

УДК 821.112.2

**ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЖІНКИ-МИТЦЯ В НІМЕЦЬКОМОВНИХ
БІОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПРО КЛАРУ ШУМАН
(Д. КІОН “КЛАРА ШУМАН”, К. ФУНКЕ “ПРОЩАННЯ НА РІЧЦІ”,
Е. ЄЛІНЕК “КЛАРА Ш. МУЗИЧНА ТРАГЕДІЯ”)**

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000;
e-mail: fiskova@yandex.ru*

Представлено художній образ жінки-митця на прикладі німецькомовних біографічних творів про відому піаністку-віртуоза Клару Шуман. Відзначено, що біографічний матеріал стає основою для узагальнених роздумів про жіночу креативність, переосмислення романтичного поняття “генія”, можливості ідентифікації жінки-митця лише через творчу діяльність чоловіка, символічний порядок музики та культурну репрезентацію статевих відносин, акцентування статі при поясненні чоловічої композиторської продуктивності й репродуктивності піаністки-віртуоза.

Ключові слова: Клара Шуман, жінка-митець, жіноча креативність.

Упродовж ХХ ст. у німецькомовній художній літературі укладали біографічний “текст” визначної жінки-митця ХІХ ст., піаністки-віртуоза, композитора Клари Шуман (1819–1896). Показовим для її життєвого та творчого шляху є провідна роль у ньому видатних чоловіків-музикантів: батька – педагога по класу фортепіано Фрідріха Віка (1785–1873), чоловіка – композитора та піаніста Роберта Шумана (1810–1856), близького друга – композитора Йоганеса Брамса (1833–1897). Також у концертній діяльності, яка, очевидно, була найголовнішою для Клари Шуман, їй випало конкурувати із неперевершеними віртуозами того часу Ніколо Паганіні (1782–1840) та Ференцом Лістом (1811–1886). До того ж, соціальні та моральні норми й умовності періоду Бідермайєру в Німеччині вимагали повноцінного виконання “жіночої ролі” в сім’ї: дотримання обов’язку перед батьком, якому завдячувала майстерністю гри на фортепіано, служіння берегинєю домашнього вогнища, забезпечення умов та стимулювання творчої діяльності чоловіка-митця. Відтак біографічний матеріал – неординарна особистість Клари Шуман, приватні та творчі стосунки з батьком, сімейний союз двох митців, творча нереалізованість дітей, любов до Й. Брамса – став основою для узагальнених роздумів про жіночу креативність, переосмислення романтичного поняття “генія”, можливості ідентифікації жінки-митця лише через творчу діяльність чоловіка, символічний порядок музики та культурну репрезентацію статевих відносин, акцентування статі при поясненні чоловічої композиторської продуктивності й репродуктивності піаністки-віртуоза. Мовиться, за С. Павличко, про специфіку жіночого творення, про своєрідний

жіночий опір, який, долаючи всі перешкоди, сягає вершин творчості [1]. Ймовірно, що саме феномен музичного протистояння, живлений покликанням, і привертає особливу увагу сучасних письменників до Клари Шуман.

У біографічній літературі про німецьку піаністку чітко представлені дві протилежні позиції інтерпретації її творчого життя: ідентифікація жіночого начала із музичним та диференціація статей у сфері музичного мистецтва. “Необхідно було звернути увагу на музику чи музикальне, тому що воно повністю походило від жінки, щось, що містило вираз, зміст чи дух, що було не підвладним жодному композитору-чоловікові, навіть якщо йшлося про найбільшого генія чи того, хто дивовижно повністю був опанованим своєю анімою, щось, власне, специфічне, щоб сформулювати це принципово, щось первозданно жіноче”, – пише С.-Ш. Манкопф про Клару Шуман [2, с. 205]. Образ обтяженого “чисто жіночими властивостями” митця оскаржує Е. Рігер, вважаючи, що онтологічні поняття жіночності сприяють лише ідеалізації жінки та одночасно її дезавуальованості. До того ж, вони цементують існуючі нерівні стосунки поміж статями, замість їх підірвати, оскільки природні закони, на відміну від суспільних конструктів, змінам не підлягають [3, с. 205–206]. Тому, структуруючи художній образ Клари Шуман, письменники передусім виходять зі складності та неоднозначності її характеру, що розширює можливості інтерпретації. Як зазначає Е. Рігер: “При дослідженні тертя та перекриття поміж панівною тоді жіночою ідеологією та ідентифікацією з нею й відходом від неї Клари Шуман виявляється змішання самообмеження й виходу за жіночу роль, внутрішніх механізмів контролю та сміливої свободи пересування, що не легко пояснити” [2, с. 216]. Складністю завдання зумовлена низка художніх творів про відому піаністку. Підґрунтям для створення художнього образу стали не лише документальні біографії музикантки, а передусім її листи, покажемо для яких є той факт, що їхня авторка завчасу потурбувалася про свій майбутній імідж, піддавши написане нею пильній цензурі, так що збереглося лише те, що Клара Шуман вважала за потрібне оприлюднити. Висловлювання піаністки та судження про неї є суттєвою складовою її художнього образу, який тому можна охарактеризувати як інтертекстуальний. Безумовно, найважливішу роль у цьому образі відіграє музика, яка є пріоритетною в усьому та слугує незаперечним аргументом почуттів, роздумів і дій Клари Шуман.

