **Ядро концепции: куда направлен этот порыв?**

Ключевым мотивом развенчания идеи «внутреннего человека» в сонате Листа становится осмысление ценности романтического (флорестановского) порыва, запечатлённое в главной теме сонаты (для удобства ориентации в нотном тексте сохраним принятые образные обозначения: 1-й элемент главной партии – «Фауст», тема героя, 2-й элемент – «Мефистофель»). В силу того, что главная партия с точки зрения функционально-гармонической логики представляет собой вопросно-ответную структуру (связывающую контрастные элементы – «фаустовский» и «мефистофельский» – разрешением *D* в *t*), осмысление начинается с вопроса: куда устремлён этот «мятежно-героический порыв» [10, с. 29]? Здесь же содержится и утвердительный ответ: в никуда (в пустоту), ибо погружающий в холодные мрачные глубины души «мефистофельский» мотив, с его топтанием на месте (репетиции), вопросительностью (вторая интонация близка теме вопроса «Прелюдодов») и ритмическим торможением, останавливает движение. По существу, порыв мятежного, ищущего духа свёртывается вовнутрь и там замирает.

Созданная в пределах главной партии смысловая структура – «тезис» о бесплодности романтического порыва – в дальнейшем подвергается развитию вглубь собственного смысла. Словно неудовлетворённый бездоказательным ответом, Лист направляет развитие мысли в поисках аргументов, подтверждающих изначальный негативный «ответ». Многократное варьирование данной структуры (с сохранением смысловых позиций «порыв – торможение») образует свой внутренний сюжет.

#### **Вариация 1 – побочная партия**

1-я побочная – дальнейший взлёт духа, восторженный неудержимо-энтузиастический порыв к идеалу («устремление к некоей беспредельности» [Там же, с. 28]), вдохновлённый героическим преобразованием темы «Фауста» в зоне связующей партии, в кульминации активного противостояния с «мефистофельским» мотивом (триумфально-победное движение по звукам ми-бемоль мажорного трезвучия). Однако музыкальный образ первой побочной представляет собой сложное симультанное единство, свёртывающее в собственной глубине пока незаметную червоточину: порыв «упакован» в размер и ритм сарабанды, признаки которой чем дальше, тем больше будут выступать на поверхность, развенчивая иллюзию действенности. Тема уже в экспозиции обрывается интонацией вопроса, пресекающей порыв, растворяющей его в хоральной фактуре: в ауре вопросительности «фаустовский» мотив теряет нерв устремлённости, приобретает размягчённо-мечтательное звучание.

2-я побочная – преобразённая «мефистофельская» тема – вводит в хрупкий мир «мечтательного за бытия» [Там же, с. 49], отсылая к шумановскому Эвсебию, «дирижирующему» происходящим. Тема погружает в состояние трансa, втягивая в созерцание «воздушных замков» «фаустовский» мотив (вознесение «в необычно высокие, “поднебесные”» сферы [Там же]). Подчиняясь влиянию «мефистофельского» начала – попадая под гипноз сладостных грёз, – он утрачивает действительную активность и страстность как «устремление в прекрасную бесконечность» [Там же, с. 48].

Таким образом, погружение в эвсебиевский контекст шумановской музыки, конкретизирующее направленность флорестановского порыва, делает первый шаг к обличению его бесплодности. Это как будто понимает и сам герой сонаты, здесь же (в зоне побочной) обнаруживая стремление стряхнуть путы грёз, вырваться из оцепенения мечты, вернуться к жизни (драматический «взрыв» *Allegro energico*). Но на вершине героический порыв рассыпается, теряя чёткость мелодической линии, вновь повторяя уже пройденное: действительная энергия, не получающая выхода вовне, утрачивает смысл, распадается на атомы.

#### **Вариация 2 – диалог вначале разработки**

Вновь повторяя структуру «порыв – торможение», Лист сталкивает образы, до этого представлявшие первую позицию – 1-ю побочную (*pesante*) и «фаустовский» мотив (*Recitativo*), трансформация которых отражает постепенную деградацию (снижение) действительности, подменяемой речевым началом («слово» вместо «дела»), вопреки утверждению героя Гёте), – неслучайно второй элемент в рамках данной структуры обозначен как «речитатив». В 1-й побочной за счёт хоральной собранности фактуры, опирающейся на канонский квартсекстаккорд (символ торможения), обнажается траурный остов сарабанды; тяжёлые глыбы аккордов не дают расправить крылья для нового взлёта. Она звучит лишь грозным призывом к действию, обращённым к герою. Это воззвание, «цепь гневных возгласов» [Там же, с. 63], – реакция на заключительную партию экспозиции, завершаемую проведением «фаустовского» мотива, в противостоянии с «мефистофельским» элементом (достигающим в заключительной партии пика агрессии и количественного роста в маршевом и секвентном нагнетании) возвращающего себе первоначальный действительный облик, но к концу рассыпающегося в механических повторах своего интонационного ядра (уменьшенного вводного).

