

УДК 82-193.3: 82-193.5

АМАДЕЙ ГОФМАН І АМАДЕЙ МОЦАРТ: ЩЕ РАЗ ПРО МУЗИЧНІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ

Борис Шалагінов

Досліджено тему музично-театральної основи жанровості й стилю Гофманової прози, зокрема вплив зінгшпіля Моцарта. Розглянуто контраст, різноманітність та різнохарактерність як принципи побудови дії та групування персонажів, маска та її емоційна моторика як спосіб розкриття психології героїв, “двосвітність” тощо як естетичні виміри, співзвучні з музично-сценічною естетикою передромантичної та романтичної опери.

Ключові слова: романтизм, проза, жанр, маска, музичність, опера, зінгшпіль.

Дослідження мистецького жанру завжди неминуче виводить нас на питання індивідуальної уяви автора, його художньої креативності та естетичного кругозору. Думка дослідника йде тут по двох напрямках. По-перше, це може бути увага до традицій, успадкованих автором від його попередників. Тоді говоримо про таку собі “логіку розвитку” жанру. Зокрема, можемо стверджувати, що особливості гофманської прози визначаються загальноєвропейськими рисами новелістичного жанру, що сягають оповідних принципів Ренесансу, Бароко, Просвітництва тощо. Але, з іншого боку, ми можемо констатувати, що свої естетичні імпульси автор знаходить десь далеко на стороні від магістрального розвитку свого жанру, наприклад, у музиці, образотворчому мистецтві тощо.

У нашій статті з цієї точки зору досліджуватимемо художню прозу Е. Т. А. Гофмана, а саме – маємо на меті показати залежність її жанрових рис від естетики передромантичної а романтичної *опери*, зокрема, музичних принципів В. А. Моцарта – улюбленого композитора цього автора.

У неозорому морі наукових досліджень про музичність романтичної літератури і зокрема про зв’язок Гофмана з музикою, здавалося б, не залишилося жодної нерозкритої теми. Між тим ще недостатньо осмислена сама *метажанрова* природа прози письменника. Незалежно від конкретного жанру повісті, новели, казки чи навіть роману, вона багато в чому завдячує специфічним принципам його літературного мислення, витоки якого в *музично-театральній* творчості, що їй письменник присвятив свого часу так багато часу і сил як режисер, диригент, декоратор і композитор. Наявні на сьогодні дослідження історико-естетичного контексту тої доби дають нам можливість детальніше відповісти на порушене питання [1].

Література і музичний театр. Література як феномен *читання* не одразу завоювала свої виняткові позиції в європейській культурі. Спочатку вона ніби всього лише

супроводжувала головний вид мистецтва – театр. Читання ж пов'язували переважно з науковими заняттями, книжка була невід'ємна від пюпітра філософа і келії богослова. Тривалий час поети довіряли свої найкращі думки саме сцені. Ось чому ще у XVIII ст. пейзажні описання в романах, на які було так багате те століття, нагадують нам театральні декорації з переднім, середнім та ближнім планами, із специфічними ефектами театального освітлення. Театр класицизму прищепив смак не лише до декламації, а й до пластики людського тіла та чистих ліній його руху, до ансамблю людських фігур, до символіки простору. Бароко залишило свій слід у вигляді пристрасті до похваленого руху, до різких акцентів і широких жестів, до карикатури й гротеску. Народний ляльковий театр – смак до дивовижних чи ризикованих перетворень, протиприродних ситуацій.

Невід'ємною від театру була музика. Вона не лише обслуговувала виставу, а й сама багато що успадкувала від принципів розгортання сценічної дії. Першою музичною формою, що набула широкої популярності, була сюїта, яка уже не обслуговувала конкретно танок, але відображала чергування танцювальних темпів і настроїв та викликала асоціації з рухами тіла. Багато психологічних елементів танцювальних рухів пронизують музику віденських класиків Гайдна, Моцарта, раннього Бетховена, романтиків Вебера, Шуберта, Шумана. Вони активізують моторику нашого тіла і зорове почуття. Не пройшли вони безслідно й для літератури.

У XVIII ст. утворилося найгармонійніше співвідношення основних видів мистецтва того часу: літератури, театру та музики. Чималою мірою це стосується Німеччини. Практично всі німецькі письменники працювали також для сцени. У той час не було розділення театру на музичний і драматичний. Практично одні й ті самі актори не лише грали драматичні ролі, а й виконували вокальні партії. Гете, як директор Веймарського придворного театру, мусив продумувати також музичний бік своїх вистав, він навіть писав тексти для опер. Всі ці обставини не могли не відобразитися на характері літературної прози того часу.

