

УДК 78.03:792+130.2"20"
ID ORCID 0000-0002-1193-2570

Осока О. В.

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ- РОМАНТИКІВ (Е. Т. А. ГОФМАН — Р. ШУМАН)

Осока О. В. Театральність та її втілення у творчості художників-романтиків (Е. Т. А. Гофман — Р. Шуман). У статті осмислюються механізми взаємодії між літературною та музичною складовою культури Романтизму (Е. Т. А. Гофман — Р. Шуман) і системою театральних понять та ідей, історичного процесу цієї взаємодії, котрій привів до сучасного дискурсивного розуміння проблеми «театральність» не тільки з естетичної, культурологічної, літературознавчої або музикознавчої точки зору, а й із погляду онтологічного розуміння цього феномена. Визначено наступні фактори театральності: міфотворчість, подвійне тлумачення дійсності, видовищність, ігрове начало, карнавальність, масковість образів, двійництво, романтична іронія, гротеск і пародіювання, тяжіння до фантастичного. Доведено, що літературні принципи Е. Т. А. Гофмана («манера Калло», «Серапіонов принцип»), принцип «кутового вікна», принцип «Декамерона»), котрі екстрапольовані на музичну площину творчості Р. Шумана, — є універсальними в художній творчості романтиків. Перспективному автору вбачається подальше дослідження феномена «театральність» у постромантичній культурі, з тяжінням до злиття не тільки різних видів мистецтв, стилів, жанрів та форм, а й самого життя та мистецтва.

Ключові слова: театральність, Е. Т. А. Гофман, Р. Шуман, «манера Калло», «Серапіонов принцип», принцип «кутового вікна», принцип «Декамерона».

Осока О. В. Театральность и ее проявления в творчестве художников-романтиков (Э. Т. А. Гофман — Р. Шуман). В статье осмысливаются механизмы взаимодействия между литературной и музыкальной составляющей культуры Романтизма (Э. Т. А. Гофман — Р. Шуман) и системой театральных понятий, идей, а также исторического процесса этого взаимодействия, который привел к современному дискурсивному пониманию проблемы «театральность» не только с эстетической, культурологической, литературоведческой

или музыковедческих точек зрения, но и со стороны онтологического понимания этого феномена. Определены следующие факторы театральности: мифотворчество, двумирие, зрелищность, игровое начало, карнавальность, масочность образов, двойничество, романтическая ирония, гротеск и пародирование, тяготение к фантастическому. Доказано, что литературные принципы Э. Т. А. Гофмана («манера Калло», «Серапіонов принцип», принцип «кутового окна», принцип «Декамерона»), которые экстраполированы на музыкальную плоскость творчества Р. Шумана, являются универсальными в художественном творчестве романтиков. Перспективным автору видится дальнейшее исследование феномена «театральность» в постромантической культуре, в которой происходит слияние не только различных видов искусств, стилей, жанров и форм, но и самой жизни и искусства.

Ключевые слова: театральность, Э. Т. А. Гофман, Р. Шуман, «манера Калло», «Серапіонов принцип», принцип «кутового окна», принцип «Декамерона».

Osoka O. Theatricality and its embodiment in the oeuvre of romantic artists (E. T. A. Hoffmann-R. Schumann).

Background. This work investigates the phenomenon of theatricality in terms of new theoretical approaches: first, as a product of purely theatrical culture, theatrical art; secondly, as a transition from one sequence of vision to another, like a neutral zone in the art (in particular, literature and music), which combines various artistic phenomena from all the levels; third, as a reflection of the subjective world of the artist (poet, writer, composer), his spiritual interest for the romantic universe of the culture. Thus, the chosen theme assimilates both historical and cultural aspects as well as artistic and aesthetic issues; its conclusions allow us to create an idea of "theatricality" as a universal criterion of creativity not only for artists of the culture of Romanticism, but for the whole of the modern culture. It should be noted that nowadays the phenomenon of theatricality is understood not only as one of the properties of the theater but is often overviewed in a culture in a "pure" form, beyond the boundaries of theatrical art, because theatricality becomes an accessory, quality, property of various types of arts.

Objectives. The article deals with the mechanisms of interaction between the literary and musical component of the culture of Romanticism (E. T. A. Hoffmann – R. Schumann) and the system of theatrical concepts and ideas, the historical process of this interaction, which led to a modern discursive understanding of the problem of "theatricality" not only from the aesthetic, cultural, literary or musical point of view, but also from the point of view of ontological understanding of this phenomenon.

