

**Яцинова О.**, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **МОТИВИ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В РОМАНІ ВІСЕНТЕ БЛАСКО ІБАНЬЕСА «СОБОР»**

*У статті розглянуто інтермедіальний складник роману Вісенте Бласко Ібаньеса “Собор” на основі музичних імплікацій опери симфоній Людвіга Ван Бетховена в літературний текст. Також увагу було приділено аналізу архітектурного складника в контексті загального впливу на ритміку роману.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, мелодика, симфонія, поліфонічність, ритм.*

“Собор” (1903) – один з соціальних романів Бласко Ібаньеса, в якому музика проходить глибинним контрапунктом через увесь твір. Гармонія та розвиток як персонажів, так і подій супроводжуються музикальними мотивами, які автор відкрито та завуальовано вводить в текст роману. Так письменник використовує інструментальну музику Бетховена – за свідченнями історіографів, другого його улюбленого композитора після Вагнера – “не лише задля ідеального поєднання видів мистецтв, якщо вони співпадають за задумом та впливом, який мають на людину, а головним чином для збільшення експресивності зображення дійсності у своєму потязі малювати картини словом, пояснити історію любовства та розкрити драматичність” [Trau 1994, 233].

Варто відзначити, що до Бетховена створення музики було канонізованим: “Музиканти того часу переймалися впорядкуванням тонів щодо певної визначеної низки правил та традицій, яка витворювала благозвучну та красиву мелодію. Музика тоді була... різновидом сенсуальної математики,” – стверджує Лоуренс Гілман [цит. за Trau 1994, 233]. У процесі розвитку музики як виду мистецтва композитори віднайшли певні закономірності, які полегшували процес передачі задуму автора та експресивного сприйняття ідей твору слухачем, проте досить скоро стало зрозуміло, що без залучення техніки слова, музика нездатна в повній мірі відобразити глибину емоцій, що намагається передати композитор: “Потім прийшов Бетховен та трансформував наївні тони в новий та сильний резонанс, розгортаючи його, розширяючи... до того моменту, який наділив його новим та невідомим красномовством” [цит. за Trau 1994, 233]. Саме цю, так звану “програмовану музику” вміло використовує у своєму творі Бласко Ібаньес, і хоча впливи музики

Вагнера не полишали творчий доробок письменника протягом усього його життя, у романі “Собор” вони відходять на другий план, і головною стає поліфонічність музики Бетховена, аналізу якої й буде приділено основну увагу під час дослідження інтермедіальних зв’язків у романі.

Уперше читач зустрічається з музикою в романі під час довгих розмов капелана Толедського собору з анархістом Габріелем Луна. Саме в цих досить розлогих диспутах, які ніби відводять читача від головного сюжету роману, автор закладає внутрішню структуру роману, віддзеркалення якої можна побачити в архітектурі собору. Архітектуру не можна визначити за стилем чи детальним описом зовнішнього вигляду, вона передається через концепт музичної ритміки. Собор у творі є компілятивною репрезентацією музичного досвіду письменника, головною музичною темою якого є музика Бетховена і насамперед його симфонії. Якщо розглядати собор як інструмент, то ритмічний і тональний ефект у нього привносять два персонажа: Габріель Луна та капелан дон Луїс. Спершу вони вважають, що це вони задають ритм завдяки музиці, яку обговорюють, проте згодом доходять висновку, що музика керує ними, надаючи енергії та спонукаючи рухатися далі, досягати нових цілей: Габріель змінює життєві погляди й стає революціонером, а дон Луїс вирішує покинути стіни собору. Реформатор у душі, Бласко Ібаньєс невинно обирає таких суперечливих за своєю сутністю героїв (священника й анархіста) для втілення проблематики соціального складника роману, адже Іспанія зображається ним як країна у стані глибокого економічного і, насамперед, морального занепаду. Обидва керуються кардинально різними реаліями життя та вірять у різного Бога, але їх на перший погляд контрадикторний конфлікт представляє собою лише варіант вирішення соціальної проблеми. Це дає підстави твердити, що діалогізм суперечок між Габріелем та доном Луїсом у змалюванні Бласко Ібаньєса суголосить романтичному дуалізму, що був рушійною силою творчості Бетховена. Письменник зображає дихотомічну систему відносин між героями, але категоріальні опозиції у нього не є статичними, адже ми маємо змогу спостерігати амбівалентність персонажів у їх чуттєвому взаємопроникненні.