В об’ємній, ретельно документованій біографії “Клара Шуман. Фортепіано” („Clara Schumann. Klavier. Ein Lebensbuch“, 1998) німецького письменника Дітера Кюна автор прагне розмірковувати про історичну музикантку з метою змінити її образ. При цьому важливе значення мають спеціально виділені оповідачем художні елементи у творі, покликани закрити прогалини в біографічному матеріалі й сприяти наближенню до митця. На особливу увагу заслуговує музична форма рондо, яку Д. Кюн пропонує як одну з інтерпретаційних моделей своєї книги. Вже назва твору та назви його окремих розділів визначають рольову функціональність героїні – професійна музикантка і піаністка віддає перевагу концертуванню перед іншими ролями й видами діяльності – дружини, матері, композитора, педагога. Цей основний принцип реалізований і в побудові книги: після кожного із семи розділів, які розповідають про народження дітей, слідує частини, названі “Клара Шуман. Фортепіано”, які підтверджують непорушність бажання займатися музикою. Короткі розділи наприкінці книги, присвячені біографіям дітей, названі, відповідно, “ім’я, біографія”. Паралелізм у назвах чітко вказує на жертвну позицію дітей: у той час, як діти жили та помирали, Клара Шуман грала на фортепіано. Власна творчість жодного із талановитих дітей не стала центром окремого життєпису. “Ці розділи “Клара Шуман. Фортепіано”, з одного

боку, тематизують, на думку Д. Кюна, існуючий упродовж життя, прихований рольовий конфлікт Клари Шуман у той спосіб, як вони, йдучи один за одним, взаємодоповнюють один одного чи коментують. Завдяки постійно повторюваній комбінації „Клара Шуман-“ і „дитячі розділи“ також описана певна константа в житті Клари Шуман, яку інтерпретував не лише Д. Кюн, оскільки з’ясовано, що впродовж свого життя, навіть у випадку захворювань і смерті в сім’ї, музикантка продовжувала грати на фортепіано і концертувати”, – підсумовує У. Релер [4, с. 165–166].