Methods. Methodological basis of the study has a complex character and relies on the comparative-historical method; the complex approach allows us to consider the phenomenon of theatricality in terms of its interdisciplinary understanding; deductive-inductive approach provides an opportunity to explore the problem of theatricality in the aspect of its universal and, at the same time, in the aspect of its specific empirical state, analysis and synthesis. The features of the theatrical outlook of romantic artists are determined and the peculiarities of their existence in literary and musical creativity are revealed. In particular, the literary principles of E. T. A. Hoffmann (the Callots Manier,

the Serapiontic Principle, the Principle of the Corner Window, and the Principle of Decameron) are carried from the literary works to the musical universe, and widely represented in the oeuvre of Robert Schumann. Grotesque and phantasmagoric of the Callots Manier represented the new form of musical hyperbolization and piercing characteristics. The Serapiontic Principle is the manifestation of romantic human duality and the world's dualism. The Principle of the Corner Window reflects the artist's unbiased observation of life events. The Principle of Decameron is a type of cyclical dramaturgy with defining roles of the first and last sections. This type of logical arch sets up the boundaries to the structural time and space of the cycle.

These principles specify the following factors of theatricality: myth-making, double interpretation of reality, human duality, the world's dualism, spectacle, the elements of play, carnival, maskedness of images, dualism, romantic irony, grotesque and parody, gravity toward fantastic.

Results. *The most vivid manifestation of theatricality in the culture of the Western Euro-Romanism at the beginning of the nineteenth century is the life of two "creative brothers" by E. T. A. Hoffmann and R. Schumann, whose art reflects one another, characterized by common creative features. It is E. T. A. Hoffmann who makes his own hero and a literary twin. Due to the literary creativity in the musical imagery world of R. Schumann, there are characters such as Kreisler, Florestan and Eusebius, "Band of David". The dominant E. T. A. Hoffmann's features: "the Callots Manier", "the Serapiontic Principle", "the Principle of the Corner Window" that are directly related to such romantic phenomenon as "the game", which becomes for Romanian artists "a second aesthetic reality" (by F. Schiller). It is due to the phenomenon of the games of a new musical and poetic reality, the ideal invariant, is doubling the reality, that is, the conditional situation in which there are two plans – real and imaginary. Theatricality in literature and music is a direct playwriting, both real and subjective worlds, in which artists create sacred spectacle for the sake of which the forefront is put forward by generally holding the world. This is a kind of a struggle between two worlds, a game where the everyday reality turns into a theater, and creativity – to life. In a romantic time, life easily becomes a game, and the game becomes the real life. The atmosphere of the era, imbued with the spirit of the game, prompted the romantics in search of theatrical forms of existence.*

The passion of the theater affects not only the atmosphere of the game, which marks a lot of R. Schumann's works, but also on the "reflection" in them only the theatrical features. R. Schumann thinks as a director of his "actions", where one can find the "discovery" of the imaginary "curtain" in the beginning of masquerades series, and the simulation of the clock battle and author's opinions, etc.

Theatricality as one of the main facilities of the art of romanticism is embodied in the interchangeability of art and life game, theatrical and carnival entertainment, masks changes, psychological integration of the author and the hero and the creation of a double hero.

Conclusion. *As a result of the study, the theatrical features in the literature and works of E. T. A. Hoffmann and R. Schumann were considered and determined. Theatricality is represented as a multi-leveled synthesis in culture, a neutral zone, in particular, in literature and music. It is proved that the literary principles of E. T. A. Hoffmann are universal in the artistic creativity*

of romantics and emphasize theatricality and theatrical play not only of works of art, but also of the life of artists.

Keywords: *theatricality, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Robert Schumann, the Callots Manier, the Serapiontic Principle, the Principle of the Corner Window, the Principle of Decameron.*

Постановка проблеми. Сьогодні театральність розуміється не лише як одна із властивостей театру і досить часто розглядається у культурі поза меж театрального мистецтва у «чистому» вигляді, адже театральність стає приналежністю, якістю, власністю різних видів мистецтв. **Наукова новизна обраної теми** полягає у розгляді сутності феномена «театральність» з точки зору нових теоретичних підходів: по-перше, як продукт суто театральної культури, театрального мистецтва; по-друге, як перехід витвору мистецтва з одного художнього ряду до іншого, як нейтральну зону у мистецтві (зокрема літературі та музиці), в якій сполучаються різні художні явища на усіх рівнях; по-третє, як віддзеркалення суб'єктивного світу художника (поета, літератора, композитора), його духовних пошуків романтичного всесвіту культури. Таким чином, обрана тема асимілює у собі як історико-культурні, так і художньо-естетичні питання, рішення яких дозволяє створити уявлення про «театральність» як універсальний критерій творчості не лише художників культури Романтизму, а й усієї сучасної культури у цілому.

Мета публікації: дослідити прояви феномена театральності та його втілення у літературно-музичній творчості художників-романтиків, зокрема Е. Т. А. Гофмана та Р. Шумана.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії імені П. Чайковського. Представлені результати можуть бути використані у спеціальних міждисциплінарних курсах, присвячених питанням взаємодії та взаємовпливу різних видів мистецтв.