Герої роману споріднені у своїй бурхливій стриманості, якщо вдатися до оксюмору. Габріель повертається до собору, щоб померти, і намагається вести спокійний та розмірений спосіб життя. Проте ми не лише знаємо, що в минулому він був революціонером й анархістом (це вказує на активну та дієву життєву позицію), ми також стаємо свідками запальних речей, які він подекуди виголошує в соборі. Пристрасні промови дон Луїса має можливість почути лише його друг дон Габріель, але сам той факт, що він відверто захоплюється творами композиторів, які не є прийнятними для священника, вже відрізняє його

від усіх описаних у творі служителів церкви. Обидва персонажа у своїх характерах відображають внутрішню структуру та тональність роману в його музичному сенсі: світле забарвлення ля мажору Симфонії №7 стримується ритмічною пульсацією і не лише викликає постійне відчуття напруги, але й остраху. Аїда Е. Трау, під час аналізу праці С.Е. Расмуссена “Досліджуючи архітектуру”, доходить висновку про те, що в архітектурі, так само, як і в музиці, є ритм, хоча архітектура сама по собі немає часових обмежень. Ритм в архітектурі відрізняється від музичного, адже вона є статичною, проте через сприйняття деталей людина здатна відчувати рух так само, як відчуває ритм у музиці, а отже ритмічну лінію в архітектурі, яка сприймається нами зорово, можна порівняти з ритмічною музичною нотою, що ми чуємо [цит. Трау 1994, 235].

Головним і визначним фактором сприйняття усіх видів мистецтв є здатність реципієнтом сприйняти та пережити, тобто пропустити крізь себе, глибинне повідомлення, яке несе в собі витвір мистецтва, і саме цьому на власному прикладі вчать читача головні герої роману. І дон Луїс, і Габріель відчувають собор, адже живуть з ним в одному музичному ритмі: покоління їх обох сімей жили в Клаверіас – верхньому соборі – й майже ніколи не виходили за його межі, оточені білими кам’яними стінами, та отримали схожу освіту, вони належали до одного “племіні”: *“Полуцерковне плем’я народжувалося та помирало в серці Толедо й не спускалося на вулиці міста, приковане традиційним інстинктом до тієї гори білого та ажурного каменю, стіни якого служили їм притулком”* [Pbáñez 1978, 24]. Вони також схожі зовнішньо, бідно вдягалися та хворіли: *“Обидва були децю хворобливі на вигляд, і саме ця нерівність з іншими жителями, здавалося, і зблизила їх”* [Pbáñez 1978, 22]. У першій же розмові з’ясувалося захоплення обох музикою: Габріель, який навчався в Толедській духовній семінарії, дуже гарно пам’ятав усе, чому навчився на уроках музики, а наставником дона Луїса був член ордена ієронімітів, які відомі своїми музичними талантами. Єдине, що відрізняє персонажів твору – їх ставлення до музики. Для Габріеля музика важить надзвичайно багато, проте, на відміну від дона Луїса, він не зловживає нею егоїстично. Головний герой впевнений, що саме в музиці ключ до вирішення усіх проблем людства, в той час як єдине, про що думає дон Луїс – своє мистецтво: *“Мене не турбує політика; і мені все одно: королі чи республіка. Я служу лише мистецтву”* [Pbáñez 1978, 219].

Автор вводить у твір персонаж дона Луїса прийомом опису звуку від його каблуків, що відлунює по галереям собору: *“Лунали кроки по вузьких кручених сходах, звук яких відбивався від мармурових стін і заповнював усю вітальню поверхом вище”* [Pbáñez 1978, 30]. Впровадження такого стриманого та розміреного маятника задає не лише тон та лад усього роману, але також є однією з

суперечливих характеристик персонажа: читач так і не дізнається остаточно, яка з манер поведінки священика є маскою. Письменник використовує Сьому симфонію Бетховена як преамбулу до свого роману, щоб зобразити своєрідну християнську гармонію, яка відлунує у доні Луїсі. При першому ж знайомстві персонажів Габріель вгадує захоплення служителя церкви творчістю Бетховена: *“Він щось наспівував, коли подав Габріелю руку на прощання, й той впізнав фрагмент мелодії Сьомої симфонії Бетховена...”* [Ibáñez 1978, 24]. Розгорнувши лад музичної інтерлюдії на початку твору, Ібаньєс переніс ритмічну мелодійність у структурі собору. Дон Луїс и Габріель, неначе частини собору, є також компліятивними інструментами симфонії, яка згодом лише розширює свою виразність. Церковна паства, зображена Бласко Ібаньєсом на початку твору, виявляє надзвичайну єдність у подальшому. Хоча кожен з персонажів наділений певною індивідуальністю, проте великих відмінностей між ними не було, що дозволяє представляти жителів собору як традиційний хор – ідеальний для виконання гармонійного канону.

