

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У НОВЕЛАХ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ “ІСІДА” ТА “АВРЕЛІЯ” У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Статтю присвячено інтермедіальній проблемі співвідношення слова й музики, а саме: розкриттю жіночих образів у новелах Жерара де Нерваля у контексті музичної культури. Відзначені зв'язки музичної інтермедіальності на рівні образності, змісту та структури між новелами та музичними творами Дж. Каччіні та С. Рахманінова. Виокремлені групи мотивів та категорії для дослідження музичного аспекту новел. Проаналізовано значення музики у розумінні письменником співвідношення між ліричним героєм та світом.

Ключові слова: *музика, музична інтермедіальність, новела, жіночі образи.*

У новелі “Ісіда” Жерар де Нерваль відтворює образ єгипетської богині у світлі двох протилежностей. Насамперед, Ісіда постає як дочка богині неба Нут та бога землі Геба або бога сонця Ра. Сам автор зазначає, що зворушена молитвами Луція, Ісіда, дихаючи ароматами щасливої Аравії, з'явилася перед Луцієм і промовила йому: “Я – Мати природи, цариця стихій, перше джерело віків, найвеличніша з божеств, цариця покійних душ. Поєднала у собі богів та богинь, мені весьвіт поклонявся, як єдиному та всемогутньому божеству. У Фрігії мене називали Кібелою, в Афінах – Мінервою, на Кіпрі – Діаною, у Сицилії – Прозерпіною, в Елевсині – стародавньою Цецерою; а іноді Юноною, Беллоною, Гекатою чи Немезидою; що стосується єгиптян, які були першими за всі інші народи, то вони шанували мене під моїм істинним іменем богині Ісіди” [4, с.354]. У даній безмірності та неосяжності образ Ісіди є співзвучним до образу Богоматері.

Письменник наголошує на схожості образу Ісіди з великим святим християнським образом Божої Матері також шляхом візуального ефекту. У новелі Ісіда постає як жінка з рогами й сонячним диском на голові, інколи з сином Гором на руках, що є непрямим прообразом християнської Богородиці. Ісіді, як і Діві, вічно святій Матері, присвячений той же зодіакальний знак, той же місячний серп блищить під ногами, той же німб світиться навколо голови.

У новелі “Ісіда” простежується суголосся з арією “Аве Марія” італійського композитора Джуліо Каччіні. Взагалі арія є великою композицією для співака-соліста у супроводі симфонічного оркестру. При виконанні даного музичного твору на фортепіано відчувається спочатку тонка лірична лінія го-

лосу соліста, уособленого у новелі самим автором. Тендітна та сповнена світлого смутку ліричність арії відображає святість образу Ісиди як Богоматері. В арії простежується максимальне виділення мелодії, що підсилює емоційне начало. Супровід то поринає у тінь, щоб не зливатися з мелодією, то виділяє мелодію, приймаючи дуже м'які, хвилясті обриси і у зв'язку з цим набуває власної мелодійної співучості. Акомпанемент в арії є доволі простим – баси рівно і не дуже акцентовано підкреслюють сильні доли такту, тоді як легкі акорди припадають на слабкі доли. Мелодія плавна та співуча, потім більш рухлива, повна грації, створює враження кружляння та балансування. Темп відповідає повільному крокуванню святої Марії. Звуки фортепіано лунають як рядки таємної молитви, зверненої до божественного жіночого образу.

Протилежно щодо християнської святині, образ Ісиди у новелі вбирає в себе також риси язичництва. Гучні звуки золотого сістра Ісиди, пантоміми, символічні танці, що зображували окремі картини з історії богині, співи літаній та гімнів яскраво висвітлюють культ Деметри. Драматичність у музичному творі, як і в літературному, входить в однакову тональність зі страдницьким образом Богоматері за Божим сином, Деметри за своєю зниклою донькою Персефоною та Ісиди за Осірісом, який будучи вбитим Сетом, воскрес, нагадуючи образ Христа. Душевні муки страждання виливаються крізь сльози божественних жіночих образів у фінальний гармонійний акорд фа мінорного тризвуку.

