

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

Досліджено тему музично-театральної основи жанровості та стилю Гофманової прози, зокрема вплив зіншпілю Моцарта. Розглядаються 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, зіншпіль.

*Borys Shalaginov. Amadeus Hoffmann and Amadeus Mozart: Once again on the issue of musicality in romantic prose*

The paper deals with the musical and theatrical basis of genre and style of E. T. A. Hoffmann's literary prose, with special accent on W. A. Mozart's influence. The author explores the principles of contrast, variety of action and diversity of masks which underlie the modeling of the plot and the alignment of characters. The issues of mask and its emotive dynamics as a means of revealing of the characters' consciousness, as well as the dual-world principle are treated here as aesthetic dimensions in tune with musical and theatrical aesthetics of pre-romantic and romantic opera.

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

Дослідження мистецького жанру завжди неминуче виводить нас на питання індивідуальної уяви автора, його художньої креативності й естетичного кругозору. Думка дослідника йде тут у двох напрямках. По-перше, це може бути увага до традицій, успадкованих автором від його попередників. Тоді ми говоримо про таку собі "логіку розвитку" жанру. Зокрема, можемо стверджувати: особливості гофманської прози визначаються загальноєвропейськими рисами новелістичного жанру, котрі сягають розповідних принципів Ренесансу, бароко, Просвітництва тощо. Але водночас можемо констатувати: власні естетичні імпульси автор знаходить десь далеко пообіч магістрального розвитку свого жанру, наприклад, у музиці, образотворчому мистецтві тощо.

У пропонованій статті ми хочемо із цього погляду дослідити художню прозу Е. Т. А. Гофмана, а конкретно – показати залежність її жанрових рис від естетики передромантичної й романтичної опери, зокрема музичних принципів В. А. Моцарта – улюбленого композитора цього автора.

У неозорому морі наукових досліджень про музичність романтичної літератури, зокрема про зв'язок Гофмана з музикою, здавалося б, не залишилося жодної нерозкритої теми. Проте 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 – у *музично-театральній* творчості, що їй митець присвятив так багато часу й сил як режисер, диригент, декоратор і композитор. Наявні на сьогодні дослідження історико-естетичного контексту тої доби дають нам змогу детальніше відповісти на порушене питання [див.: 1-3; 5; 6, 96-114; 7].

### Література і музичний театр

Література як феномен *читання* не зразу завоювала свої виняткові позиції в європейській культурі. Спочатку вона ніби всього лише супроводжувала основний вид мистецтва – театр. Читання ж пов'язували переважно з науковими заняттями, книжка була невід'ємною від піюпітра філософа й келії богослова. Тривалий час поети довіряли свої найкращі думки саме сцені. Ось чому ще у XVIII ст. пейзажні описи в романах, на які було так багате те століття,

нагадують нам театральні декорації з переднім, середнім та ближнім планами, зі специфічними ефектами театального освітлення. Театр класицизму прищепив смак не лише до декламації, а й до пластики людського тіла й чистих ліній його руху, до ансамблю людських фігур, до символіки простору. Бароко залишило свій слід у вигляді пристрасті до пошвавленого руху, до різких акцентів і широких жестів, до карикатури та 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 чимало успадкувала від принципів розгортання сценічної дії. Першою музичною формою, котра набула широкої популярності, була сюїта, яка вже не обслуговувала конкретно танок, але відображала чергування танцювальних темпів і настроїв і викликала асоціації рухами тіла. Багато психологічних елементів танцювальних рухів пронизують музику віденських класиків Гайдна, Моцарта, раннього Бетховена, романтиків Вебера, Шуберта, Шумана. Вони активізують моторику нашого тіла й зорове чуття. Не минули вони безслідно і для літератури.

У XVIII ст. утворилося найгармонійніше співвідношення основних видів мистецтва того часу – літератури, театру й музики. Чималою мірою це стосується Німеччини. Практично всі німецькі письменники працювали також для сцени. У той час не було поділу театру на музичний і драматичний. 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 спектаклів, він навіть писав тексти для опер. Усі ці обставини не могли не відбитися на характері літературної прози того часу.

Синтез поезії, театральності й музичності знаходимо, зокрема, у творах німецьких романтиків. Ідеться про органічний зв'язок цих трьох елементів як особливість романтичного мислення. З нашого погляду, період порубіжжя XVIII – XIX ст. був останнім спалахом такого синтезу. І хоча в літературі попередю був символізм, який, наче в новому світлі, віддзеркалив шукання романтиків, проте наступне письменство засвоїло багато їхніх відкриттів лише як суму *прийомів*, яскравих і ефектних, але вже відірваних від конкретних умов, котрі цей синтез породили.

Слід окремо згадати, що за всієї схильності рання 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 цілком нове історичне завдання.

### **Гофман як театрал і прозаїк**

З усіх рання 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 усе ж не як автор опер і п'єс, а як прозаїк. Те, що не вповні вдалося йому як театралові, надало його прозі цілком оригінальних рис.