З усіх людей, що живуть на території собору, саме постать дона Луїса привертає увагу Габріеля найбільше, адже він більше думає про музику, ніж про церковні догми. Саме тому кожного дня головний герой піднімався у маленьку кімнатку капелана, щоб послухати його запальні промови: *“В цій маленькій кімнаті було все майно музиканта: залізне ліжко, яка ще залишилася в нього з часів семінарії, фісгармонія та два гіпсових погруддя: Бетховена та Моцарта, – а також стос нот, партитур та нотних аркушів”* [Ibáñez 1978, 78]. Світ похмурого білого каміння собору, в якому жив священик, на хвилину змінювався, забарвлювався новими відтінками та змістом, бо на решті знайшлася людина, яка була здатна не лише сприйняти та зрозуміти його пристрасне захоплення, але й певною мірою поділяла його погляди на музику. Капелан відмовляється від усіх земних задовольень, окрім задоволення від музики, що викликає нерозуміння серед поселення Ксаверій: *“Щойно отримав гроші й одразу їде до Мадриду – купляти ноти. Краще би Ви, дон Луїс, купили собі нову шляпу, хоча б скромну, бо Ви виставляєте себе на сміх перед усіма каноніками своїм жебрацьким виглядом...”* [Ibáñez 1978, 106]. Дон Луїс є одним з тих, кого можна назвати візіонерами: він здатен відчутти музику, побачити її у всій красі. Вона не лише викликає в нього емоції, але й розгортає перед очима мапу уяви: те джерело, з якої беруть натхнення усі митці. Капелан здатен бачити сюжет, який алюзійно закладає кожен композитор у свій твір: *“Коли я слухаю Шуберта, я точно бачу перед собою двох закоханих, які зітхають під липами; деякі французькі композитори викликають в мене образи дам, що гуляють між квітами...”* [Ibáñez 1978, 110]. Він відзначає, що ці видіння повторюються кожен раз, коли він чує певну мелодію, й кожного разу вони одні й ті самі.

У Сьомій симфонії бурхливість основної мелодії приносить гармонію, що засновується на безперервному ритмі-маятнику – основі музичного фундаменту. У романі ця життєствердна непорушність передається через мелодію собору, своєрідного дерева життя, що притягує все живе довкола себе: *“Собор ніби потопав у селищі, життя якого пульсувало довкола, невтомно, як натовп, що шукає тіні”* [Ibáñez 1978, 16]. Внутрішній зв’язок ритму й мелодії симфонії описує Ріхард Вагнер: *“...ритм, який твердо крокує через увесь твір, без пауз, обвиває мелодія, як плющ обвиває дуб, що без обіймів стовбуру схилить величну гірлянду з листя до землі...”* [цит. за. Трау 1994, 233]. Бласко Ібаньес переносить цю середньовічну символіку дерева життя у роман. Для служителя церкви сутність християнської гармонії закладена в архітектурі собору як репрезентації життя земного і духовного, проте паства, яка до того підтримувала церкву, зміцнювала сили цього стрижня й основи суспільства, зневірившись, почала руйнувати його. Коріння вже не підпирається новою силою: люди йдуть у служителі церкви, тому що бачать ілюзорність багатства, сліпа віра й покликання – доля небагатьох священників нижчої ланки. Головний герой, який на початку твору приїхав до собору, щоб спокійно піти з життя мимоволі є диригентом, який доводить пульсацію помираючого собору до кульмінації: *“Дух заколоту пролетів крізь сплячі алькови собору. Це був несвідомий вплив Габрієля”* [Ibáñez 1978, 287].