Клара Вік розпочала свою кар’єру як типовий вундеркінд. “Клара була вундеркіндом серед багатьох інших вундеркіндів того часу, – пише Д. Кюн. – Вона також мала успіх, оскільки від дітей очікували успіхів і були готові їх винагороджувати. Клара зростала у той час, коли відкрили дитинство: не як етап перед життєвою формою дорослих, а як час і стан, як дорогу і ціль. Тоді виникли міфи дитинства. Здавалося, що в дитинстві було можливе одкровення; засобом одкровення була музика” [5, с. 35]. Батько, Ф. Вік, вважаючи себе двійником Н. Паганіні, перетворив свою доньку на інструмент, який продукував цю музику. Він перейняв відому успішну модель малого Моцарта та його сестри і став імпресаріо Клари. Письменник відзначає здатність ще юної піаністки під час гри ігнорувати все, що заважало їй відволікати: “Щоб не відбувалося, вона продовжувала грати на фортепіано” [5, с. 49]. Її гру критика оцінила дуже специфічно: “Хоча й визнавали, що вона грає, “не виходячи за межі жіночої витонченості”, однак наголошували також на тому, що в неї жіноча натура поєднується із чоловічою силою” [5, с. 101]. Кларин майбутній чоловік Роберт Шуман називатиме її “героїчною дівчинкою” й охарактеризує як “покриту бронею”. Щодо неї Д. Кюн пропонує асоціації із Жаною д’Арк: “... і ця Жана д’Арк із Ляйпцига хоче вступити у боротьбу із пануючими на ринку піаністами-віртуозами своєї сучасності” [5, с. 135]. Досконало опанувавши “чоловічою майстерністю” виконання музики, жінку, однак, не захопить композиторська творчість. “Для Клари Вік написання музики не було формою самоартикуляції, а лише засобом забезпечити собі ще більше визнання як солопіаністки” [5, с. 117]. Натомість автор наголошує на важливих інтерпретаційних здібностях музикантки та вказує на її заслуги у зміні основоположних музичних параметрів XIX ст. у сфері рецепції музики: від самовиявлення публіки з музикою до самовиявлення музики з публікою. Відтак у творчій сфері окреслюється конфлікт: продукування й репродукування музики, який стане принциповим у сімейному союзі Клари й Роберта Шуман як рольовий конфлікт. Щоб передати ставлення Роберта до Клари, Д. Кюн послуговується літературними зразками: вона була для нього “вищою істотою, майже художньою фігурою, амальгамованою передусім із Клерхен із “Егмонта” Гьоте в озвученні Бетховена” [5, с. 170]. Та в реальному житті йому була потрібна реальна жінка: “Жінка все ж стоїть вище, ніж митець, й якщо я досягну того, що ти не матимеш нічого спільного з громадськістю, я здійсни своє найпалкіше бажання. Ти ж усе-одно залишишся назавжди митцем, яким ти є” [5, с. 171]. Ставши чоловіком Клари, Роберт переймає функцію її батька й викладає дружині музичну теорію. Уроки із контрапункту означають водночас вступ до “упорядкованого мислення”. Водночас установлюється правило: komponування важливіше за інтерпретацію. Енергійна, честолюбна, самовпевнена Клара Шуман, пристосовуючись до ситуації в сім’ї, не спроможна повністю ідентифікувати себе із пануючими зразками поведінки. Її “другорядність” як митця Д. Кюн інтерпретує як наслідок виховання: “Ученицю Клару рано визначили на роль музикальної асистентки” [5, с. 205]. Як жінка вона не виявляє своєї творчої натури – навіть записи в її приватному щоденнику часто здійснюють спочатку батько, а потім чоловік, перетворюючи цей інтимний

спосіб самоспостереження та самоконтролю на офіційного “партнера діалогу”. Й музику вона пише лише на замовлення або після спонукання: “Тому що компонування, написання чи малювання має бути неминучою необхідністю. Однак тут усе по-іншому: Роберт хоче (із прихованих причин), щоб вона писала музику, а Кларі це не до душі. Це пояснюють також передумови: хто озвучує пісні, вірші для них знаходить сам! Вже читаючи, він мусить їх чути!” [5, с. 206]. Загалом Д. Кюн лише формулює тезу, притаманну дискурсу XIX ст., не розвиваючи її: справжній геній (чоловік!) згідно з власними нормами артикулює себе в автономній музиці, творцями якої були Бах чи Бетховен, не турбуючись про її рецепцію. Отож Роберт, всіяко заховаючи Клару до створення музики, був переконаний, що у цій сфері вона йому не конкурентка, натомість він прагнув відволікти її від блискучої кар’єри піаністки-віртуоза. “Так кооперація була водночас контролем, була захистом концепції, яка ніколи себе не видала, про яку можна судити лише із поведінки Роберта як глави сім’ї. Він хотів домашнього життя, домашнього життя, домашнього життя. Якщо Клара старанно писала музику, то це забезпечувало форму життя, яка сприяла композиторській творчості Роберта; дружина, яка вдома писала музику, діяла на чоловіка-композитора стабілізуюче. Гачок у цій справі був простим гачком, за допомогою якого її тримали” [5, с. 214]. Роблячи такі висновки, письменник ставить проблему жіночої креативності та творчої продуктивності. Він нашоветується на вимушену, навіяну чи суфльовану “скромність” жінки-митця. Якщо чоловік здатен реалізувати себе в духовній сфері, то жіноча продуктивність стосується виключно продовження роду людського. “Те, що в ній росло, розвивалося, було зовсім не наступною композицією, а її першою дитиною. Композиції можуть ще зачекати, спочатку вона має народити дитину” [5, с. 210]. Відтак важливою ознакою жіночої продуктивності є її тілесність. Клара Шуман-піаністка велику увагу звертає на “форму її тілесної появи”: “Вона працює над формами, намагається сформувати сама себе, прагне залишатися у формі й тому її відлякує передусім те, що є деформованим і може деформувати” [5, с. 577]. Її творчий принцип вірності твору, на думку автора біографії, асоціюється із жіночою самовідданістю: не геніальне Я презентує себе, а представлено геніальний твір.

