

## ПЛАСТИЧНИЙ І МУЗИКАЛЬНИЙ НАРАТИВИ В ПОЕТИЦІ РОМАНІВ ЕУХЕНІО Д'ОРСА

Тетяна ГУНЬКО

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

Каталонський письменник і філософ Еухеніо д'Орс (1881-1954) відомий як автор "теорії гравітації в мистецтві": методу аналізу художніх форм, який будується на протиставленні класичних форм бароковим та спирається на принцип синкретичності мистецтв. В рамках даної тенденції виникає феномен музикальної та пластичної прози. Метою даної статті є дослідити специфіку відображення даної теорії в поезиці д'Орса на матеріалі двох його романів: "Дивовижно складена" та "Гуальба тисячоголоса".

**Ключові слова:** теорія гравітації мистецтв, класицизм, бароко, форми, що важать; форми, що летять; візуальна проза, музикальна проза.

Каталонський письменник і філософ Эухенио д'Орс (1881-1954) известен как автор "теории гравитации в искусстве": метода анализа художественных форм, основанного на противопоставлении классических форм барочным и опирающегося на синкретичный подход в искусстве. В рамках данной тенденции возникает феномен музыкальной и пластичной прозы. Целью данной статьи является изучить особенности проявления данной теории в поэтике д'Орса на материале двух его романов: "Прекрасно сложенная" и "Гуальба тысячоголосая".

**Ключевые слова:** теория гравитации в искусстве, классицизм, барокко, формы, которые летят; формы, которые весят; пластичная проза, музыкальная проза.

The Catalanian writer and philosopher Eugenio d'Ors (1881-1954) is known as the author of "gravitational theory in arts": the method of analyzing art forms based on opposing classical forms to the baroque ones and relying on syncretical approach to arts. It results in the emergence of musical and plastic fiction in his literary works. The article is aimed at tracing this theory's impact on Eugenio d'Ors' poetics and analyzing its manifestations in his two novels: *Fine Looking* and *Gualba of Thousand Voices*.

**Key words:** gravitational theory in arts, Classicism, Baroque, form that fly, forms that weigh, plastic fiction, musical fiction.

Каталонський філософ і письменник Еухеніо д'Орс є надзвичайно суперечливою особистістю в іспанській культурній панорамі першої половини ХХ століття. Він починає свою діяльність в рамках каталонського модернізму, однак незабаром відходить від засад даної літературної течії та перетворюється на запеклого критика проявів модерністських

тенденцій в мистецтві та суспільстві. Ідеолог ноусентизму – нової програми культурного та національного відродження Каталонії, Еухеніо д'Орс згодом пориває із каталонським націоналістичним рухом, переїжджає до Мадриду та перетворюється у себе на батьківщині на "офіційного ізгоя" [2, с. 15]. Від даного осудного кліше д'Орс не позбавиться і після смерті, що призведе до несправедливого забуття його багатого творчого спадку, дискредитованого за суто політичними чинниками. Треба зазначити, що Еухеніо д'Орс є автором п'яти романів, цілої низки коротких оповідань, біографічних творів, а в своїх творчих пошуках навіть звертається до жанру драми. Однак, його літературний спадок на сьогоднішній день залишається майже невивченим, а роботи, присвячені дослідженню поезики його творів, мають одиничний характер.

З іншого боку, необхідно відзначити широке коло творчих інтересів д'Орса, який проявив себе в сфері літератури, в публіцистиці, мистецтвознавстві, філософії, естетиці, політиці та інших галузях. Зазначена тематична полівекторність в його творчості реалізується через Глосарій – щоденну стислу за форматом і аналітичну за стилем публікацію в періодичному виданні, націлену на відображення "биття часу", тобто актуальних подій будь-якого спектру: від цитати з нової книги до останньої соціальної ініціативи або анекдотичного випадку з життя. В такий спосіб д'Орс створює та культивує жанр глоси, в якому написана абсолютна більшість його творів з філософії, критики мистецтва та літератури.