У новелі Ж. де Нерваля “Аврелія” постає образ ідеальної жінки, омріяної ліричним героєм та назавжди недосяжної для нього. Образ Аврелії несе у собі, здебільшого, темне згубне диявольське начало. Роковий образ жінки втілює в собі риси валькірії, – істоти, піднесеної до духів смерті і демонів-проповідників у загробне царство у стародавній скандинавській міфології. За легендою, валькірії проводжали загиблих воїнів у рай, вдихали в них любов, фатальний фінал якої – смерть. У новелі автор згадує про валькірій: “Здавалося я в оточенні валькірій, дочок Одіна, які бажали піднести мене до безсмертя” [4, с.456].

Новела “Аврелія” має сходження з “Прелюдією до дієз мінор” С. Рахманінова. Слід зазначити, що як творчість Ж. де Нерваля, так і творчість С. Рахманінова створена, зокрема, у світлі романтизму, пройнята також рисами символізму. Зміст музики передає образи новели, – однак не просто образи, а образи символічні, що вказують на несказану таємницю, яка під цими образами приховується. Ця таємниця і є предметом музики. Вона – вічний хаос усіх речей, їх споконвічна сутність. Наповнюючи образність символікою та містикою, музика перетворює образи на таємничу містичну злитість та взаємопроникнення. Такою і є сутність містичної образності но-

вел, що тяжіють до міфу. У новелі “Ісіда” уся картина культу, поклоніння богині, не дивлячись на множинність різнорідних елементів, її складових, є, однак, чимось цілним та чимось цілим. Один образ внутрішньо споріднений з іншим, одне проникає в інше. Тут відбувається злитість усіх окремих частин – образів – в один суцільний міф. І сутністю, з якої зроблений цей міф, є музика.

Новела “Аврелія” сповнена містичності, видінь, марень, снів ліричного героя, оніричних мотивів, що надає їй яскраво вираженої симфонічності. Оніричним мотивам новели відповідає притаманна “Прелюдії до діз мінор” імпровізаційність. Аналізуючи оніричні мотиви у новелі “Аврелія” крізь поняття оніропростору за класифікацією Т.В. Бовсунівської, саме “містико-кризологічні властивості”, утворені на основі певних систем містичної інтерпретації картини світу, становлять естетичну сутність більшості оніричних фрагментів новели. Присутні тут також “казково-фантастичні властивості” на основі індивідуальних фантазмів автора та внутрішньої логіки розвитку персонажа [5, с.15].

Творчість Ж. де Нерваля характеризується домінуванням реактивних видінь, які за визначенням Т. Пашняк є репродукцією свідомого афективного переживання. Проте, останнє володіє деяким символізмом. Лише здається, що видіння виконує компенсаторну функцію, повертаючи увесь час до знайомих подій, та не призводить до зникнення того потрясіння, що слугувало детермінантою видіння. Зміст видіння діє, поки травматичне роздратування не згасне. Постійне перебування у такому стані може викликати збентеження, що є сон, а що є дійсність. Події, почуття, образи, які найбільше вразили, у новелі це, зокрема, образ Аврелії, з’являються у видіннях-мареннях, чим спричинюють відчуття реальності уві сні. З реактивними видіннями зустрічаються також при хворобливих тілесних станах, коли сильний біль впливає на перебіг видіння. Так, у новелі радісний настрій захоплення світом різко змінюється на роздуми про смерть, коли ліричний герой вдарився грудьми об гострий кут. Факт тілесного болю спричинює розвиток мотиву гострого страждання в душі героя, вираженого як в новелі, так і в прелюдії.

Однією з провідних рис творчості письменника та композитора є прагнення до космозму, збільшення масштабності до безмежжя всесвіту, що ілюструють відповідно літературний та музичний твір. Прелюдія С. Рахманінова є фортепіанним твором, проте за масштабністю та глибиною змісту їй, як і всій творчості диригента, характерна симфонічність. Новелу “Аврелія” та “Прелюдію до діз мінор” можна назвати симфонічними, схвилювано-драматичними, пройнятими суворим трагізмом творами, тобто: їм притаманний спільний для обох, емоційний темпоритм, музичність тексту та ритмомело-

дика музики співпадають. Важливою особливістю симфонічної музики є те, що ідейний задум твору – глибокий і значний – розкривається у широкому та різноманітному розвитку, конфліктному, суперечливому, напруженому, драматичному. Основна музична ідея утверджується у процесі боротьби го-стрих, конфліктних зіткнень, часових відхилень від основного шляху роз-витку. Такий симфонічний розвиток може проявлятися не тільки у творах для симфонічного оркестру, але й в фортепіанній музиці, блискучим підтвер-дженням цього є по-справжньому симфонічна “Прелюдія до діез мінор”.