Методологічна основа дослідження має комплексний характер і спирається на порівняльно-історичний метод; комплексний підхід дозволяє розглянути феномен театральності з точки зору його міждисциплінарного розуміння; дедуктивно-індуктивний надає можливість досліджувати проблему театральності в аспекті її всезагальності і водночас в аспекті її конкретного емпіричного буття; аналіз і синтез.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У фокусі поставлених питань виникла необхідність розгляду предмета дослідження у широкому теоретичному контексті гуманітаристики: культурологічні та музикознавчі дослідження культури

Романтизму (К. Зенкін, О. Зінкевич, О. Сакало, М. Черкашина-Губаренко, У. Еко); дослідження поняття «театральність» та проблем театралізації (І. Андреев, Г. Ганзбург, І. Клековкін, Т. Куришева, О. Легг); дослідження питань синтезу в мистецтві (В. Віора, С. Лангер, Ю. Лотман, О. Махов, О. Михайлов, С. Тишко, В. Холопова); літературознавчі дослідження творчості Е. Т. А. Гофмана (О. Вайнштейн, А. Гугнін, А. Карельський, М. Ямпольський).

Виклад основного матеріалу дослідження. Найбільш яскравим проявом театральності в культурі західноєвропейського романтизму початку XIX століття є життя двох «творчих братів»: Е. Т. А. Гофмана та Р. Шумана, мистецтво котрих ніби віддзеркалює одне одного, характеризується спільними творчими рисами. Саме Е. Т. А. Гофман робить своїм героєм та літературним двійником музиканта. Завдяки його літературній творчості у музичному образному світові Р. Шумана з'являються такі персонажі, як Крейслер, Флорестан та Евсебій, «Давідове братство». Домінуючі прийоми театрального світобачення, що продовжують літературні принципи Е. Т. А. Гофмана, відображаються в музичній творчості Р. Шумана («манера Калло», «Серапіонів принцип», принцип «кутового вікна», принцип «Декамерона»).

Завдяки вищезазначеним принципам і в літературно-музичних творах Е. Т. А. Гофмана, і в музиці Р. Шумана поєднуються різноманітні художні явища, позамузичні компоненти синтезуються з музикою, створюючи багаторівневий синтез, котрий є притаманний для театральності. Такий підхід свідчить про створення умов для певної нейтральної зони у творчості Гофмана — Шумана, оскільки театральність бере на себе функції поєднання різного, або ж так званого *concordia discors* (згоди незгодного), за визначенням А. Махова. Завдяки своїй нейтральності театральність акумулює у собі часто протилежні семантичні потоки, тим самим створюючи експериментальне поле активного багатовекторного смислоутворення, поліфонію різних видів мистецтв, жанрів тощо.

Особливо важливо підкреслити, що для прояву театральності у творчості Е. Т. А. Гофмана та Р. Шумана, обов'язковим є факт існування синтезу на рівні міфотворчості, котрий поєднує різні часи (минулий, теперішній, майбутній; векторний і циклічний, профанний і священний), культурні простори (реальний і вигаданий), декілька рівнів буття (особистісне, соціальне, космічне), внутрішнє і зовнішнє, суміщення множинності лків «Я» й ін. Змішування часів і світів народжує особливу міфологічну подвійність образного світу, пов'язану з принципом «двосвітовості». Міфологізуються не тільки твори, а й саме життя художників, відбувається театралізація життя і творчості.

Гротесково-фантастична «манера Калло» з її гострою характерністю образів, з пародіюванням та казковістю, яка сформульована Гофманом у передмові до його «Фантазій у манері Калло», — яскравий приклад синтезу живопису, літератури та музики, типового для романтизму. У творчості композиторів-романтиків цей домінуючий прийом театрального світобачення надає образному змісту новий формат музичної гіперболізації.

«Серапіонів принцип», що продовжує положення «манери Калло», «визначається та уточнюється шістьома учасниками товариства «Серапіонових братів» протягом чотирьох томів книги» [6, с. 14], — а саме втілення романтичного двійництва та двосвітовості. Він базується на взаємодії внутрішнього та зовнішнього світів, яку забезпечує фантазія. Вона дає поетові змогу збагнути приховану сутність речей. Театральність, особливо її карнавальна компонента, з використанням чисельних ігрових прийомів, з її амбівалентністю реального та ідеального планів буття якнайкраще відповідала цьому принципу.

Принцип «кутового вікна», сформульований в однойменній новелі Гофмана, включає в себе позицію художника-спостерігача, який не втручається в життя, а лише узагальнює його. Самому життю він надає риси мистецтва, гри. Новела «Кутове вікно» стає своєрідною моделлю творчого акту, суть якого полягає у фіксації життєвих вражень художника і відмові від їх однозначної оцінки. Отже, принцип «кутового вікна» є принципом театралізації життя.