Речитатив – ответ героя, узнаваемого лишь по фигурным «прорисовкам» уменьшенного септаккорда, подмена действия пустыми «рассуждениями» (размышление над смыслом романтического порыва или его отрицание?). Результат – последующая разработка темы героя, которая (аналогично проведению «мефистофельского» мотива в виде восходящей секвенции по полутонам перед 2-й побочной) подвергается секвентному «тиражированию» и сжатию главной патетико-драматической интонации (ход на ум. 7) до ум. 4. Так герой постепенно теряет своё лицо, обнаруживая сходство со своей «тенью».

Тенденция к сближению образов нарастает от этапа к этапу – В. А. Цуккерман уже в побочной партии отмечает «отсутствие раздвоенности, какая характеризовала главную партию» [Там же, с. 50]. Причём сближение происходит сразу по двум образным направлениям, соответствующим двум сторонам образа-оборотня, поворачивающего к нам своё то откровенно злое, бездушное лицо («Мефистофель»), то обольстительно-прекрасное, очаровывающее красотой («Маргарита»). На следующем этапе развития «нефаустианского» сюжета контраст между полюсами сходит на нет, дважды утверждая образное единство – в пространстве эвсепбиевского начала (Эпизод в разработке) и его обратной, теневой стороны (Фугато).

### **Вариация 3** – эпизод в разработке, сонатное *Andante sostenuto*

Создавая «малую сонату» внутри «большой» (В. А. Цуккерман [Там же, с. 68]) как её зеркальное отражение, Лист использует семантические возможности сонатной формы с целью наиболее наглядного отражения метаморфозы образа героя (радикального изменения первой позиции на фоне неизменности второй в рамках бинарной структуры, охватывающей главную и побочную партии: «герой – идеальное»). Это же отмечает и В. А. Цуккерман: «...Лист, видимо, хотел создать аналогию в построении большой и малой сонат; в пользу такого предположения говорит и совпадение функций “темы Маргариты”: там и здесь в виде побочной партии» [Там же].

Новую главную тему, в которой В. А. Цуккерман видит образ «нежных и грустных иллюзий» [Там же, с. 66], скорее можно назвать темой развенчания иллюзий. Не означает ли её смиренно-пониженное звучание (хорал, нисходящее движение верхнего голоса) осознание бесплодности флорестановских устремлений, рассыпающихся в эвсепбиевском «мире мечты, светлых грёз, воспоминаний, “воздушных замков”» [Там же]? Весьма показательна для понимания этой темы характеристика В. А. Цуккерманом её самой значимой интонации, подчёркнутой отсутствием аккомпанемента, – восходящей большой септими, зависающей наверху (она может быть истолкована и как расширение вопросительной интонации «мефистофельской» темы, и как звуковая и смысловая инверсия главной «фаустовской» интонации – ум. 7). В. А. Цуккерман называет её «мотивом неудовлетворённого устремления» [Там же, с. 67].

Неизменность побочной темы, с усилением созерцательной сущности образа (введение тонического органного пункта), по сути, утверждает её в качестве подлинно главной, ведущей темы «нефаустианского» сюжета. На фоне качественных преобразований «фаустовского» мотива, вплоть до замещения его абсолютно новым, противоположным по смыслу музыкальным образом (хорал вместо порыва), побочная укрепляет свои позиции как нечто стабильное и неизменное, способное влиять и изменять.