Дана прелюдія складається з трьох основних частин: вступної першої частини, контрастної другої частини та завершальної третьої частини. Новела “Аврелія” починається поринанням ліричного героя у світ темряви ночі, звідки постає образ смерті та виступають бліді, нерухомі істоти. Таку ж кар-тину новели вимальовують пасажі сумного довгого *lento* вступної частини прелюдії.

Друга частина прелюдії є надзвичайно контрастною. Голосні різкі акорди вводять слухача у тривожний світ боротьби та жорстоких потрясінь. Про-йнята бунтівним і тривожним духом музика розгортається бурним потоком. Основна тема стає тут вираженням душевного збентеження, болісних сумні-вів та неспокою, набуваючи похмурого й демонічного забарвлення. Аврелія символічно постає як у багряному сьайві “янгол Меланхолії Альбрехта Дю-рера” [4, с.410]. Відчувається титанічна сила, контрасти, розвивається один і той же мотив, у якому закладена внутрішня конфліктність, потужний вольо-вий натиск, непереможна стрімкість вперед, що відкидає та долає перешкоди. Роль акомпанементу у контрастній частині є істотною, вона слугує стимулом руху, а іноді й вказує сам тип руху, заключаючи у собі характерну для даного твору ритмічну фігуру. Акомпанемент виконує образотворчу функцію, скла-дає основу, дозволяючи мелодії індивідуалізувати музику через відтворення ідеї фатуму кохання над ліричним героєм. Звучить поштовх, імпульс до по-дальшого руху, поступове зростання, що призводить до різкого посилення – свого роду вибуху на повній гучності цілого оркестру. У найнапруженіший драматичний момент потужний рух несподівано обривається, змінюючись станом знемоги, вичерпанням духовних сил закоханого. З’являється почуття суворой неминучості смерті. Але далі боротьба відновлюється з попередньою силою. У своєму конфліктному динамічному розвитку звучання доходить до крайньої межі душевної збентеженості та внутрішнього напруження.

Вражений ліричний герой перебуває у постійному хвилюванні, пережи-ває приступи хворобливої раціональності та божевілля. Динамізм і творча мінливість станів, знищення законів логічного мислення, суцільність і зли-тість, органічна непереривність, відсутність систем, норм, класифікацій і за-

конів, наявність у кожному окремому моменті всього цілісного світу минулого, теперішнього і майбутнього, вічний алогізм, ірраціоналізм і хаотичність: такою є картина хвилювання взагалі, і такою ж є основа і сутність музики. У цій розрізненій фрагментації постає цілком нова модель літературного твору – нераціональне використання деталей, мотивів, сцен, пропасне споглядання всього відразу та сприйняття всього відразу. Писати про це лінійно, слідуючи канонам, неможливо. Музика також позбавлена простору канонів та основоположних законів. В “Аврелії” створюється враження проникнення в душу митця, ми наче прориваємося крізь туманні завіси до образів, сновидінь та реального вищого світу. Ж. де Нерваль робить неявне явним. Музика є найбільш незаангажованим та деуальвованим мистецтвом, і дозволяє, таким чином, найповніше осягнути ідею, виражену композитором. Образи новели є загальнолюдськими, що представляє найдзвінкішу струну будь-якого митця. Саме всеохоплюваність, масштабність образів пояснює зв’язок новели та прелюдії у плані симфонічності.

З вольових інтонацій стихійного бурхливого “вихрового” руху контрастної середньої частини виростає у фіналі драматична тема. Важливу роль у третій частині прелюдії відіграє фактура, тобто побудова музичного полотна, співвідношення голосів у ній і, саме співвідношення першого і другого планів музики з сюжетною лінією новели, мелодією та акомпанементом. Для даної прелюдії характерна така фігура, де не має різкого розподілу на перший та другий плани при викладові в акордах. У напруженому динамічному розгортанні звучання акордів доходить до найвищого рівня форте. Саме характер людських переживань, зміни їх інтенсивності відображені й в емоційному забарвленні музики та в її динаміці. Особливо велике значення у прелюдії отримав принцип “хвилі”, увінчаного кульмінацією та спрямованого до спаду. Відчуття ліричного героя зростає на весь простір, посилюється, досягає апогею і поступово сходить вниз, гасне, – і подібно до цього зростає та спадає напруженість музики, створюючи то одну широку хвилю, то ланцюжок хвилі, які здіймаються та відходять. Третя частина прелюдії продовжує сюжетну лінію розвитку першої і завершується ствердженням основної теми героя, яка звучить потужно і драматично, та поступово затихає, здіймаючись у безмежність.