Синтез поезії, театральності та музичності ми знаходимо зокрема у творах німецьких романтиків. Мова йде про органічний зв'язок цих трьох елементів як особливість романтичного мислення. На наш погляд, період порубіжжя XVIII–XIX ст. був останнім спалахом такого синтезу. І хоча в літературі попереду ще символізм, який наче у новому світлі віддзеркалив шукання романтиків, наступна література засвоїла багато їхніх відкриттів всього лише як суму *прийомів*, яскравих і ефектних, але уже відірваних від конкретних умов, які цей синтез породили.

Треба окремо згадати, що при всій схильності ранніх романтиків до театально-музичного мислення, їм так і не вдалося суттєво оновити ні драматичний, ні оперний театр. Це стосується також Гофмана. Пізніше Ріхард Вагнер заявляв, що береться за створення нового виду драми як за абсолюто нове історичне завдання.

Гофман як театрал і прозаїк. З усіх ранніх романтиків Ернст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) був обдарований живим естетичним почуттям, мабуть, найбільшою мірою. Його, очевидно, не до кінця реалізований талант театально-музичного митця розкрився саме в художній прозі. Характерно, що прославився він все ж не як автор опер і п'єс, а як прозаїк. Те, що невповні вдалося йому як театралу, надало його прозі оригінальності.

Вирішальне значення для формування живого естетичного почуття Гофмана на-

лежить музиці Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791), який був його улюбленим композитором. Одразу ж внесемо ясність: музичні обдарування великого композитора й великого прозаїка навіть не можна порівнювати; фортепіанні твори Гофмана не заслуговують на публічне виконання; його оперну музику можна віднести до “масової” продукції того часу.

Не те ми бачимо в його прозі, вона якраз оригінальна. Вона іронічна, без натужної погони за “дотепністю”, притаманної Ф. Шлегелю; у ній більше жвавості, пластичності і саме музичності порівняно з Л. Тіком; у ній вабить до себе теплота та м'якість, якщо порівняти з прозою Клейста; вона відрізняється від строгої раціональності прози Новаліса мовною експресією та певною імпровізаційністю; її мова класично чиста й сучасна на відміну від архаїчної й часом темної мови раннього Шлейєрмахера. У ній завжди проглядається сам автор як закликальник, що з доброю усмішкою запрошує шановну публіку на набачену виставу, яка їй, безумовно, мусить сподобатися!

Оперна схема літературного сюжету. Подивимося, як Гофман робить свої сюжети. На нашу думку, багато що тут ґрунтується на оперних схемах. Мандрівні англійські трупи принесли в Німеччину прийоми елизаветинського театру, які, поєднавшись з музикою в умовах народного бароко, сильно вплинули на німецьку оперу, зокрема на зінгшпіль. Зінгшпіль розчинився в прозі Гофмана. Головні риси зінгшпіля – це поєднання героїчної, ліричної і комічної тематики, а також увага до побутового боку життя. Неабияка драматична колізія поєднана з гротескно-комічними сценами. “Рамковий” сюжет – це історія любовної одержимості, палкої пристрасті молодого героя. Але рідко коли згода між закоханими є з самого початку. На шляху юнака начебто нізвідки виникають складні перешкоди. Як своєрідне відлуння оперного “фатуму” з'являються представники “паралельного”, містичного світу. Та їхню владу повністю потрапляє наш герой. Все закінчується, як зазвичай, апофеозом, оперним щастям закоханих. Такий “універсальний” сюжет притаманний різним творам, як-от “Опера злиднів” англійця Пепуша, “Чарівна флейта” Моцарта, “Вільний стрілець” Вебера і, – наприклад, “Малюк Цахес” Гофмана.

Особливо цікаво порівняти “Чарівну флейту” і “Малюка Цахеса”. Адже Гофман зробив гротескно-іронічну трансформацію містеріального сюжету Моцарта (який, правда, можна розглядати як пародійно забарвлену містерію): доля закоханих Бальгазара та Кандіди залежить від всемогутніх чарівників феї Рожі-Гожої й доктора Просперо Альпануса, і так само у Моцарта – доля закоханих Таміно і Паміни залежить від суперечки чарівника Зорастро та Цариці Ночі!

Придивимося уважніше, у чому особливості Гофманової сюжетної схеми. На нашу думку, вона відповідає головним особливостям музичного театру – *контрасту та різноманітності*.