Яскраві грані художнього образу Клари Шуман німецький письменник К. Функе відшліфовує в новелі “Прощання на річці” (“Abschied am Fluss”, 2005), посилаючись при цьому на романтичну модель геніального творця й довершеного майстра-віртуоза. Прославлена піаністка в останні години життя свого батька Ф. Віка осмислює його роль у її творчому становленні. Для унаочнення ситуації К. Функе вводить у дію чарівників і ляльок Е. Т. А. Гофмана. “Так, він хотів її сформувати, наслідуючи того чаклуна на скрипці, італійського чарівника-скрипаля. Вона мала стати Паганіною” [6, с. 23]. Неоднозначні почуття, які викликав у Клари впродовж життя батьківський вплив на її творчість, спростовані в новелі поясненням Роберта Шумана. Німецького композитора К. Функе асоціює із Крайслером Е. Т. А. Гофмана, вказуючи на те, що той за допомогою музики прагне спорудити пам’ятник собі і своєму внутрішньому світові, тоді як Ф. Віка письменник характеризує лише як “крамаря музики”. “... Невже достатньо лише знання того, як Рафаель малював свої картини, як він їх компонував, щоб самому бути Рафаелем? І тому, Кларо, твій батько також ніколи не зможе створити нового Бетховена, навіть якщо він якомога досконаліше копіюватиме фортепіанну техніку майстра. Він копіює й експериментує із тобою, але йому не вдасться створити нічого власного. Ти маєш стати такою, якою ти є, – сказав Роберт, ти маєш стати такою зі середини, без чужої допомоги. Ти маєш пізнати, які сили в тобі непотворні, тоді ти досягнеш найвищої майстерності й справжнього мистецтва” [6, с. 33–34].

Героїня називає себе “вічною піаністкою, інтерпретаторкою, автоматом, використаною”: “Можливо, це від того, що я надто любила лише дію, яку продукувала на фортепіано, цей технічний феєрверк, який найбільше подобався батькові, який і мені з часом забезпечив найзручнішу дорогу до слави” [6, с. 38]. Відтак творча ситуація Клари повністю зумовлена тиском із двох боків: її “творця” та торговця нею Ф. Віка та чарівника-майстра Роберта Шумана, що відповідає крайнім виявам раціоналізму й чуттєвості. З однаковою силою героїню відлякує і механічність ляльки, яка віртуозно грає на піаніно, й божевільні провалля геніального творця. Цей стан передано через словесну музику Шуманової “Крайслеріани”. “О, це викликаюче страх побоювання бути поглинутою, ніколи не змогти зупинитися, продовжувати грати, будучи скрученою дротами і підключеною до намагнічувального апарату. Зараз із пучок моїх пальців бризне електричний вогонь та проникне у клавіші й у людській подобі біля мене сидітиме чорт, а я сама, хоч і жінка, стану Йоганнесом Крайслером, який грає контрапунктного Баха, я, Клара, стану Крайслеріною, думала вона, ніби в гарячці” [6, с. 42]. Твір К. Функе артикулює ідею проблемного, утрудненого ідентифікаційного процесу жінки-митця. Навіть досягнувши “висот освіченого чоловічого мистецтва”, оточена вічним звучанням музики, Клара Шуман залишається самотньою й незрозумілою. Її як творчу особистість, очевидно, неможливо представити без покликання на чоловічі зразки.