Архітектура собору була для Габрієля “симфонією в камені”. Під час опису структури храму головний герой асоціює її деталізованість з математичною точністю музики. Для Габрієля математична вивіреність існує в усьому божественному, а собор є втіленням органічного ладу на землі. У поєднанні звуків, що складають мелодію, він також вбачає гармонію, тобто промисел величної сили порядку. Під час детального опису оздоблення собору особлива увага приділяється саме гармонійності їх пропорцій, адже лише так можна встановити баланс речей, і кожна прикраса для головного героя звучала по своєму. Народжуючись внизу, серед людей, мелодія підіймалася вгору, під бані собору й завмирала там, залишаючись назавжди.

Священик намагається пов’язати поширення зневіри в іспанському суспільстві з історією музики. Дон Луїс розповідає Габрієлю про знахідки в архівах собору, які не заслуговують на забуття: *“Світська музика в нас не досить розвинена, проте повірте мені – Іспанія може вразити світ своїми клерикальними композиторами”* [Ibáñez 1978, 133]. Дон Луїс згадує невідомого композитора Крістобалю Моралеса, який був капеланом церкви три століття тому і який розпочав реформу релігійної музики на двадцять років раніше за Палестрину в Італії: *“Його нариси знаходяться у Ватикані, а його Плач і Магніфікат сплять тут, забуті вже декілька сторіч”* [Ibáñez 1978,

133]. У своєму монолозі капелан також приділяє увагу Аврелію Пруденцію як одному з найвидатніших композиторів християнства, який народився в Іспанії у 348 році. Саме цей період був насправді золотим для церковної музики, і Бласко Ібаньєс, згадуючи такі видатні постаті як Святий Амбросій, Святий Ієронім, Святий Августин та Аврелій Пруденцій, наголошує, що Іспанія зробила значний внесок у розвиток світової музики загалом і церковної зокрема, проте надзвичайна уважність до канону не дозволяла іспанським композиторам долучати елементи світської музики у твори церковні (як це дозволялося Тридентським собором), що призвело до її поступового збіднення. У сміливих промовах дона Луїса, де той засуджує ставлення церкви до музики, проглядає ставлення автора твору до цієї проблеми.

Дон Луїс також з боєм відгукується про ставлення священників до хору та капеланів: хоча вони клірики, як каноніки, разом навчалися в духовних семінаріях, вони отримують половину утримання, й окрім того, посідають найнижчу ланку в церковній ієрархії. Окрім того кантором (керівник церковного хору) може стати будь-який канонік, якого *“призначають з Риму і який не прочитає жодної ноти з нотного стану”* [Ibáñez 1978, 141]. Творчий союз між Габріелем та доном Луїсом, заснований на музиці, був причиною їх емоційного та інтелектуального єднання. Згадки минулого та знання капелана були сприйняті та переглянуті Габріелем крізь призму музичного: реакції, які викликала музика, не були насправді віддзеркаленням відчуттів жодного з них, але вони були привидами минулого – свідками життя, яке колись мали люди, що жили при соборі.

Дев'ята симфонія Бетховена також відіграє вирішальну роль у романі. Цей музичний твір був предметом дослідження багатьох відомих діячів культури, в тому числі й Ріхарда Вагнера. Для Вагнера музика також була *“раціоналізованою наукою”*, яка несла мудрість, так само, як насолоду від гармонії, що здатна перенести матеріальний звук у світ ідей. У романі Бласко Ібаньєса Дев'ята симфонія представлена так само, як, на думку Вагнера, вона поєднується з віршами Гете: *“...слова, які хоча й не мають прямого зв'язку з роботою Бетховена і не пояснюють повністю зміст цього музичного творіння, водночас бездоганно виражають приховані глибинні нюанси людських відчуттів”* [Goldman 1988, 167].

Головна тема симфонії – жага людської душі віднайти своє призначення в світі, а разом з тим і щастя, всупереч усім перешкодам, що з'являються на її шляху. Перша частина симфонії представляє конфлікт благородної величі душі, що радіє існуванню життя, і водночас стримується певною непереможною силою, яка постійно стає на шляху безмежності щастя. В романі ця антагоністична сила, що виступає супроти щастя дона Луїса та Габрієля, представлена автором символічно – через архітектуру собору.