Контраст як основа ансамблю персонажів. В опері сюжет віддзеркалює одну важливу специфічну вимогу, яку можна назвати принципом *музично-драматургічного контрасту*. Зокрема, *тембровий* контраст голосів міг виражати суперництво між персонажами – як серед героїв, так і героїнь. Сюжети створювали з урахуванням саме цієї особливості. У “Дон Жуані” Моцарта вокально контрастують ліричний тенор дон Оттавіо і його підступний суперник баритон Дон Жуан; там же через контрастні голосові реєстри розкривають себе пристрасна донна Ельвіра, що прагне утримати сер-

це зрадливого Жуана, та ніжна донна Анна. У “Чарівній флейті” Цариці Ночі доручено агресивно високий голосовий регістр, а Паміні – тепле ліричне сопрано; в “Ідоменеї” м’якому сопрано Ілії протистоїть її суперниця Електра з вольовим низьким сопрано.

У Гофмана в його головних повістях не лише жіночі характери, але й сам принцип добору типів також пов’язаний з вимогами музично-театрального контрасту. Так, у “Блошиному королі” протиставлені вольова й вельми демонічна Дьорт’є Ельвердинк та ніжна й щира Розочка, з якою врешті-решт одружується головний герой. У “Золотому горщику” це тендітна фея Серпентина й рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка.

Різні темброво контрастні голоси повинні по-різному поєднуватися в різних ансамблевих групах. Для цього оперний лібретист мусить зіштовхувати на сцені всіх героїв один з одним. В завершальній сцені опери вони мають постати всі разом. Цей ансамбль – це, зазвичай, музично-драматична кульмінація всього твору. Характерний приклад – опера “Дон Жуан”, де сюжет розвивається за принципом варіацій “головний герой і ще хто-небудь”. Це дає можливість виявити всі вокальні грані головного героя, всі ансамблеві ефекти. Ми вважаємо, що у Гофмана переважає саме принцип “варіаційного” розвитку сюжету з метою поступового виявлення характерів. Слушний приклад – “Малюк Цахес”, де події розвиваються як низка пригод головного героя Бальтазара. Неймовірна череда пригод як в реальному, так і в паралельному, казковому, світі звалюється на голову Перегрини у “Блошиному королі”.

Самі ж характери у Гофмана по-оперному зорієнтовані не так на психологічну глибину, як на психологічну *інтенсивність* виявлення.

Емоційна моторика. На сцені персонаж не може перебувати у нерухомості, і так само не може виявляти себе в одноманітних рухах. Вибудовується інтрига, що покликана спричинити багато різних почуттів власної тілесної моторики героя. Тут виявляється одне з рудиментарних призначень музики – супроводжувати рухи тіла! До багатьох творів Гофмана може пасувати назва однієї з улюблених його опер Моцарта: “Шалений день, або Одруження...”.

Як і в музиці Моцарта, у Гофмана постійно дається взнаки схвильованість, його герої перебувають у стані граничного емоційного напруження. Вони не кажуть один одному, а вигукують, не вітають один одного, а палко притискають один одного до грудей, не просто не розуміють, але все у них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стрімким кроком або бігають, вони виливають своє горе у гірких, тривалих і голосних скаргах, вони сильно жестикулюють, знаходячись у кімнаті самі, розмовляють з речами й звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

З погляду медицини, все це, очевидно, ознаки душевного розладу; але з точки зору естетики театру – це типова пафосність сцени, причому сцени *оперної*. Адже музична емоція виражає якраз гранично загострене, психологічно виразне переживання. В цьому аспекті можна гіпотетично припустити, що знамениті офорти Ж. Калло, які надихали Гофмана як автора знаменитої збірки оповідань, могли б захопити й Моцарта, оскільки щодо своєї стилістика відповідають його музиці. Згадаймо юнацьку симфонію композитора № 25 соль мінор, авангардний пафос і гротескна викличність якої вгадують наперед емоційну моторику гофманських образів!

Але що таке гранично контрастні та вкрай загострені риси зовнішності, завжди незмінні й незалежні від ситуації? – це *маска*. Автор акцентує на рисах ляльковості

– фактично маски у зовнішньому вигляді Дьорт'є Ельвердинк; але з психологічного боку решта персонажів у казці – це також маски. Інакше їх можна назвати (також по-театральному) ролі-амплуа. У Моцарта амплуа маски яскраво представлені в операх “Так чинять усі жінки” і “Чарівна флейта”; в “Дон Жуані” він відходить від маски в образі головного героя, а також дони Анни, але зберігає її в таких персонажах, як Ле-порелло, Церліна, Мазетто, частково донна Ельвіра та Дон Оттавіо. Нарешті, у “Весіллі Фігаро” ми спостерігаємо сміливий розрив з традиціями оперних амплуа та перехід до психологічної опери-драми. Гофман і тут наслідує Моцарта, але спроба створити цілком психологічний характер йому так і не вдалася. На нашу думку, він урвав свою роботу над “Котом Муром”, коли побачив, що образу капельмейстера Крейслера загісно в призначеній для нього масці сентиментально-психопатичного героя.