Ж. де Нерваль показує смуток, плач Аврелії – вона ж Вічна Жіночність, вона ж Світосяйна Богиня, вона ж Вічна Мати – смуток про страждання світу, про його чорний коловорот – раптом говорить про смерть цієї Вічної Матері. Для митця цей факт є роковим, у нього разом із Аврелією помирає і Вічна Мати, і життя, і світобудова – не в романтичному, а у філософському смислі. Апокаліптичні картини автора логічно пов’язуються саме зі смертю

земної Аврелії. Тема фатуму також драматично відтворюється у “Прелюдії до діез мінор”. Цей твір є надзвичайно вагомим для письменника. Він є автобіографічним, і саме після написання цієї новели французький романтик скінчив життя самогубством.

З огляду на дослідження О.Є. Махова про процес трансформації музичних категорій у метафори, новели “Аврелія” та “Ісіда” характеризуються двома складовими: по-перше, музика як “принцип архітекτονіки, структурної побудови твору”, “музика у своїй космічній іпостасі”; по-друге, музика як “вираження внутрішнього світу людини”, “музика душі” [2, с.23].

Щодо змістових аналогів між арією “Аве Марія” та новелою “Ісіда”, варто зазначити, що в арії простежується тема святості жінки, в образі святої Диви Марії, а у новелі святе начало богині Ісиди піднесене молитвами, співами на честь божества, таємними обрядами, поклонінням благословенній воді зі священної ріки Нілу. Мотив світла в образі Ісиди відтворюється в арії високими звуками у першому, головному голосі варіації, а мотив темряви – у другому, наскрізному голосі варіації арії, ближчому до звуку басу. Слід врахувати, що лише в арії мотив темряви та містичності не перетворюється на ствердження язичницького начала, як це виражено у новелі. У літературному творі ж спостерігається контрастне розмежування аполлонівського та діонісійського начал, що не властиво арії “Аве Марія”. З точки зору структури, арія “Аве Марія” складається в загальному з трьох частин: інтродукції, середньої частини, кульмінації з фіналом, новела “Ісіда” аналогічно умовно поділяється на три частини: вступ, або перша частина, яка висвітлює знайомство автора з образом Ісиди та його історією, друга частина представляє відроджений культ Ісиди, а третя завершальна частина розкриває особисте ставлення ліричного героя до богині, крізь його враження від легенд і вшанування Ісиди, та власні роздуми. Розглядаючи структуру музичного та літературного творів детальніше, схожість на даному рівні є очевидною: новела має сім розділів, а при виконанні арії через репризу повторюються три частини, таким чином, формуючи з фіналом також окремих сім епізодів. Навіть на структурному рівні яскраво виражається змістове наповнення, адже число сім є магічним, божественним, чим ще раз підкреслюється зв’язок образу Ісиди з всевишніми силами.

У новелі відтворюється “релігійний екфразис”, поняття, досліджене Н.Є. Медніс, не як суто богословське, а як філологічне, у статті з характерною назвою “Релігійний екфразис” у російській літературі”. Щодо варіацій екфразису та екфрастичних принципів, що співвідносяться з установкою письменника, “екфрастичний “релігійний принцип” може бути спонуванням до духовного бачення як вищого сприйняття світу та сприйняття вищого світу,

і принцип сакралізації художності як гарантії цілісності сприйняття” [3, 59].