Як пише О. Вайнштейн, особливе «вміння бачення» у Гофмана пов'язане з «романтичним станом ейфорійного трансу» [2, с. 45]. «Кутове вікно» є не просто місце спостереження, а специфічний ракурс зору, пов'язаний, з одного боку, з порушенням однорідності лінійного простору, його трансформацією, розірваністю; з іншого боку це є можливістю тимчасового і просторового поєднання. Часто ракурс кутового зору у Гофмана та інших романтиків є ефектом «викривленого дзеркала». Так, герой Гофмана пропонує своєму гостю подивитись у вікно крізь лорнет (подвійний принцип «кутового вікна», ефект лінз плюс вигляд світу з особливого ракурсу) і коментує звичайне життя як фантазмагоричну сценку, де чортеня підпилює ніжку стільця, на якому сидить торговка. І тут, завдяки «кутовому вікну», виникає взаємозв'язок усіх трьох принципів: «манери Калло», «Серапіонового принципу» та принципу «кутового вікна», яскраво виражених у театральній карнавальності двоїстості, подвоєння реальності, багатосвітовості.

У музиці романтизму (зокрема Р. Шумана) подібний ракурс здійснюється у контексті «дзеркальності без дзеркал», відбувається театраль-

но-видовищна карнавалізація життя. Як відомо, практично всі світські бали проходили у залах із великою кількістю дзеркал, тому дзеркало стає атрибутикою не тільки потойбічного світу ірреальності, а й свого роду збільшувальним склом, котре подвоює як «високе», так і «низьке»: від любові, дружби, ширості до нерозуміння, злоби, зради. Ефект збільшувального скла, як «кутового вікна», застосовується Р. Шуманом у «Карнавалі» ор. 9 (зокрема п'єса «Сфінкси» написана бревісами).

Принцип «рамкової конструкції» (або «Декамерона») являє собою скріплення наскрізною фабульною дією (діалогом, сценами) ряду не пов'язаних зовні новел. Вірець такої схеми — «Декамерон» Д. Боккаччо, де всередині циклу представлений калейдоскоп яскравих, характеристичних номерів, котрі не утворюють послідовного сюжету. Особливістю «рамкової конструкції» є її багаторівневість (стильова, жанрова, форм, на рівні композиційної побудови, емоційної забарвленості, психологізму тощо). Характерні приклади — «Серапіонові брати» Е. Т. А. Гофмана, «Фантазус» Л. Тіка, «Карнавал» Р. Шумана. Останній твір — тип циклічної драматургії, де перший та кінцевий номери визначають загальний зміст циклу та обмежують його просторово-часову структуру. Організація множинності простору твору обумовлює композиторський вибір форми «романтичного Декамерона».

Проакцентуємо, що «манера Калло», «Серапіонів принцип», принципи «кутового вікна» та «рамкової конструкції» Е. Т. А. Гофмана безпосередньо пов'язані з таким романтичним феноменом як «гра», котра стає для художників-романтиків «другою естетичною реальністю» (за Ф. Шиллером). Саме завдяки феномену гри народжується нова музично-поетична реальність, ідеальний інваріант буття, відбувається подвоєння реальності, тобто створюється умовна ситуація, в котрій виділяються два плани: реальний і уявлюваний. Театральність у літературі та музиці — безпосереднє ігрове дійство як реального, так і суб'єктивного світів, у якому художники створюють священну виставу, заради котрої на перший план висувається власний тимчасово діючий світ. Це свого роду двобій двох світів, гра, коли буденна реальність перетворюється на театр, а творчість — на життя. У романтичну епоху життя легко стає грою, а гра — справжнім життям. Атмосфера епохи, пронизана духом гри, спонукала романтиків на пошуки театральних форм існування. Так народилися «Серапіонові брати», «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», «Життєві погляди kota Мурра» Е. Т. А. Гофмана, «Танці Давідсбюндлерів», «Лісові сцени», «Метелики», «Карнавал» ор. 9 Р. Шумана, п'єси Л. Тіка «Світ навиворіт» і багато інших творів. Отже, театральність як один

із основних чинників мистецтва романтизму знаходить своє втілення в ігровій взаємозамінності мистецтва і життя, театральньо-карнавальній видовищності, зміні масок, психологічному злитті автора та героя, створенні героя-двійника.

Сам Гофман сприймає гру як спосіб проникнення у таємниці духу. У новелі «Щастя гравця» ми читаємо: «Дивовижне сплетіння випадковостей... виступає тут (у грі. — О. О.) з особливою ясністю, вказуючи на втручання якоїсь сили, і це спонукає наш дух нестримно прагнути у темне царство, де вершаться людські долі, щоби проникнути у таємниці його ремесла» [5, с. 222]. Отже, Гофман вказує на таємничість ігрового дійства, його необмеженість у просторі й часі.

У музиці Р. Шумана ігровий момент заснований передусім на раптовості та контрастах, на драматургічних прийомах (співставлення звукових образів, музичних тем та інтонацій), які порушують логіку в послідовності. Це своєрідна видовищно-ігрова вистава двох планів: внутрішнього авторського і зовнішнього.

Р. Шуман не лише композитор, але й міфотворець, який творить рівним чином у музичному та «навколомузичному» просторі. Яскравий приклад такої міфотворчості — Давідове братство, котре існувало лише в уяві Шумана. Згідно з принципом «кутового вікна» композитор розмиває кордони між світом мистецтва і життям: для нього мистецтво, творчість, фантазія і є саме життя, що говорить про давню карнавальну традицію, театралізацію творчості та життя.