Різноманітність сцен. В оперній виставі неприпустима монотонність, тут постійно повинні чергуватися різноманітні сцени. Ліричні арії змінюються ансамблями, пожвавлення приходить на зміну зосередженості, нарешті, обов'язковий для XVIII ст. комізм чергується із серйозними епізодами. Саме тоді, коли розпадається синтез літератури, музики й театру, з опери зникають шекспірівські традиції поєднання серйозного і комічного. Це сталося в XIX ст. у так званій “великій опері” Спонтіні і Мейєрбера, а потім у Вагнера та Верді. Характерний приклад: блазень Ріголетто з однойменної опери Верді на сюжет драми В. Гюго “Король бавиться” в музичному втіленні уже нічим не нагадує блазнів Шекспіра, хоча Гюго, створюючи образ Трібуле, орієнтувався саме на цього автора.

У художній прозі Гофмана ефект контрасту створюється завдяки ритмічності подій, прискоренню та уповільненню дії. За Кантом, ми не можемо сприймати простір як такий, якщо він не заповнений речами або тілами. Заповненість сценічного простору в театрі відповідає у прозі масовим чи монологічним епізодам; вони активізують наше сприйняття простору. Так само активізується наше сприйняття часу. У Гофмана масові сцени часом перетворюються на комічне безладдя, таке собі буфоне “скерцо”, тож ми маємо тут справу з узагальненим і прискореним рухом часу на відміну від розчленованого й уповільненого руху в монологічних епізодах. Отже, принципи сюжетобудови у Гофмана відповідають естетиці оперної вистави або великого симфонічного циклу.

Двосвітність. Загальновідомо, що Гофман втілює у своїй прозі “двосвітність”, в основі якої – зустріч людини з паралельним, “містичним” світом. “Двосвітність” естетично полемізувала з просвітницькою картиною світу, одноплановою, прозорою й загальнозрозумілою, і тому німецькі романтики прийняли її беззастережно. “Двосвітність” також заснована на музично-зоровому контрасті. Так уяву романтиків чарувала “двосвітність” у “Дон Жуані” або у “Чарівній флейті” Моцарта. У його інструментально-симфонічній музиці загадкові “демонічні” епізоди вриваються в ліричний чи гротескний рух. Вкажемо тут на “демонічні” фігурації, що проходять крізь контрастні тональності, в розробках його форепіанних концертів (зокрема, в ре-мінорному концерті). О. Пушкін виразив цю особливість композитора так: “Я весел... Вдруг виденєе гробовое, внезапный мрак <...>” (“Моцарт і Сальєрі”). Романтики вважали Моцарта “своїм”, охоче зараховували до романтичного руху і навіть, після двох десятиліть фактично повного забуття композитора, оголосили його “класиком”.

Певна річ, ми повинні погодитися, що характер “демонічної” двосвітності у Мо-

царта й у Гофмана сягають різних мистецьких традицій. Так, Гофман, належачи вже до зовсім іншої доби, ніколи не зміг би створити у своїй прозі щось на зразок “Реквієма” Моцарта. Так само мессі Франца Шуберта або “Реквієм” Роберта Шумана трактують тему “двосвітності” скоріше артистично блискуче, ніж трагічно, як у Моцарта. Для Бетховена паралельний світ у його “Урочистій мессі” – це містично безмежний і безконечно різноманітний та радісний світ *великої природи*, що містить в собі також світ реальної людини. Близкими до Гофмана виявляються К. Гоцці з його “фя’бами” і М. Віланд з його “фейними казками”, де “двосвітність” потрактовано вже не трагічно, а гротескно і навіть граційно-грайливо.

Але спільні естетичні витoki “двосвітності” у Гофмана та Моцарта все ж існують, вони в тій-таки Англії, у Шекспіра; в Іспанії – в бароковій драмі та поезії; у Німеччині – в народних сюжетах про доктора Фауста. І у Моцарта, і в названих літературних джерелах ми відчуваємо холодне й моторошне дихання інфернального, яке час від часу вторгається у земну буденність і непокоїть спокійну людську свідомість (докладніше див.: [2]).