Образ Клари Шуман став також об’єктом радикально-феміністичної інтерпретації. В опублікованій 1982 р. драмі “Клара Ш. Музична трагедія” (“Clara S. Musikalische Tragödie”) Е. Єлінек деконструє поняття генія як тривіальний міф. У книзі “Образ жінки-митця в літературних біографіях” дослідниця С. Гам вказує на те, що життя мистецької пари Шуманів австрійська письменниця розглядає як конфліктну та конкурентну ситуацію: історію пригноблення жіночої креативності (натомість Т. Бернгард в “Імітації голосів” вважав, що Роберта Шумана занапастив гніт його талановитої дружини) [7, с. 163]. Отже, на перший план поставлено проблематику таланту, креативності і статевої диференціації. Незважаючи на велику кількість цитат із щоденника та листів Клари Шуман, текст віддалений від біографічної основи, на що вказує скорочення прізвища музикантки до першої літери. Як усі дійові особи, Клара Ш. – лише фігура узагальнення, “носій цитат”, які не представляють певної позиції, а по суті часто суперечать одні одним. “Водночас фігура Клари Ш. позбавлена єдності; вона рухається на різних мовних рівнях, формулює правильні погляди й репродукує кліше”, – зазначає М. Янц [8, с. 56]. Згадуючи Клару Вік у своїх есе про сучасну композиторку Патріцію Юрген, Е. Єлінек наголошує на тому, що дуже важко відділити мистецтво музиканток від їхнього життя. Причиною цього, на її думку, є те, що культурна продукція жінок залишила в історії надто мало слідів. Отож не можливо, щоб у результаті слідів їхньої продукції “виникла заплутана гра, сітка, в якій вони як особи зникали б або виринали б у стократному проведенні (й кожна абсолютно інша, ніж попередня)” [9, с. 33]. Із цього погляду і в драмі “Клара Ш.” авторка говорить про відособлення жінок із мистецтва й замикання їх у приватній сфері. Виходячи із визначення жінки “як її власної біографії”, Е. Єлінек досліджує соціальні й економічні структури, які змушують жінку-митця передусім до репродуктивної діяльності. Письменниця приходить до висновку про відсутність культурного “простору жінки”. Клара у драмі говорить: “Якщо здібності жінки розвиваються поза норму часу, то виникає жадливість. Вона є порушенням прав власності тих, до послуг яких завжди має бути жінка-бик. Душа жінки... належить винайденню нових страв і винесенню сміття” [10, с. 118]. Відтак сферою, з якої повністю виключена жінка, є, на думку Е. Єлінек, абсолютна музика. Саме з нею пов’язаний чоловічий культ

генія. Їй відповідає також ідея мистецтва як релігії. Із цього приводу Е. Рігер пояснює, що “абсолютна музика означає багато чого: по-перше, передчуття абсолюту, тобто метафізичне; по-друге, виростання зі сфери почуття в чисту ідею. Обидва моменти містять елементи, які відмежовують жінку. Композитор, який прагне у своїй музиці передати “метафізичне”, міг бути лише чоловічої статі, тому що його прославляли як особливий випадок творення, людську інкарнацію абсолютного. Це створило основу для культу генія” [11, с. 147]. Як опозицію до тілесного, тобто, до Клари розглядає абстрактне Е. Слінек. “Ця жахлива любов до абстракцій! Ця тотальна абстрактність – музика! Все, що виходить із тіла, наприклад, дитина, все це чоловікові огидне. Водночас він постійно спонукає жінку до народження, щоб перешкодити їй у її мистецьких заняттях. Він не хоче бачити появи жодної конкуренції” [10, с. 109]. Діяльність інтерпретаторки оцінена як механічна, відтак позбавлена духовності. “Назовні виривалася лише моя специфічна, точно механічна здатність натискати на клавіші фортепіано, а саме – у правильній послідовності. Кожен, хто вправляється, може це. Хто вправляється більше, може це краще” [10, с. 96]. Передусім письменниця загострює у драмі проблему художнього творення чоловіком і народження жінкою, поєднуючи креативність і сексуальність. “У мені ви бачите втілення мистецтва й материнства. Симбіоз. Таке має вас відлякувати, як і ваш власний внутрішній світ, який ви, на щастя, ніколи не побачите. Материнство живиться мистецтвом, і навпаки” [10, с. 84]. Клара у драмі втрачає надію, що породжена в голові Роберта музика колись з’явиться на папері: митець без твору як одна із проблем романтизму. Прагнення абсолютного мистецтва стає невротичною одержимістю.

Однак Клара Ш. залишається під впливом патріархально визначених образів і міфів геніальності, тому, наголошує М. Янц, вона не лише жертва, вона також винуватиця. Оскільки саме головна фігура реміфологізує основні кліше генія й жіночності, виникає ефект пародіювання. “Тоді як у п’єсі загалом відбувається деконструкція міфів генія і статевої полярності, головна фігура займається їхньою реконструкцією. Тоді як на рівні фабули п’єси не позначено жодного поступу, – навпаки, міфи геніальності й жіночності лише дописані й доведені до катастрофічного кінця, – загалом п’єса, завдяки її монтажному та колажному способу дій, критикує дискурс про мистецтво і статеві відносини, що, однак, не прив’язано до свідомості окремих фігур”, – узагальнює дослідник [8, с. 60].