Як відомо, композитор пристрасно захоплювався театром. Це позначилося не лише на атмосфері гри, лицедійства, яка відзначає багато його творів, але й на «віддзеркаленні» в них суто театральних прийомів. Р. Шуман мислить як режисер-постановник своїх «дійств», де можна знайти і «відкриття» уявної «завіси» на початку циклів-маскарадів, й імітації бою годинника, й авторські коментарі тощо («Метелики», «Танці Давідсбюндлерів»). Проте сучасний український музикознавець Г. Ганзбург зауважує, що театралізація як найважливіша особливість мислення Р. Шумана «виявлялася... не тільки в інструменталізмі, в котрому виник “фортепіанний театр” (“Метелики”, “Карнавал” та ін.). У молоді роки Шуман театралізує навіть музичну критику, яка без такого прийому здавалася йому нудною» [4, с. 21].

Розглянемо домінуючі принципи театрального світовідчуття Шумана у фортепіанних жанрах, котрі дзеркально відображають літературні принципи Гофмана. Театральність, якій притаманний принцип мозаїчності, багатоликості і строкагисть, знайшла втілення у різних романтичних циклах Р. Шумана. Перш за все привертає увагу інструментальна музика, а саме форте-

піанні цикли композитора — «Карнавал», «Танці Давідсбюндлерів», «Метелики», які зазнали величезний вплив театру. У циклах Р. Шумана, як «новій романтичній сюїті» (Л. Мазель), заломлюються світоглядні барокові традиції антиномічності світу, але вже у романтичному ключі. Балансуючи між фантазією і дійсністю, композитор дивним чином поєднує реальний світ із образами мистецтва, музичні персонажі з живими художниками. І виявляється можливим перенесення вигаданого Давидова братства у життя! Як сказав би О. Лосєв, художній світ композитора стає «абсолютним міфом».

Уявлювані перспективи творчого підходу Р. Шумана до музичного твору в контексті театральності викладені композитором у рецензії на «Німецькі танці» Ф. Шуберта [14, с. 205]. Ця рецензія, опублікована в «*Neue Zeitschrift für Musik*» (1836), «змальовує ідеальний зразок “сукупного” художнього сприйняття; дійові особи — члени народженого шуманівською фантазією художнього братства, Давідсбунда, у тому числі Цилія, Фріц Фрідріх, Флорестан, Евзебій і Вальт. Присутність Цилії (Клари Вік) і Фріца Фрідріха (музичного критика і художника Іоанна Петера Лізера) немов би осяває все, що відбувається, блиском справжньої реальності; з іншого боку, Флорестан і Евзебій уособлюють собою подвійну шуманівську натуру, “балансуючи” між фантазією і дійсністю; Вальт же прямо запозичений автором нарисом з Жан-Польовського роману “Пустотливі роки”» [12, с. 48].

Майже всі цикли композитора — унікальна театралізована галерея портретів його сучасників (Шопен, Паганіні, Клара Вік, Фрідріх Вік, Ернестіна фон Фрікен, сам Шуман) та «замальовок» характерних типажів (численні маски, Кокетка в «Карнавалі», мисливці в «Лісових сценах» та ін.). Тут можна провести паралель із художнім даром Е. Т. А. Гофмана, котрий був не лише видатним літератором та музикантом, але й обдарованим карикатуристом.

Твори «театрального типу» у Р. Шумана мають незвичайну оригінальну форму, котра вибудовується за типом театральної події. Це виявляється в образній сфері, персоніфікації образів, у створенні музичних портретів — яскравих та характеристичних. Саме за таким театральньо-карнавальним принципом побудований фортепіанний цикл «Метелики».

Відомо, що фабульною основою для «Метеликів» слугував епізод із роману Жан-Поля «Пустотливі роки»: на балу (звичайно ж, на маскарадні) за допомогою маски відбувається підміна одного персонажа іншим (надзвичайно поширений прийом). Р. Шуман сприймає фрагмент роману Жан-Поля як драматичний епізод. У листі Л. Рельштаб

від 19 квітня 1832 р. Р. Шуман викладає фабулу «Метеликів»: «Не стільки для редактора “*Iris*”, скільки для поета і духовного родича Жан-Поля, я дозволю собі додати кілька слів про походження метеликів, бо нитка, яка повинна зв’язати їх, ледь видима. Ваше благородіє, пригадайте останню сцену Бешкетних років: танець масок — Вальт — Вульт — маски — Віна — танці Вультя — обмін масками — визнання — гнів викриття — поспішний відхід — заключні мрії і потім відхід брата» [15, с. 85]. Як ми бачимо, літературний текст у викладі композитора набуває рис драматичних сцен і портретів.