Як у симфонії, в романі відображається впертість людини та нестримна жага досягнути бажаного щастя, яка стримується силою, яку, здається, неможна перебороти. Так, дон Луїс лише тимчасово стає вільним та щасливим, коли його посилає до Мадрида на конкурс органістів кардинал і архієпископ Толедо. Лише протягом тижня він здатен насолодитися життям, хоча б на мить доторкнутися до того, що він вважає його сенсом, – до величного музичного спадку: *“Це був найщасливіший тиждень у моєму житті, Габріель! Я одягнувся у вбрання мого знайомого скрипаля й пішов до Королівського театру слухати “Валькірію”, а потім ходив на симфонічні концерти, слухав Дев’яту симфонію Бетховена”* [Ibáñez 1978, 102]. Проте він має повернутися, і його життя знову наповнюється умовностями. Капелан змушений жити серед людей, які його не розуміють, і відповідно до суворих правил собору, ілюзорного Старшого Брата, який допускає гріх (а музика, якою захоплюється капелан не є прийнятною для церкви але лише доки він не виходить за межі маленького алькову: *“Я граю їх на фісгармонії, як можу. Але це теж саме, що розповідати глухому про малюнок та фарби”* [Ibáñez 1978, 102]. Проте капелан не втрачає надії, і єдиною втіхою для нього залишається музика, якою б вона не була: *“Мене замкнуто тут в соборі й уся моя надія – це коли-небудь на великому святі диригувати якою-небудь месою Россіні. Моя єдина втіха – це читати музику та розбирати величні музичні твори, які в великих містах слухають стільки дурнів...”* [Ibáñez 1978, 102].

Ближче до кінця першої частини Дев’ятої симфонії розгортається відкрита боротьба між двома початками людської душі, жодне з яких не здатне перемогти інше. В романі символічне протистояння матеріального та духовного відлунює і в камінні, з якого збудований собор: в соборі постійно йде реконструкція, і немає єдності ні будови, ні матеріалу, а отже і єдності внутрішнього змісту. Проте для Габріеля та дона Луїса структура собору – цілісна. Хоча їх протест скерований проти традиційної церкви з усією її догматичністю, собор для них – недоторканий, бо, як музика, він є символом гармонії світу, хоча й спотвореного людиною. Через це глибинне знання, яке навіть до кінця не усвідомлене головним героєм, Габріель вмирає, захищаючи красу собору, незважаючи на те, що сліпа віра у релігійні догми, яка колись жила в ньому, вже багато років як умерла.

Саме дон Луїс зі своїми розлогими міркуваннями про музику та буття допоміг зневіреному Габріелю знову віднайти хоч якісь крихти віри, що підштовхнуло його протистояти нападникам. Для капелана розуміння Бога та духовності також не є конвенційним, і саме це змушує Габріеля до нього дослухатися. Священик виховувався людиною, яка хоча свято вірила, що існує лише один Бог – *“Господь наш Ісус Христос”*, вірила в те, що також є *“два*



*полубога: Галілей і Бетховен*” [Ibáñez 1978, 101]. Дон Луїс висловлюється навіть сміливіше за свого вчителя-ієроніміта і прирівнює композитора до Бога: *“Я не знаю Галілея. Знаю лише, що він був геніальним вченим. Проте стосовно Бетховена мій вчитель помилився: Бетховен – Бог”* [Ibáñez 1978, 101]. Ці сміливі промови дають Габріелю нову віру – віру в музику й собор, що нагадувало йому дитинство та прогулянки під баню собору разом з отцем Маріано. Водночас в цьому ж монологі можна відчутти й внутрішню зневіру священика. Він, слуга церкви, хоча й живе за її правилами, внутрішньо їх не сприймає: *“Мене мало цікавить релігія. Я вірю в те, чому мене навчили, і не роблю зусиль з’ясувати щось поза межами цього. Мене турбує лише музика, що, як хтось сказав, є релігією майбутнього...”* [Ibáñez 1978, 111].