Вирішальну вагу для формування живого естетичного почуття Гофмана мала музика Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791), який був його улюбленим композитором. Одразу ж унесемо ясність: музичні обдарування великого композитора і великого прозаїка навіть не випадає порівнювати; фортепіанні твори Гофмана не заслуговують на публічне виконання; його оперну музику можна зарахувати до "масової" продукції того часу.

Не те бачимо в його прозі, котра якраз цілком оригінальна. Вона іронічна без натужної погони за “дотепністю”, притаманної Ф. Шлегелю; у ній більше жвавості, пластичності й саме музичності порівняно з Л. Тіком; тут вабить до себе теплота і 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 та подекуди темної мови раннього Шлейєрмахера. У ній завжди просвічується сам автор як закликальник, що з доброю усмішкою запрошує шановну публіку на небачену виставу, котра їй, безумовно, сподобається!

### **Оперна схема літературного сюжету**

Подивімося, як Гофман робить свої сюжети. На нашу думку, багато що тут базується на оперних схемах. Мандрівні англійські трупи принесли в Німеччину прийоми елизаветинського театру, які, поєднавшись із музикою в умовах народного бароко, сильно вплинули на німецьку оперу, зокрема на зінгшпіль; цей жанр “розчинився” у прозі Гофмана. Основні риси зінгшпілю – це поєднання в одному цілому героїчної, ліричної й комічної тематики, а також увага до побутового боку життя. Неабияка драматична колізія поєднується із гротескно-комічними сценами. “Рамковий” сюжет – це історія любовної одержимості, палкої пристрасті молодого героя. Але рідко коли згода між закоханими встановлюється із самого початку. На шляху юнака начебто нізвідки виникають складні перешкоди. Як своєрідне відлуння оперного “фатуму” з'являються представники “паралельного”, містичного світу. Під їхню владу повністю потрапляє наш герой. Усе закінчується 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 дає гротескно-іронічну трансформацію містеріального сюжету Моцарта (котрий, щоправда, і собі може бути розглянутий як пародійно забарвлена містерія): доля закоханих Бальтазара й Кандіди залежить від усемогутніх чарівників феї Рожі-Гожої й доктора Просперо Альпануса, і так само в Моцарта доля закоханих Таміно й Паміни залежить від суперечки чарівника Зорастро й Цариці Ночі!

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

### **Контраст як основа ансамблю персонажів**

В опері сюжет віддзеркалює одну важливу специфічну вимогу, що її можна назвати принципом *музично-драматургічного контрасту*. Зокрема, *тембровий* контраст голосів міг виражати суперництво між персонажами – як серед героїв, так і поміж 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 серце зрадливого Жуана, та ніжна донна Анна. У “Чарівній флейті” Цариці Ночі доручено агресивно високий голосовий реєстр, а Паміні – тепле ліричне сопрано; в “Ідоменей” м'якому сопрано Ілії протистоїть її суперниця Електра з вольовим низьким сопрано.

У Гофмана в його основних повістях не лише жіночі характери, а й сам принцип добору типів також пов'язаний із вимогами музично-театрального контрасту. Приміром, у “Блошиному королі” протиставлені вольова й демонічна

Дьортъє Ельвердінк і ніжна й щира Розочка, з якою врешті-решт одружується головний герой. У "Золотому горщику" це тендітна фея Серпентина і рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка.

Різні темброво контрастні голоси мають по-різному поєднуватися в різних ансамблевих групах. Для цього оперний лібретист мусить зіштовхувати на сцені всіх героїв одного з одним. У заключній сцені опери їм належить постати всім разом. Завершальний 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 змогу виявити всі вокальні грані головного героя, усі ансамблеві ефекти. Гадаємо, що в 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. Неймовірний ланцюг пригод як у реальному, так і в паралельному, казковому, світі звалюється на голову Перегріна у "Блошиному королі".

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

### Емоційна моторика

На сцені персонаж не може залишатися нерухомим і так само не може виявляти себе в одноманітних рухах. Вибудовується інтрига, покликана увиразнити в тілесній моториці героя багато різних почуттів. 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. Персонажі не говорять, а вигукують, не вітаються, а палко притискають одне одного до грудей, не просто не розуміють, але все в них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стрімким кроком або бігають, виливають своє горе в гірких, тривалих і голосних скаргах, сильно жестикулюють, залишаючись у кімнаті самі, розмовляють із речами і звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

З погляду медицини все це, очевидно, ознаки душевного розладу; але для естетики театру – це типова пафосність сцени, до того ж сцени *оперної*. Адже музична емоція виражає якраз гранично загострене, психологічно виразне переживання. Під цим кутом зору можна гіпотетично припустити, що знамениті офорти Ж. Калло, які надихали Гофмана як автора відомої збірки оповідань, могли би викликати захват і в Моцарта, бо за своєю стилістикою відповідають його музиці. Згадаймо юнацьку симфонію №25 соль мінор, авангардний пафос і гротескна викличність якої вгадують наперед емоційну моторику гофманських образів!