Гофман всіляко намагається передати характеристику “містичного” світу в традиціях оперного музичного звучання та світло-барвнього колориту. Так, у “Золотому горщику” сцена ворожіння буремної дощової ночі нагадує сцену відливання куль в опері Вебера “Вільний стрілець”. Згадаймо, що в операх того часу був дуже популярний вставний оркестровий епізод, що зображав дощ або бурю. Вкажемо у “Малюку Цахесі” на появу мага Просперо Альпануса в його чарівному візку. Його супроводжують ніжні звуки, що викликають у пам’яті оркестровку “Чарівної флейти” з її челестую і дзвіночками; а можливо, що Гофмана надихнув у цьому епізоді концерт Моцарта для скляної гармоніки. Подібні ж тендітні звуки чуємо внутрішнім слухом, коли читаємо про фантастичне квіткове королівство Фамагусту в “Блошиному королі”.

Особливість жанрового новаторства. Ми дійшли висновку, що прозовий жанр у Гофмана багато в чому відповідає закономірностям опери Моцарта. Оперний твір закінчується тоді, коли вичерпані всі можливості “ансамблевого” поєднання персонажів. Так само й у Гофмана. І навпаки, цим же принципом можна пояснити невдачу Гофмана у великому романному жанрі. Маємо на увазі “Життєву філософію Кота Мура”. Роман охоплює ширшу соціальну панораму, а отже, потребує багатоплановості зовсім іншої, ніж в опері чи в повісті. Тож ми можемо на завершення висловити парадоксальну думку: Гофман був геніальний там, де він був радше “музичний”, ніж “літературний”.

І тут доречно згадати про іншого композитора – Ріхарда Вагнера. Ми знаємо, що критики звинувачували його музику і театр епохи “Кільця” якраз в “літературності”, у “книжності”, в “романічності”; про нього казали, що в його операх “мало музики”.... Це спричинено тим, що Вагнер категорично відмовився від описаного вище принципу ансамблевості голосових типів і перейшов до принципів великої епічної форми, умовно кажучи – роману. Він опробував принципи гофманської музичності у своїй єдиній комічній опері “Нюрнберзькі мейстерзінгери”, в якій не пройшов повз досвід гофманської повісті “Війна співців у Вартбурзі”. Але “Мейстерзінгери” уже мало чим нагадує легкість моцартівських опер і гофманської казкової прози. Інша епоха, інший стиль. І не випадково такі експериментатори з літературною формою, як Томас Манн, Бернад Шоу, Ромен Ролан вважали, що знайшли принципи своєї крупної форми в готовому вигляді у Р. Вагнера. Але – це тема вже для іншого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Ливанова Т. Н.* Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств.— М. : Музыка, 1977; *Конен В. Д.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании симфонии. — М. : Музыка, 1968; *Шестаков В. П.* История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.— М. : Музыка, 1985; *Иоффе И. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI—XVIII вв.— Ленинград: ГосмузНИИ, 1937; *Шалагінов Б. Б.* “Фауст” Й. В. Гете: Містерія, міф, утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII—XIX ст.— К. : Вежа, 2002. — С. 96—114; *Шалагінов Б. Б.* Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму.— К. : Вид.-полігр. центр НаУКМА, 2010.
2. *Шалагінов Б. Б.* Німецький романтизм і містичне // Поетика містичного : колективна монографія / за ред. О. В. Червінської. — Чернівці : ЧНУ, 2011.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

AMADEUS HOFFMANN & AMADEUS MOZART: ONCE AGAIN ABOUT A MUSICALITY OF THE ROMANTIC PROSE

Boris Shalaghinov

A question of the musical-theatrical basis of the genre and style of E. T. A. Hoffmann's literary prose is investigated, particularly the influence of W. A. Mozart.

We observe the principles of contrast, variety of action and diversity of masks, as instruments of action-modelling and characters' grouping. The emotive movements supposing to reveal the consciousness of characters, as well as the dimension of the "twinning worlds" etc. consonant with musical and scenic aesthetics of pre-romantic and romantic opera are under review.

Key words: Romanticism, literary prose, genre, mask, musicality, opera, Singspiel.

АМАДЕЙ ГОФМАН И АМАДЕЙ МОЦАРТ: ЕЩЁ РАЗ О МУЗЫКАЛЬНОСТИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Борис Шалагинов

Исследовано тему музыкально-театральной основы жанровости и стиля гофманской прозы, в частности, влияние зингшпиля Моцарта. Рассмотрено контраст, разнообразие и разнохарактерность как принципы построения действия и группировки персонажей, маска и её эмоциональная моторика как способ раскрытия психологии героев, “двоемирие” и др. как эстетические явления, созвучные с музыкально-сценической эстетикой предромантической и романтической опер.

Ключевые слова: романтизм, проза, жанр, маска, музыкальность, опера, зингшпиль.