Структурні форми “релігійного екфразису” свідчать про істинну сакральність, яка походить з тексту-джерела, тобто з арії, зверненої до святої богині. Слід передусім вказати на характерну для “релігійного екфразису” і практично невід’ємну для екфразису Богоматері рису, пов’язану з контамінацією небесного і земного начал, у результаті якої перше стає більш близьким та сильно дієвим, а друге відноситься до вишнього, не пориваючи зі своїми земними коренями. У результаті текст нерідко приймає усі ознаки зверненого слова, що особливо виражається у закликах самого автора до богині: “О природа! О вічна мати!” [4, с.353]; та молитвах народу до богині: “Сутність служіння полягала у зверненні до колінопреклоненого народу, який співав та шепотів свої молитви” [4, с.345]. “Один зі жреців вимовляв звичайну формулу: “Відпуст народу!””, і на це народ відповідав своїм звичайним прощанням з богинею: “Будь здорова!... Нехай збережеться твоє здоров’я!” [4, с.350]. Сакралізовані екфрастичні звертання передбачають початкову необхідність усного звучання. У даному типі екфразису представлена особлива форма молитовного звертання, на що вказує текст новели. Вагому роль у вираженні молитовного начала у новелі відіграє розмова Луція з Ісідіою. При чому, звертання Луція передаються непрямою мовою, а слова Ісіді озвучуються прямою мовою. Таким чином, у молитовній інтонації самої богині простежується мелодійність. Екфразис перестає бути просто описом образу Ісіді, рецептивно перетворюючи його у відповідне молитовне слово так, що молитва та розмова з богинею стають словесним еквівалентом даної іконічної мови, теж молитовної по суті і сакральної за своєю природою.

Екфразис орієнтується на вираження того, що в літературі ми назвали б підтекстом, у музиці – прочитанням образу, не позбавленого прочитання у ньому додаткових смислів, що не лише не призводить до деформації екфразису як особливої літературної форми, але навіть посилює його, адже в екфразисі фіксується момент зустрічі двох творців на межі різних видів мистецтва. “Релігійний екфразис” відрізняється від інших різновидів тим, що він подвоює, посилює ще й межі, грані світів, що, безсумнівно, відображається на його естетичних складниках.

Щодо змістових аналогів між “Прелюдією до дієз мінор” та новелою “Аврелія”, у даних творах викристалізуються дві головні постаті: фатальна жінка, та ліричний герой як жертва трагічного кохання. Рівень динамічності емоцій новели, особливо у мотиві безнадійної бентежної душі героя, яка мучиться та гине у пошуках своєї коханої, повністю відповідає динамічному забарвленню прелюдії. Аналізуючи структурні аналоги, новела “Аврелія” поділяється на три епізоди (Частина перша, Частина друга і Пам’ятні приміт-

ки), що є прямим відповідником до трьохчасної музичної форми прелюдії.

На зовнішній погляд Ж. де Нерваль хаотично будує новелу, додаючи слабко пов'язані з загальною думкою сюжети, сценки, роздуми. Інколи раптом виникають постаті людей, його друзів, знайомих чи незнайомих, які проходять повз, пролітають, проблискують, деякі незначні події, невагомі думки, незначні враження, без явного значення. Проте глибший аналіз побудови новели розкриває лінію, яка поєднує творчим задумом кожний сумнівний та несумнівний фрагмент. Людина розповідає нам про своє кохання, потім переходить у свої сни, далі говорить про інше кохання, несправжнє, потім герой бачить “передвістя смерті”, виявляє у собі деяку хворобливість, бачить уві сні знак смерті, далі він дізнається про смерть коханої, блукає на схід, то він опиняється у реальності – серед друзів, які то бачать його, то розмовляють з двійником, то він втілюється у снах, потрапляє у світлі міста з рідними та близькими, переконується, що Бог є радість, далі стає свідком суцвіття світлів і катаклізмів, великого світового прокляття, переноситься на кладовище, і являється йому образ Ісиди, яка по суті і є Аврелія, яка уособлює “Вічну Жіночність”. Усі ці реальні та нереальні замальовки даються дуже хаотично, що легко відображається у контрастній частині гострих акцентних пасажах прелюдії.

Музичний твір не є окремими звуками, акордами, мелодією, гармонією, ритмом та ін., але музика все це поєднує в одній ідеальній єдності, яка цілком віддзеркалює єдність літературного твору. Злитість та взаємопроникнення тонів та акордів у новелах такі, що немає жодного у ній цілком ізольованого тону і цілком окремих акордів. Один такт входить в інший, внутрішньо проймається ним, знищується як самостійна ізольованість, являє собою з ним деяку єдність, так само у новелі одне поривання ліричного героя замінюється на інше, а образ Аврелії набуває все більше нових форм, створюючи цілісну сутність даного жіночого образу.