Разработка «малой сонаты» (подтверждая параллелизм двух сонатных конструкций) представляет собой отражение диалога разработки «большой сонаты», но уже в драматическом модусе, сталкивая между собой ключевые, взаимообратимые интонации. Первая побочная масштабно разрастается и достигает пика страстной напряжённости и порывистости звучания за счёт включения в её развивающую часть патетического возгласа на восходящей септима (в хорале – символ бездейственности, здесь – пробуждения). Этот заряд жизненной энергии передаётся теме героя, появляющейся только к концу разработки в низком «мефистофельском» регистре: представленная лишь главной интонацией (ум. 7), она как бы с трудом поднимает голову после долгого летаргического сна. Её трудное «пробуждение» подстёгивает порыв, достигающий кульминационного всплеска с началом репризы. Однако вместо ожидаемого возрождения темы героя гимнически-окрылённое звучание передаётся хоралу и оказывается кратковременным, быстро гаснущим взлётом духа, возвращающим к мысли о бесплодности романтических устремлений. В коде малой сонаты, где вторая побочная является как Фея грёз, «мотив неудовлетворённого устремления» (восходящая септима), включённый в её пространство как расширение интонации вопроса («синтез обеих тем *Andante*» [Там же, с. 74]), возникает в модусе колыбельной (*dolcissimo*), окончательно погружая сознание в состояние усыпляющего забвения.

### **Вариация 4** – реприза «большой сонаты», фугато (*Allegro energico*)

Это последняя, итоговая метаморфоза образа героя, ликвидирующая исходное «фаусто-мефистофельское» двоимирие в сторону «мефистофельского» начала, – наиболее радикальное преобразование, сливающее противоположные полюса (до этого момента пространственно разделённые как самостоятельные тематические образования) в едином микрокосме темы фуги, утверждающей механистичный, холодный, лишённый эмоциональности образ. Фугато как единственно возможная форма существования такой темы, с автоматическими повторами и искусственными контрапунктическими перестройками (проведение «фаустовского» мотива в инверсии – «признак саркастического пародирования» [Там же, с. 77]), усиливает механистичность образа – качество, прямо противоположное исходному состоянию образа – сконцентрированной в порыве жизненной энергии.

Так же, как «тезис» экспозиции семантически доказывается и аргументируется, «контртезис» репризы получает аналогичное доказательное развитие. При этом на старую канву (в репризе всё как будто на своих местах, но подчиняется механическому повтору, который здесь правит бал) наносится новый образно-смысловой рельеф: на передний план выдвигается автобиографический, аксиологически окрашенный сюжет, выделяющийся на фоне повторяющихся событий как вставки абсолютно новых, по сравнению с экспозицией, музыкальных эпизодов, темповые обозначения которых – *Stringendo* и *Presto – Prestissimo* – отражают подчинение определённому замыслу.

Отметим его узловые моменты.

**1. Идентификация героя и автора (*Tempo I*).** До сих пор мы не касались темы вступления (включающей фригийскую и «цыганскую» гаммы), отражающей внутреннее двоемирие самого Листа, «наполовину цыгана, наполовину францисканца», – две самоидентификации Листа из письма к К. Витгенштейн, на которые ссылается В. А. Цуккерман при характеристике темы вступления [Там же, с. 17] (она же – тема судьбы, несущая весть о неизбежности трагического свершения: «Мотив с риторической фигурой *catabasis* передаёт трепет “человека вообще” перед тайной судьбы, страх смерти» [1, с. 414]). Роль этой темы как монограммы автора подробно проанализирована В. А. Цуккерманом, поэтому ограничимся замечанием, что до репризы сонаты она не была участницей событий, присутствуя лишь на стыках разделов в качестве «наблюдателя», переворачивающего «страницы» драмы, хорошо знающего её исход. Но с момента установившегося господства «мефистофельского» начала она включается в действие как новый персонаж, замещающий собой героя. Момент идентификации автора и героя приходится на расширенный предикт к побочной партии (у В. А. Цуккермана – «второй раздел» [10, с. 78]), решённый как тесное соприкосновение тем, благодаря их ладо-гармонической тождественности (объединению «фаустовским» гармоническим си минором): проведение главной интонации темы героя (*G – Ais<sub>1</sub>, marcato*) с её последующим заполнением «авторской» гаммой.

**2. Саморазвенчание автора.** Замещение образа героя фигурой автора происходит в соответствии с контекстом. Вот почему новое, автобиографическое направление в развитии «нефаустианского» сюжета сонаты можно определить как «саморазвенчание»: в обоих эпизодах (*Stringendo* и *Presto – Prestissimo*), образующих предикты к первой побочной, на передний план выдвигается фееричная виртуозность – сконцентрированный образ листовского «трансцендентного» пианизма, вытесняющий тему героя в героическом модусе («целиком выключена местная реприза с её ликованием и торжеством позитивного начала; взамен этого раздела дан “злой” предикт к побочной партии» [Там же, с. 84]).