Габріелю залишалося лише декілька місяців життя, проте саме в ці останні дні він починає відчувати неабияку внутрішню силу, зрозумівши, що його революційна діяльність була безрезультатною. Його охоплюють суперечливі почуття: жага до життя та надія, розчарування від поразок, пожвавлення від знаходження нових цілей і сил, щоб здійснити задумане. Так само описує Вагнер музичний сенс другої частини Дев’ятої симфонії та її вплив на дух Фауста Гете [Goldman 1988, 168]. Габріель Бласко Ібаньеса відчуває силу життя, що вирує в усіх куточках собору, проте водночас розуміє, що це щастя неможливе для всіх – істина завжди буде прихована від тих, хто не живе на території собору. Для нього, Толедський собор – найкращий в Іспанії, тому що поєднує в собі усі архітектурні риси, якими наділені церкви півострова. Ця будівля з білого каменю – символ мольби безлічі голосів людей різних конфесій, що злилися в унісон й створили довершеність. Габріель вважає абсолютно неприйнятною зверхність монархічного устрою й вважає, що щастя людини не повинно залежати від того, чи належить людина до привілейованої групи, а коли він слухав Дев’яту симфонію ці почуття лише загострювалися. Він відчуває те саме, що дон Луїс: *“Коли я слухаю Скерцо, мені здається, що Бог і його святі пішли кудись на прогулянку та залишили небеса ангелам. І небесні дітлахи стривають з хмаринки на хмаринку, підбирають плетениці з квітів, які забули святі, і, відриваючи пелюстки, кидають їх на землю. Потім один відкриває резервуар з дощем, і небесні води проливаються на землю; інший відчиняє ґрім; його удари лякають дітей і вони тікають. А Адажіо!..”* [Ibáñez 1978, 102].

Метою капелана було оживити Габріеля, щоб той зміг висловити та пережити той біль, який повільно вбивав його душу, і йому це вдається. Коли Габріель намагається напоумити своїх колишніх друзів не красти – це той момент, коли головний герой отримує дар Мови. Відомий оратор, революціонер був відомий своїм красномовством, проте те, що він казав усім охочим його послухати людям, не йшло від щирого серця, усі його запальні промови



народжені були розумом. Під час переходу від третьої до четвертої частини Дев'ятої симфонії музика Бетховена також наповнюється словами, тобто перестає бути виключно інструментальною. Так само як ця частина симфонії не наділена характеристиками, властивими першим трьом частинам, так і внутрішній світ героя «Собору» на останніх сторінках відрізняється від його стану протягом роману.

Усі спогади Габріеля так чи інакше пов'язані з собором, і особливо дитинство – той час, коли він був насправді щасливим, а отже він атрибує будівлі з білого каменю те головне і єдине, що залишилося в людини, яка помирає від туберкульозу: любов і надію у світле майбутнє людства. Історія, на думку, головного героя є наймудрішою з наук, адже знання її дозволяє уникнути помилок. Дорогоцінності, які бажають вкрасти Тато, Маріано та чоботар, – це скрижалі історії, а отже вони, як і собор, є недоторканим багатством, яке треба боронити навіть ціною власного життя.

Головна тема Дев'ятої симфонії – любов до людства та людяності – маніфестується в її останніх акордах. У творі Бласко Ібаньеса читач так само намагається віднайти істину, яка стає зрозумілою лише наприкінці твору. Головне в житті людини не боротьба, не реформи й не революція, бо вони несуть за собою страждання, зневіру та смерть душі, головне – пошук гармонії, її розвиток та розбудова, а це неможливо здійснити шляхом агресії.

Іншим музичним твором Бетховена, який згадується у романі Бласко Ібаньеса, є Квартет № 16 у фа мажорі (Opus 135). Дон Луїс в одній з розмов розповідає історію його створення: це був один з останніх творів композитора, в якому він ніби передчував свою загибель. На початку партитури Бетховен написав “Чи так має бути? (Muß es sein?)”, шукаючи відповідь на питання, що несе за собою життя, а біля місця, коли спокійна та роздумлива мелодія вибухає буревієм емоцій, досягнувши кульмінації, композитор підписав “Так має бути! (Es muß sein!)”, адже смерть є лише однією зі стадій розвитку людства, так само, як і народження.

Коли Габріель вперше чує цю музику, розуміє глибинний задум композитора: “...і заграв останній твір генія, його болісну скаргу від того, що треба переступити за поріг життя, не відчайдушну й тремтячу перед невідомим, а сповнену меланхолії, яка постає в тіні віри, що ніщо не знищить його славу” [Ibáñez 1978, 112]. Загалом письменник згадує Квартет № 16 у творі тричі: вперше, коли дон Луїс знайомить Габріеля з творчістю Бетховена, вдруге, коли головний герой зізнається, що кохає Росаріо, і втретє – в день смерті Габріеля. Включення цього музичного твору у канву роману є спробою автора якомога глибше розкрити дух Габріеля та дон Луїса. Так, якщо для першого музика квартету є знаком життєвих змін, то для другого – це пісня його

життя. Через цей квартет у чотирьох частинах відлунює життя не лише Бетховена, але й персонажа твору Бласко Ібаньеса: питання “Чи так має бути?” постійно задає собі дон Луїс, адже він живе у тій самій агонії відчуження, в якій жив композитор.