Саме у «Метеликах» здійснилася найбільша кількість шуманівських новацій в області форми і музичної мови, театральної драматургії. Театральність у «Метеликах» забезпечується сюжетним мотивом переодягання «Вальт — Вульт» і маскарадним дійством як фоном, окремі номери характеризують тих чи інших персонажів або натовп на маскарадні. Ці прийоми викликають певні паралелі з вищезазначеними принципами Гофмана: «манера Калло», «Серапіонів принцип», принцип «кутового вікна», принцип «Декамерона». Як і в літературній творчості Гофмана, у «Метеликах» співіснують декілька контрастних світів і просторів (маскарадний натовп, Вульт, Вальт і Віна). Другий прийом — існування мотиву «двійництва»: Вальт і Вульт — близнюки, за характером вони є дзеркальними двійниками. Протягом дії вони намагаються мінятися масками, що відображується на мелодійних характеристиках та зміні тональностей як характеристик персонажів. Можна сказати без сумніву, що романтичний двійник у «Метеликах» — наслідок уявлень Р. Шумана про ідеал «Давідсбунду», котрий знайде своє продовження і в циклі «Карнавал». Третій прийом — ігровий, гра з жанрами та гра жанрів. Ігровий принцип театральності позначається на жанрових моделях, котрі у композитора нібито «перевдягаються», начепивши «маски». Так, у «Метеликах» фугато постає в масці скерцо, сіциліана — в масці гальярди. Зазначимо, що такий принцип Р. Шуман використовує не лише у «Метеликах». У циклі «Карнавал» ор. 9 вальс змінює декілька масок: у «Флорестані» він з’являється як квазівальс з ламаною формулою в т. т. 1, 8, 9–12; у «Кокетці» — як ляльковий «табакерочний» вальс, у «Кіаріні» — вальс-романс, у «Шопені» — вальс-ноктюрн, у «Естреллі» — вальс-мазурка. Четвертий прийом — принцип монтажної драматургії побудови матеріалу, представлений у №№ 5, 10 «Метеликів».

Слід проакцентувати той факт, що шуманівські цикли побудовані за єдиним «принципом Декамерона». Їх театральність розкриває перед нами строкатий калейдоскоп образів-масок, а їх

конфлікт та розвиток відходять на другий план. Оскільки «Метелики» постають не прямим відображенням роману Жан-Поля «Пустотливі роки», а «замальовками» за його мотивами і немає наявності прямого літературного прототипу, можна говорити про певний театральний прийом згідно з принципом «кутового вікна» Гофмана.

Знаковим прикладом театральності у творчості Р. Шумана в контексті його романтичного «двійника» «Давідсбунду» є цикл «Карнавал» ор. 9. «Давідсбунд» — міфічна спільнота однодумців, модель ідеального буття, створена грою «творчого духу» композитора. У «Давідовому братстві» співіснують профанний та сакральний часопростори: реальні особи — сам Р. Шуман, Ю. Кнорр, К. Вік та ін. — мають своїх двійників. Тут, як і належить на карнавалі, «саме життя грає, розігруючи своє відродження на кращих засадах» [1, с. 10].

Сучасна російська дослідниця М. Куклінська [10] зазначає, що у «Карнавалі» ор. 9 одночасно співіснують: карнавальне святкування (Преамбула, Шляхетний вальс, Німецький вальс, Марш); світ традиційних карнавальних масок (П'єро, Арлекін, Коломбіна, Панталоне); світ маскарадних масок (Танцюючі літери, Метелики); світ реальних персонажів (Шопен, Паганіні); світ «Давідсбюндлерів» (Евсебій, Флорестан, Кіаріна, Естрелла); загадковий світ Сфінксів (теми-анаграми); світ самого Р. Шумана.

Наявність такої кількості світів свідчить про специфічні принципи організації драматургії «Карнавалу», котрі обумовлені театральною логікою самого карнавального буття — монтажної драматургії (за Г. Калошиною) [9, с. 58] з її мозаїчністю, колажем-калейдоскопом та ін. Нагадаємо, що структура циклу побудована за «принципом Декамерона»; карнавальне міфотворення Шумана та авторське ставлення до карнавалу відповідають принципу «кутового вікна»; парні двійники та двосвітовість — це «Серапіонів принцип»; іронічність, гротескове загострення образів-масок, що має на увазі гіперболізацію різноманітних рис характерів персонажів (гросфатер у фінальному марші), — «манера Калло».