О.Ф. Лосев у праці “Музика як предмет логіки” визначив, що чисте музичне буття є всезагальна і нероздільна злитість та взаємопроникнення послідовних частин, моментів. З характеристики чистого музичного буття в аспекті часу витікає, що у музичному часі немає минулого. Минуле б створювалося повним знищенням предмету, який пережив своє теперішнє. У новелах “Ісіда” та “Аврелія” теж минуле є відсутнім, адже воно живе у теперішньому, відповідно образ богині є живим, пройнятим минулими міфами, легендами, історією. Аврелія ж, постійно постає перед ліричним героєм з минулого, яке, таким чином, переходить у теперішнє.

“Музика робить людину іншою, змінює її природу, людина виходить з себе, п'яніє. І у цьому сп'янінні якась давня і нова, вічна, твереза мудрість,

найточніше пізнання “нових можливостей”. Неначе музика звичайне, обмежене, людське теперішнє “я” замінює на інше, чуже, безмежне, нелюдське теперішнє, але може бути минуле і майбутнє, вічне та істинне. Музика – найглибше сп’яніння” [1, с.239]. Саме фатальний образ Аврелії п’янить ліричного героя, та все ж заспокоює та розкриває сутність всесвіту, містичну істину, надає “промінь сонця”, “надією освітлює душу” [4, с.440].

Епізоди новел “Ісіда” та “Аврелія” з музичною подією можна розділити на групи мотивів за специфікою описуваної музичної події: а) мотив відвідання храму: даний мотив створюється у результаті введення у новелу певної духовної музики, коли герой вирушає до храму; б) мотив виконання оперної музики на музичному інструменті: слугує різновидом першого мотиву; мова йде про виконання арії, а саме “Аве Марії” на музичному інструменті; в) мотив виконання духовної музики: розкривається в описах співу молитов, псалмів, божественних гімнів, у виконанні як одного співака, так і цілого хору; г) мотив театрального дійства з музичним супроводом: під час здійснення культу Ісіди, а також музика як супровід танцю; д) мотив фіктивної музики: виступає як фон, засобами опису шуму, криків, вигуків, ритму годинника.

Для аналізу даних груп мотивів можна виокремити категорії, зазначені Є.В. Павловою у дисертації «Музика у ранній прозі Томаса Манна», за допомогою яких здійснюється підхід до дослідження інтермедіальних можливостей: категорія контекстуальної значущості музичної події: встановлює зв’язок мікротексту, епізоду з музичною подією, з макротекстом, художнім твором у цілому; категорія інтермедіальності: демонструє саму специфіку «входження» музичної події зі сфери іншого мистецтва у текст оповіді; категорія опису музики: відображає специфіку опису музичного звучання, акустичної сторони у тексті; категорія опису драматичної події: походить зі специфіки музичного твору, його драматичного компоненту; категорія опису простору: створюється внаслідок численних деталізованих описів простору (храму, театру, вулиць), на яких автор особливо акцентує.

При літературній обробці музичної події “відвідування храму” Ж. де Нерваль приділяє особливу увагу зовнішній складовій храму, внутрішньому оздобленню, атмосфері. Це сприяло виділенню категорії опису простору, яка визначає мотив відвідування храму. У даному зв’язку музична подія набуває особливого навантаження соціально-культурного характеру.

З цілєю виявленню тих моментів викладу, що названі архітектурним екфразисом, у новелі “Ісіда” слід зазначити найчастіші згадки Ж. де Нерваля про: храм (особливо храм Ісіди) – 20, святу воду Нілу – 10, святилище – 7, музеї – 6, вітвар (здебільшого у храмі Ісіди) – 5, гігантські колони – 5. Тричі письменник зображує Помпею, Неаполь, Олімп, Єгипет, стародавнє місто,

розвалини, античні картини, святу землю, священну посудину. Двічі автор згадує про священну чашу гідрію, пальми (як символ могутності великих богів), серапейони (храми та лікарні бога-лікаря з колонадами та порогами, з великою кількістю кімнат та зал-купалень), пам'ятники, театри, площі, вулиці, руїни, піраміди, Везувій, Олександрію, Рим. Письменник робить один, проте важливий акцент на описі античної целли з сімома сходинками, п'єдесталу головної статуї богині у центрі внутрішнього нефу з надписом L.C. Phoebus, який спорудив її на цьому місці за наказом декуріона.