В обоих случаях авторская монограмма предшествует прогрессирующей виртуозной разработке фаустовской темы, наращивая собственную виртуозность (каскад параллельных октав в эпизоде *Presto*, подготавливающих октавы *Prestissimo*), тем самым образно срастаясь с темой героя в новом для себя модусе. На пианистический трансцендентализм репризы, с его механистичностью, блеском технически совершенной, но неодухотворённой игры ритмически измельчёнными, выровненными мотивами, обратил внимание В. А. Цуккерман: «Октавное проведение мотивов  $ГП_1$  в левой руке (*Prestissimo*. – *H. K.*) при бешеном темпе и максимальном *ff* – едва ли не самое трудное для пианиста (уже утомлённого всем предыдущим) место в сонате, могущее быть мерилем сил исполнителя» [Там же, с. 82].

Перед нами – автопортрет блестящего артиста, раскрывающий ту грань творческой природы Листа, которая вызывала одновременно и восхищение, и неприятие Шумана: «...а с другой стороны, он вновь предаётся самой необузданной виртуозности, насмехаясь и доходя почти до безумных дерзновений» [13, с. 226]. Может быть, этот автопортрет, отмеченный дегуманизацией образа своего искусства, создавая который, Лист раскрывает сущность «мефистофельского», обездушивающего начала в сонате, – ответ на критику Шумана, означающий её признание? Отклик на шумановскую «демонизацию» образа Листа-артиста, описание которой отвечает влиятельной сущности «мефистофельской» темы сонаты («Демон управлял его силами; как будто желая испытать публику, он сначала, казалось, играл с нею, затем поверг её в глубочайшую задумчивость, пока не обвил сетями своего искусства каждого, и тут уже стал увлекать всю массу, куда и как хотел» [12, с. 234])?

Подобное саморазвенчание можно понять как переоценку ценностей – ведь и Лист до Веймара, где была создана соната, был представителем «индивидуального» направления в искусстве, но прежде всего в своей исполнительской деятельности (отсюда и «автопортрет» виртуоза). Вот и С. Я. Вартанов пишет о сонате *h-moll* как о произведении, появившемся «вследствие кризиса, наступившего в жизни Листа в 1847 году, когда на гребне артистического успеха он отказался от концертной деятельности, отринул славу виртуоза ради сосредоточения духовных сил, ради выхода на новый уровень в композиторском творчестве» [1, с. 413].

Виртуозный трансцендентализм – ещё один модус ухода от действительности в сонате, аксиологически равнозначный образу «мечтательного забытья», отмеченный разрушающим воздействием «мефистофельского» начала. Вот почему на этом завершающем участке драмы возникает последняя попытка прорыва парализующего волю состояния, требующего гигантского усилия и концентрации сил.

**Вариация 5** – первая побочная перед кодой, «генеральная кульминация сонаты», в которой «предчувствуется очень скорая и притом – трагическая развязка» [10, с. 83]. Этот последний порыв рассыпается, обрываясь паузой и фермой на самой вершине, обнаруживая зияющее «ничто», поглощающее все устремления героя («в стремительном падении (как в пропасть!) на диссонирующем аккорде она (тема. – *H. K.*) обрывается в ничто» [Там же, с. 86]).

В замкнутом мире внутренней «вселенной» порыв обречён. Поэтому в коде сонаты окончательно утверждается мысль о бесплодности романтического порыва проведением «мотива неудовлетворённого устремления» (*Andante sostenuto*) и темы героя в модусе отрешённой бездейственности (*Allegro moderato un poco rall.*). С. Я. Вартанов трактует коду-эпизод сонаты как инобытие: «За хоралом стоит ряд ассоциаций: Фауст оправдан высшими силами и попадает на небеса...» [1, с. 434]. Действительно, финал, с его приглушённым (*sotto voce*) звучанием, зловещим рокотом «мефистофельских» репетиций в басах, притягивающих «фаустовский» мотив, соскальзывающий в «бездну» с высоты третьей октавы (метафора похищения души?), с венчающим драму inferнальным звучанием авторской монограммы, в которой обнажается сущность темы судьбы, – общает о смерти героя.

Однако в свете посвящения сонаты Роберту Шуману скорее приходится говорить о символической смерти романтического героя как о фатальности отрыва от действительности, ведущей к духовной деградации личности.