Як уже зазначалося раніше, принцип «кутового вікна» Гофмана у «Карнавалі» Шумана пов'язаний із химерним світом прихованих дзеркал, у котрих «подвоюються» його мешканці, викривлюються реальні зображення, утворюються групи двійників. По-перше, необхідно назвати групу двійників, котрі дзеркально відображують один одного (Евсебій — Флорестан, Кіаріна — Естрелла, П'єро — Арлекін). Друга група — двійники осіб, які існували у реальному житті Р. Шумана, та двійники самого композитора (К. Вік — Кіаріна, Ф. Вік — мейстер Рапо,

Е. фон Фрікен — Естрелла, Р. Шуман — Евсебій, Флорестан). Третя — двійники історичні (прибичники «Давідового братства» — давідсбюндлери, філістимляни — філістери). Найбільший інтерес являє собою четверта група двійників, Шопен — Паганіні, котрі є реальними особами, «втручаються» у карнавальний простір та дзеркально відображують один одного за творчим амплуа. Усі вищезазначені групи двійників відображуються у стилістиці музичної мови, а саме через презентацію прийому «дзеркала» або «дзеркального відображення» тем (П'єро — Мейстера Рапо), інтонацій (П'єро — Арлекін, П'єро — Мейстера Рапо), мелодійних малюнків (П'єро — Арлекін). Тема П'єро «віддзеркалюється» в темі, з котрої починається «Кокетка», та є дзеркальною темою Флорестана, виникають теми-перевертні, теми-анаграми.

Щодо прийому маски, то в «Карнавалі» Р. Шумана маски надягають не лише персонажі та жанри (про що йшлося вище), а й тональності, навіть окремі звуки. Так, звук-символ «b» є основним для П'єро, «es» стає знаком Евсебія; навколо «f» розташовується основний малюнок тем Арлекіна.

Зазначимо, що серія музичних портретів Флорестана і Евсебія, вплетених у різні цикли Р. Шумана, уособлює гармонійну двоєдність, загадкову амбівалентність творчого духу самого композитора. Таким чином, автор виступає тут у певному сенсі як актор, а не лише як де-міург. Типова для романтизму театралізація життя проявляється в манері поведінки (згадаймо гофманівського «божевільного капельмейстера» Крейсера), в можливості зміни «життєвих масок»: «Якщо стан гри та взаємозамінності позначають відносини мистецтва і життя, то в таку ж гру вступає й митець зі своїм творінням <...> Душевне життя самого автора, його внутрішній світ виносяться на театральний кін мистецтва» [3, с. 23]. Через світ Давідсбунду — світ гри, фантазії, карнавалу — Шуман пізнає реальний світ та рефлексує власне «Я».

Висновки. Художники-романтики інстинктивно прагнули до набуття нових образів і завдяки театральності перетворили мистецтво, в першу чергу музичне, за висловом М. Єврейнова, на «один зі стимулів оживлення інобуття, котре таїться в нас» [7, с. 29]. Тому сьогодні, коли відбувається театральна «гра в іншого», іноді зі страшною трагічною підміною, карнавальним перевертанням «низу» і «верху», реальності — на ірреальність, коли відкидається людське, виникає потреба в «іншому світі», в такій театральності, котра дозволить знайти «нейтральну зону» в культурі, що дозволяє композиторам або іншим художникам вийти у надбуття, творчий космос.

Перспективи подальшого дослідження.

Окреслені фактори театральності романтизму у матеріалі цієї статті дають підставу для того, щоб вести подальші мистецтвознавчі розвідки, присвячені вивченню феномена «театральність» у площині сучасного мистецтва.

Література:

- Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения [Текст] : монография / М. Бахтин. — [2-е издание]. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с. — ISBN 5-280-00710-2.
- Вайнштейн О. Б. Денди : мода, литература, стиль жизни [Текст] / О. Б. Вайнштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 640 с. : ил. — ISBN 5-86793-365-2.
- Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма [Текст] / Ю. Габай // Проблемы музыкального романтизма : [сб. науч. трудов. / ред. А. Л. Порфирьева]. — Л. : ЛГИТМИК, 1987. — С. 5–30.
- Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы [Текст] / Г. И. Ганзбург // Роберт Шуман и перекрестки путей музыки и литературы : сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : РА — Каравелла, 1997. — С. 21–33. — ISBN 966-7012-26-3.
- Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья [Текст] / Э. Т. А. Гофман ; Составитель: А. А. Гугнин. — М. : Высшая школа, 1994. — 736 с. — (Библиотека студента-словесника).
- Гугнин А. «Серапионовы братья» в контексте двух столетий [Текст] : [вступительная статья] / А. А. Гугнин // Серапионовы братья / Э. Т. А. Гофман. — М. : Высшая школа, 1994. — С. 5–40.
- Евреин Н. Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. 1920–1950 гг. [Текст] / Н. Н. Евреин ; [автор предисловия : И. Чубаров]. — М. : Esse homo : Логос-альтера, 2004. — 200 с. — ISBN 5-98378-008-5.
- Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. — 490 с. — ISBN 5-89598-001-5.
- Калошина Г. Парадоксальная монтажность в театре Моцарта и Прокофьева [Текст] / Г. Калошина // Моцарт — Прокофьев : [тезисы докладов к научной конференции]. — Ростов-н/Д., 1992. — С. 55–61.
- Куклинская М. Я. Карнавальность в музыкальной культуре западноевропейского романтизма [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Куклинская Марина Яковлевна. — Ростов-н/Д., 2000. — 180 с.
- Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (Вопросы целостности композиции и интерпретации) [Текст] / А. Меркулов. — М. : Музыка, 1991. — 96 с.
- Музыкальный мир романтизма : от прошлого к будущему [Текст] / [ред. : А. М. Цукер, К. А. Жабинский] // Материалы научных конференций. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. — 192 с. — ISBN 5-87442-097-5.
- Осока О. Игровый фактор у дослідженні проблеми театральності музичної культури романтизму (перша половина XIX століття) [Текст] / О. Осока // Мистецтвознавчі записки. — К. : Міленіум, 2012. — Вип. 22. — С. 36–43.
- Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : в 2-х т. Т. 1. / Р. Шуман ; [сост., вступит. статья, комментарии Д. Житомирского]. — М. : Музыка, 1975. — 294 с. : нот.
- Шуман Р. Письма [Текст] / Р. Шуман ; [сост., ред., вст. статья и комментарии Д. Житомирского]. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 719 с.
- Шуман Р. Письма [Текст] / Р. Шуман ; [сост., ред., вст. статья и комментарии Д. Житомирского]. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 525 с.