Новели містять звукові мелодійні ремарки (які означають звучання мелодії) та шумові (які виражають різного роду дзвін, бій годинника, шум систра, духових інструментів, крики, шепіт, вібрації голосу, пісенне читання молитов). Мелодія у музиці несе у собі упорядкованість, неначе причинно-наслідковий зв'язок, який відповідає людським уявленням. Бій годинника має ритмічну природу, при чому виражає її у найчистішому, нічим не замаскованому вигляді: сама суть цього явища полягає у його ритмі. Завдяки своїй ритмічній природі бій годинника стає засобом вираження темпоральної семантики. Ритмічна організація спричинює вихід на перший план темпоральної сторони світу, тому онтологічне домінування людини підринається. Взаємодія мелодійних та шумових звуків моделює співвідношення між життям героя та буттям світу.

Актуалізація часового аспекту проявляється також у темпоралізації простору і веде до проникнення музичних принципів в організацію художнього простору новели; він стає не лише місцем дії, але й важливим елементом розгортання сюжету. В якості такого значущого топосу виступає образ храму. Його функція у новелі "Ісіда" подібна до функції тоніки у музичному творі, головна роль якої обумовлюється її ініціально-фінальним положенням. Своєрідність функціонування образу храму (причетність до минулого, теперішнього та майбутнього, символ божественного та духовного) відповідає глибинній спільності музики і міфу. Образ храму Ісиди створює особливу архітектоніку, близьку до тональної структури. Тональна структура починається і завершується тонікою, але новела закінчується з музичної точки зору, не тонікою, а тонічним тризвуком, що розкриває міфічність образу храму Ісиди, а отже і самого образу богині.

Отже, здійснивши аналіз новел "Ісіда" та "Аврелія" Ж. де Нерваля, ми дійшли висновку, що жіночі образи даних літературних творів поєднують у собі кардинальні протилежності світлого, святого, божественного і темного, демонічного. Обидва зазначені образи є символічними та драматичними, тому симфонічність новел озвучує головні образи шляхом музичної інтермедіальності в арії "Аве Марія" Джуліо Каччіні та "Прелюдії до дієз мінор" С. Рахманінова, особливо з огляду на спільний емоційний темпоритм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: 2012. – С.194-369.
2. Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
3. Меднис Н.Е. “Религиозный экфрасис” в русской литературе” / Критика и семиотика. – Новосибирск, 2006. – Вып.10. – С. 58-67.
4. Нерваль Ж. де. Дочери огня: Новеллы; Стихотворения: Пер. с фр. / Сост., вступ. ст. Н.Жирмунской, Ю.Голубца. – Л.: Худож. лит., 1985. – 448 с.
5. Онірична парадигма світової літератури: Збірник наукових праць / Т.В. Бовсунівська (ред.) – К: Видав. цент. КНЛУ, 2004. – 173 с.

Стаття надійшла до редакції 12.04.13.

Бабич М., студ.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

Статья посвящается интермедиальной проблеме соотношения слова и музыки, а именно: раскрытию женских образов в новеллах Жерара де Нерваля в контексте музыкальной культуры. Определены связи музыкальной интермедиальности на уровне образности, содержания и структуры между новеллами и музыкальными произведениями Дж. Каччини и С. Рахманинова. Выделены группы мотивов и категории для исследования музыкального аспекта новелл. Проанализировано значение музыки в понимании писателем соотношения между лирическим героем и миром.

Ключевые слова: музыка, музыкальная интермедиальность, новелла, женские образы.

Babich M., stud.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE WOMEN’S IMAGES IN THE NOVELS OF GERARD DE NERVAL “ISIS” AND “AURELIA” IN THE CONTEXT OF MUSIC CULTURE

The article is dedicated to intermedial problem of correlation between word and music, namely to disclosure of women’s images in the short stories of Gerard de Nerval in the context of music culture. We defined the links of music intermediality on the level of short stories’ imagery, content and structure with music compositions of G. Caccini and S. Rahmaninov. We marked out the groups of motifs and categories for research of textual music aspect. We analyzed the role of music in the writer’s vision on the correlation between the lyric hero and the world.

Key words: music, musical intermediality, short story, women’s images.