Образ Клари Шуман у суб’єктивному сприйнятті та тлумаченні письменників виявився певним проєкційним феноменом для опрацювання актуального комплексу проблем, пов’язаних із художньою творчістю. Біографічний матеріал визначної музикантки став важливим джерелом ідей та аргументів, необхідних для сучасного осмислення жіночої ролі у мистецтві.

1. Павличко С. Фемінізм [збірка статей] / Соломія Павличко; [предм. Віри Агеєвої]. – Київ : Основи, 2002. – 322 с. 2. Mahnkopf C.-S. Clara Schumann oder das Weibliche in der Musik / Claus-Steffen Mahnkopf // Clara und Robert Schumann in Baden-Baden und Karlsruhe. Katalog zur Ausstellung [Hrsg. von Ute Reimann, Joachim Draheim]. – Baden-Baden, 1994. – 136 S. (Baden-Badener Beiträge zur Musikgeschichte). 3. Rieger E. Vom “genuin Weiblichen“ zur “Geschlechter-Differenz“. Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann // Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone / Eva Rieger; [Hrsg. von Ackermann P., Schneider H.] – Hildesheim, Zürich : Georg Olms Verlag, 1999. – S. 205–216. 4. Röller U. “Mein Leben ist ein Roman...“ Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer

Musikerbiographien [Monografie] / Ute Röller. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007. – 281 S. – (Epistema. Würzburger Wissenschaftliche Schriften : Reihe Literaturwissenschaft. – Band 608). 5. Kühn D. Clara Schumann, Klavier [Ein Lebensbuch] / Dieter Kühn – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – 736 S. 6. Funke K. Am Ende war alles Musik [zwei Novellen] / Klaus Funke. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. – 166 S. 7. Ham S. Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien. Christa Wolf's "Kein Ort. Nirgends", Ginka Steinwachs' "George Sand" und Elfriede Jelinek's "Clara S." [Monografie] / Suok Ham. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007. – 228 S. 8. Janz M. Elfriede Jelinek / Marlies Janz. – Stuttgart : Metzler, 1995. – 182 S. 9. Jelinek E. Die Komponistin / Elfriede Jelinek // Emma. – Heft 6, 1987. – S. 32–36. 10. Jelinek E. Clara S. Musikalische Tragödie // Jelinek E. Theaterstücke / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuchverlag, 1992. – S. 79–128. 11. Rieger E. Frau, Musik und Männerherrschaft / Eva Rieger. – Frankfurt am Main : Ullstein, 1981. – 302 S.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ-МУЗЫКАНТА
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ БИОГРАФИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О КЛАРЕ ШУМАН
(Д. КЮН “КЛАРА ШУМАН”, К. ФУНКЕ “ПРОЩАНИЕ
НА РЕКЕ”, Э. ЕЛИНЕК “КЛАРА Ш. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ”)**

Светлана Маценка

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000;
e-mail: fskova@yandex.ru*

Представлен художественный образ женщины-музыканта на примере немецкоязычных биографических произведений об известной пианистке-виртуозе Кларе Шуман. Отмечено, что биографический материал стал основой для обобщённых размышлений о женской креативности, переосмыслении романтического понятия “гения”, возможности идентификации женщины-музыканта только через творческую деятельность мужчины, символическом порядке музыки и культурной репрезентации половых отношений, акцентировании пола при объяснении мужской композиторской продуктивности и репродуктивности пианистки-виртуоза.

Ключевые слова: Клара Шуман, женщина-музыкант, женская креативность.

**THE IMAGE OF A WOMAN-ARTIST IN THE BIOGRAPHICAL NOVELS
ABOUT CLARA SCHUMANN WRITTEN IN GERMAN
(D. KÜHN'S *CLARA SCHUMANN*, K. FUNKE'S *A FAREWELL BY THE RIVER*,
E. JELINEK'S *CLARA S. A MUSICAL TRAGEDY*)**

Svitlana Macenka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universitetska St., Lviv, 79000, Ukraine
e-mail: fiskova@yandex.ru*

The article deals with the artistic image of a Woman-Artist exemplified by the biographical novels about a famous virtuoso pianist Clara Schumann written in German. It is important to note that the biographical material became a basis for generalizing reflections on female creativity, the romantic notion of genius reinterpretation, the ability of a Woman-Artist's identification only through male creative activity, music's symbolical order and cultural representation of sexual relationship, emphasizing gender via explaining male composing productiveness and female reproductive ability of a virtuoso pianist.

Key words: Clara Schumann, a Woman-Artist, female creativity.