References:

- Bakhtin, M. (1990). *Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyaya i Vozrozhdeniya* [Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. (2nd ed.). Moscow : Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Vaynshteyn, O. B. (2005). *Dendi : moda, literatura, stil zhizni* [Dandy : Fashion, Literature, Life Style]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Gabay, Yu. (1987). *Romanticheskiy mif o hudozhnike i problemy psikhologii muzyikalnogo romantizma* [Romantic myth about the artist and the problems of psychology of musical romanticism]. In *Problemy muzykal'nogo romantizma — Problems of Musical Romanticism*. A. L. Porfir'yeva, ed., (pp. 5–30). Leningrad : LGITMIK. (In Russian).
- Ganzburg, G. I. (1997). *Personazhi pesennogo teatra Shumana i ih prototipy* [Characters of Shuman's Song Theater and Their Prototypes]. In *Robert Shuman i perekrestki putey muzyki i literatury — Robert Schumann and Crossroads of Music and Literature*, (pp. 21–33). Kharkov : RA — Karavella. (In Russian).
- Goffmann, E. T. A. (1994). *Serapionovi brat'ya* [The Serapion Brothers]. A. A. Gugin (comp.). Moscow : Vysshaya shkola. (In Russian).
- Gugin, A. & (1994). "Serapionovy brat'ya" v kontekste dvuh stoletiy [«Serapion Brothers» in the Context of Two Centuries]. In Gofman, E. T. A. *The Serapion Brothers*, (pp. 5–40). Moscow : Vysshaya shkola. (In Russian).
- Evreinov, N. N. (2004). *Taynye pruzhiny iskusstva. Stat'i po filosofii iskusstva, etike i kul'turologii. 1920–1950 gg.* [Secret springs of art. Articles on the philosophy of art, ethics and culturology. 1920–1950]. Moscow : Esse homo : Logos-al'tera. (In Russian).
- Zenkin, K. V. (1997). *Fortepiannaya miniatyura i puti muzyikalnogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical romanticism]. Moscow : MGK im. P. I. Chaykovskogo. (In Russian).
- Kaloshina, G. (1992). *Paradoksalnaya montazhnost v teatre Motsarta i Prokof'yeva* [Paradoxical montage in the theater of Mozart and Prokofiev]. In *Proceedings from the scientific conference : Mozart and Prokofiev*, (pp. 55–61). Rostov-on-Don. (In Russian).
- Kuklinskaya, M. Ya. (2000). *Karnavalnost v muzyikalnoy kulture zapadnoevropeyskogo romantizma* [Carnival in the musical culture of Western European Romanticism]. *Candidate's thesis*. Rostov-on-Don. (In Russian).
- Merkulov, A. (1991). *Fortepiannnye syuitnyie tsikly Shumana (Voprosy tselostnosti kompozitsii i interpretatsii)* [Schumann's Piano Cycles]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
- Tsuker, A. M. & Zhabinskiy, K. A. (Eds). (1998). *Muzyikalnyiy mir romantizma : ot proshlogo k buduschemu* [The musical world of romanticism : from the past to the future]. Rostov-on-Don : RGK im. S. V. Rakhmaninova. (In Russian).
- Osoka, O. (2012). *Ihrovyy faktor u doslidzhenni problemy teatralnosti muzychnoyi kultury romantyzmu (persha polovyna XIX stolittya)* [The game factor in the study of the problem of theatricality of the musical culture of romanticism (first half of the XIX century)]. *Mystetstvosnavchi zapysky*, 22, 36–43. (In Ukrainian).
- Schuman, R. (1975). *O muzyke i muzykantakh* [About music and musicians]. D. Zhitomirskiy, ed. (Vols 1–2, vol. 1). Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Shuman, R. (1970). *Pisma* [Letters]. D. Zhitomirskiy, ed. (Vol. 1). Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Shuman, R. (1982). *Pisma* [Letters]. D. Zhitomirskiy, ed. (Vol. 2). Moscow : Muzyka. (In Russian).