Отже, письменник намагається передати у своїх романах як тематичні, так і структурні й декоративні елементи музичних творів. Основою для таких інтерференцій стає не лише його суб'єктивне сприйняття музичних творів як слухача, але й знання з теорії музики та власні роздуми стосовно вербальної артикуляції сенсу, який закладений в тому чи іншому музичному фрагменті. Залучення архітектурного складника дає підстави віднести роман “Собор” до третього типу репрезентації інтермедіального в літературі за класифікацією С.П. Шера – уподібнення тексту тій чи іншій структурі [Scher 1970, 147-156]. Алюзії на декілька творів одразу є спробою проілюструвати безкінечність глибини витвору мистецтва: літератури, музики, архітектури. Під час закодування роману одразу на декількох рівнях (слово, звук, структура – що співвідноситься з вищезгаданими видами мистецтва), автор розширює межі інтерпретації, кожен з варіантів якої може бути правильним, оскільки обирається самим читачем. Метонімічне використання музичного складника в літературі розриває зв'язок між значенням і означуванним, а отже читач починає брати активну участь у віднайденні цього зв'язку задля встановлення смислів, які автор утілює у літературному творі.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Goldman, A. Wagner on Music and Drama : A Compendium of Richard Wagner's Prose Works. / Albert Goldman, Evert Sprinchorn. – Da Capo Press, Incorporated, 1988. – 447 p.
2. Scher, S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music / Steven Paul Sher. // Comparative Literature. – Vol. XXII. No.2. – 1970.– P. 147–156.
3. Trau A. E. Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez. / Aída E. Trau. // Scripta Hispanistica, 1994. – 305 p.
4. Blasco Ibáñez V. La Catedral. / Vicente Blasco Ibáñez. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. : <http://www.gutenberg.org/ebooks/16670>

**Яцынова Е.**, асп.,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

#### **МОТИВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РОМАНЕ ВИСЕНТЕ БЛАСКО ИБАНЬЕСА «СОБОР»**

*В статье рассмотрена интермедialная составляющая в романе Висенте Бласко Ибаньеса “Собор” на основе музыкальных импликаций симфоний*

*Людвиг ван Бетховена в литературный текст. Также внимание было уделено анализу архитектурной составляющей в контексте общего влияния на ритмику роману.*

**Ключевые слова:** *интермедиальность, мелодика, симфония, полифоничность, ритм.*

**Yatsynova Olena,**

Taras Shevchenko National University of Kyiv

### **MOTIFS OF CLASSICAL MUSIC IN THE NOVEL “THE SHADOW OF THE CATHEDRAL” BY VICENTE BLASCO IBÁÑEZ**

*This article illustrates the intermediality aspect of the novel “The Shadow of the Cathedral” by Vicente Blasco Ibáñez on the basis of the music implications of Ludwig van Beethoven symphonies in the text. Also consideration was given to the analysis of architectural pattern in the context of its influence on the internal rhythm of the novel.*

**Key words:** *intermediality, melodic pattern, symphony, polyphony, rhythm.*

УДК 821.161.2. 091

**Яцько А. І.,** асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

### **ОБРАЗ КИЄВА У КИЄВОРУСЬКІЙ КНИЖНОСТІ Й ТВОРЧОСТІ НЕОКЛАСИКІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

*У статті розглядається образ Києва у києворуській літературі й творчості київських поетів-неокласиків (М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Ю. Клена). Доводиться, що Київ у літературі Київської Русі постає як християнський, культурний, освітній, державницький центр. Для неокласиків Київ – джерело краси, постає через опозицію «минуле – сучасне», і поети віддають перевагу минулому. Порівнюється, як розуміється Київ середньовічними книжниками і поетами ХХ ст.*

**Ключові слова:** *образ Києва, Київська Русь, неокласики, рецепція, краса.*

Київ у києворуській літературі постає як центр не лише могутньої держави, а й культурний, просвітницький осередок, джерело краси. Історію