Об устремлённости к некоему недостижимому идеалу и о катастрофичности крушения иллюзий говорили, каждый по-своему, многие романтики – Шуберт, Шопен, Берлиоз... Но, в отличие от своих предшественников и современников, которые переносили в творчество проблемы собственной экзистенции (не делая различия между творчеством и жизнью), Лист разрешает проблему отрыва от реальности не только как «пациент», но прежде всего как «врач цивилизации» [3, с. 311]. Приведём слова Листа из письма к Г. Гейне: «О, мой друг... никаких взаимных обвинений: наш век болен, и мы больны вместе с ним» [6, с. 17], – и комментарий Я. И. Мильштейна, уточняющего «диагноз», болезнь века: «Ответ Листа Гейне – это своеобразная “исповедь сына века”, в которой ярко отразились черты внутренней неустойчивости, искренние, но *бесплодные порывы*, сомнения и разочарования (курсив автора статьи. – Н. К.)» [Там же].

Состояние разрушающего личность глубокого внутреннего опустошения и, как следствие, утраты жизнечности, одухотворяющей энергии, страстной устремлённости, живого дыхания передано в фугато. Духовная деградация – безвозвратный уход в собственную «бесконечность» – это участь и Р. Шумана, героя посвящения, музыкальный портрет которого получил отражение в основных контрастирующих образах сонаты, и «героя своего времени», бывшего на виду у всей Европы, Людвига II Баварского, предпочитавшего жизни на земле «воздушные замки», пусть и воплощённые в камне.

«Бесконечность» – центральная категория романтической системы ценностей: «Бесконечность есть отсутствие предела; а то чувство бесконечного, которым проникнуты воображение и душа, является положительным и созидательным» [9, с. 388]. Однако листовское отношение к романтической «бесконечности» в сонате *h-moll* носит противоположный характер и скорее может быть выражено афоризмом Ф. Ницше: «Если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя» [8, с. 301]. Это высказывание хорошо ложится на глубинный аксиологический слой произведения, объясняя оборотничество образов «Мефистофель» – «Маргарита» (тогда как в симфонии «Фауст» утвердился двойничество по Гёте: Фауст – Мефистофель) – объясняя, почему устремление в идеальную «бесконечность» (вторая побочная) возвращается властью «бездны» (фугато), безвозвратно поглощающей душу.

#### Список источников

1. **Вартаков С. Я.** Концепция фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 576 с.
2. **Васина-Гроссман В. А.** Великий сын венгерского народа // Советская музыка. 1951. № 10. С. 80-83.
3. **Делёз Ж.** Логика смысла / пер. с фр. М. – Екатеринбург: Раритет; Деловая книга, 1998. 480 с.
4. **Лист Ф.** Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 271-349.
5. **Лист Ф.** Роберт Шуман // Лист Ф. Избранные статьи / предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна; пер. А. Бобровича и Н. Мамуна; ред. текста, вступ. ст. и прим. С. Барского. М., 1959. С. 350-413.
6. **Мильштейн Я. И.** Ф. Лист. М., 1956. Т. 1. 540 с.
7. **Михайлов А. В.** Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М.: МГК, 2002. Вып. 36. С. 6-23.
8. **Ницше Ф.** По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. / пер. с нем. Н. Полилова; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 238-406.
9. **Сталь А.-Л.-Ж.** О Германии [Чувство бесконечного] // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. С. 383-391 [388-389].
10. **Цуккерман В. А.** Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
11. **Шуман Р.** Новые пути // Шуман Р. Избранные статьи о музыке / пер. с нем., ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского. М., 1956. С. 249-251.
12. **Шуман Р.** Франц Лист // Шуман Р. Избранные статьи о музыке / пер. с нем., ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского. М., 1956. С. 233-245.
13. **Шуман Р.** Этюды Листа // Шуман Р. Избранные статьи о музыке / пер. с нем., ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского. М., 1956. С. 223-232.

#### MEANING GENERATION IN F. LISZT'S SONATA *H-MOLL* IN THE LIGHT OF DEDICATION TO R. SCHUMANN: NEO-FAUSTIAN STORY

**Korolevskaya Natal'ya Vladimirovna**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
Saratov State Conservatoire  
sgk@freeline.ru

The article proposes a new interpretation of F. Liszt's sonata *h-moll* through the lenses of dedication to R. Schumann. The dedication is interpreted as a conceptual word accumulating the author's intention, establishing the logic of meaning generation in the composition. F. Liszt's conception presupposing the dethronement of vain romantic impulses is considered from the viewpoint of historical evolution of the romantic style and in the context of F. Liszt's esthetics. The argumentative basis of the study includes F. Liszt's and R. Schumann's critical articles. Condensing the verbal layer around the sonata they broaden the dialogue initiated in the dedication.

*Key words and phrases:* sonata; dedication; meaning generation; “ego”; impulse; Eusebius; Florestan; Faust; Mephistopheles.