Але що таке гранично контрастні й украй загострені риси зовнішності, завжди незмінні й не залежні від ситуації? Це *маска*. Автор акцентує на рисах ляльковості – фактично маски в зовнішньому вигляді Дьортъє Ельвердінк; але зі психологічного боку решта персонажів у казці – це також маски. Інакше їх можна назвати (також по-театральному) ролі-амплуа. У самого Моцарта амплуа маски яскраво репрезентовані в операх "Так чинять усі жінки" й "Чарівна флейта"; у "Дон Жуані" він відходить від маски в образі головного героя, а також донни Анни, але зберігає її в таких персонажах, як Лепорелло, Мазетто, частково донна Ельвіра та Дон Оттавіо. Нарешті, у "Весіллі Фігаро" спостерігаємо сміливий розрив із традиціями оперних амплуа й перехід до психологічної опери-драми. Гофман і тут наслідує Моцарта; але спроба створити цілком психологічний характер йому так і не вдалася. З нашого погляду, він урвав свою роботу над

"Котом Муром", коли побачив, що образу капельмейстера Крейслера затісно у призначеній для нього масці сентиментально-психопатичного героя.

### Різноманітність сцен

В оперній виставі неприпустима монотонність, тут постійно мають чергуватися різноманітні сцени. Ліричні арії змінюються ансамблями, похвалювання приходять 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. в так званій "великій опері" Спонгіні й Мейєрбера, а потім у Вагнера й Верді. Характерний приклад: блазень Ріголетто з однойменної опери Верді на сюжет драми В. Гюґо "Король бавиться" в музичному втіленні вже нічим не нагадує блазнів Шекспіра, хоча Гюґо при створенні образу свого Трібуле орієнтувався саме на цього автора.

У художній прозі Гофмана ефект контрасту створюється за рахунок ритмічності подій, прискорення та вповільнення дії. За І. Кантом, ми не можемо сприймати простір як такий, якщо він не заповнений речами або тілами. Заповнення сцени 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 буфонне "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 в Гофмана відповідають естетиці оперної вистави або великого симфонічного циклу.

### Двосвітність

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

Певна річ, маємо погодитися з тим, що характер "демонічної" "двосвітності" в Моцарта й у Гофмана сягає різних мистецьких традицій. Письменник, належачи вже до зовсім іншої доби, ніколи не зміг би створити у своїй прозі щось на зразок "Реквієму" Моцарта. Так само мессі Франца Шуберта або "Реквієм" Роберта Шумана трактують тему "двосвітності" радше артистично блискуче, ніж трагічно, як у Моцарта. Для Бетховена паралельний світ у його "Урочистій мессі" – це містично безмежний і безконечно різноманітний і радісний світ великої природи, що вміщує також світ реальної людини. Близькими до Гофмана виявляються К. Гоцці з його "ф'ябами" і М. Віланд із його "фейними казками", де "двосвітність" трактується вже не трагічно, а гротескно й навіть граційно-грайливо.

Але спільні естетичні витoki “двосвітності” в Гофмана й Моцарта все ж існують, вони в тій-таки Англії, у Шекспіра; в Іспанії – у бароковій драмі й поезії; у Німеччині – у народних сюжетах про доктора Фауста. І в Моцарта, і в названих нами літературних джерелах ми відчуваємо холодне й моторошне дихання інфернального, яке час від часу вторгається в земну буденність і бентежить спокійну людську свідомість (докладніше див.: [4]).

Гофман усіляко намагається передати характеристику “містичного” світу у традиціях оперного музичного звучання і світло-барвного колориту. Зокрема, 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. Укажемо в “Малюку Цахесі” на появу мага Просперо Альпануса в чарівному візку. Його супроводжують ніжні звуки, що викликають у пам’яті оркестровку “Чарівної флейти” з її челестєю і дзвіночками; а можливо, Гофмана надихнув у цьому епізоді концерт Моцарта для скляної гармоніки. Подібні ж тендітні звуки чуємо внутрішнім слухом, читаючи про фантастичне квіткове королівство Фамагусту у “Блошиному королі”.

### Особливості 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 іншого стилю, ніж в опері чи в повісті. Тож на завершення висловимо парадоксальну думку: Гофман був геніальний там, де він був скоріше “музичний”, ніж “літературний”.

І тут доречно згадати про іншого композитора – Ріхарда Вагнера. Відомо, що критики звинувачували його музику й театр епохи “Кільця” якраз у “літературності”, у “книжності”, у “романічності”; про нього казали, що в його операх “мало музики”... Це було викликано тим, що Вагнер категорично відмовився від описаного нами принципу ансамблевості голосових типів і перейшов до принципів великої епічної форми, умовно кажучи – роману. Він випробував принципи гофманської музичності у своїй єдиній комічній опері “Нюрнберзькі мейстерзінгери”, у якій не оминув досвіду гофманської повісті “Війна співців у Вартбурзі”. Але “Мейстерзінгери” вже мало чим нагадують легкість моцартівських опер і гофманської казкової прози. Це інша епоха, інший стиль. І не випадково такі експериментатори з літературною формою, як Т. Манн, Б. Шоу, Р. Роллан уважали, що знайшли принципи своєї крупної форми в готовому вигляді у Р. Вагнера. Але – це тема вже для іншого дослідження.

### ЛІТЕРАТУРА

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

Отримано 10 листопада 2011 р.

м. Київ