На фоні зазначеної багатогранної творчості треба відзначити дорсівську тягу до універсалістських теорій, його намір створити універсальну філософську систему з однаковим ступенем ефективності застосування на будь-якому матеріалі: в художній літературі, мистецтві, історії, політичних науках. В результаті даних творчих пошуків формується теорія бароко як історичної константи, що в постійній взаємодії та протиставленні до класицизму представляє собою універсальну модель культури, відображаючи певні загальні закони розвитку та становлення цивілізації. Зазначене протиставлення бароко та класицизму червоною лінією проходить через весь комплекс творчого моноліту д'Орса. До того ж, концепція бароко формується протягом довгих 25 років та переживає низку етапів, причому на кожному з них знаходить відображення в філософії, критиці мистецтва та поезиці романів каталонця, перетворюючись на провідну рису його ідейно-філософської платформи та художнього методу.

Першим етапом консолідації дорсівського бачення бароко та класицизму як історичних констант є теорія гравітації мистецтв, яку д'Орс викладає в збірці глос під загальною назвою "Пуссен і Ель Греко" (1921). Взввши за відправну точку опозицію між живописом Ніколя Пуссена і Ель Греко, д'Орс розробляє класифікацію творів мистецтва, відповідно до якої будь-який витвір мистецтва можна віднести до форм, що важать, або до форм, що летять, причому перший елемент відображає класицистичні тенденції, а другий – барокові.

Далі д'Орс проектує висунуту теорію на всю історію мистецтва. Згідно із теорією гравітації мистецтв, кожна епоха має відповідні тенденції та зумовлює наступні. Еухеніо д'Орс вистроює види мистецтв відповідно до їх "сили тяжіння": архітектура, скульптура, живопис, література, музика, де кожний елемент впливає певним чином на сусідній відповідно до центру тяжіння, яким є крайні позиції наведеної ланки, тобто архітектура або музика. В певні епохи центром тяжіння стає музика, найлегше та більш невагоме з усіх мистецтв, тому направленість тенденції висхідна: "Ми пізнали часи музики. Саме вчора. Можливо, не було в цілій Європі, починаючи із останньої чверті XIX століття, нічого більш величного ніж музика Вагнера. Поезія захотіла стати музичальною: феномен отримав назву символізм серед багатьох інших. Живопис волів стати поетичним: і ось ми маємо імпресіонізм. Скульптура – стати живописною та відтворити світло та середовище: Роден. Медардо Россо. Архітектура вирішила ліпити" [5, с. 374]. Зворотна, спадна, тенденція зумовлює класичну направленість періоду, коли в центрі тяжіння постає архітектура і з цієї причини "скульптура не прагне нічого іншого, крім схожості з нею. І живопис намагається досягнути скульптури: кубізм, планізм, структуралізм" [5, с. 374].

Отже, зазначений метод аналізу художніх творів, з одного боку, базується на принципі бінарних опозицій, з іншого відзначається прагненням до синкретичності мистецтв. Підсумовуючи вищезазначене, Еухеніо д'Орс пропонує універсальний закон або загальну схему взаємодії мистецтв, які пояснюють всі закономірності їх розвитку, і зводить їх до зміни парадигми класицизм-бароко.

Щоб краще зрозуміти сутність теорії гравітації мистецтв, необхідно звернутися до ранніх робіт д'Орса. Повертаючись до перших публікацій Глосарію, ще в 1906 році в глосі "Про роман" д'Орс зазначає, що сучасний роман переживає ту ж саму стадію, що й імпресіонізм, стадію "розмивання контурів" та тяжіння до музикалізації. Пізніше, в 1911 році в глосі "Кубізм"

ідея взаємного впливу різних видів мистецтв постає в більш розвинутому вигляді. В процесі роздумів над специфікою течії кубізму, д'Орс вважає його закономірною "контрреакцією" на моду у живописі безпосередньо попередньої епохи. Він приходить до висновку, що імпресіонізм є занадто музикалізованим живописом, бо саме музика є видом мистецтва, що базується на враженнях і почуттях. Представники ж школи кубізму сприймають структурність як необхідність і, як наслідок, "роблять архітектуру центром своєї уваги <...> та неприховано цікавляться законом гравітації" [3, с. 161].

Ще в одній глосі, датованій 1917 роком, д'Орс торкається теми відмінності між живописом музичальним та поетичним. "Французький живопис. Не було іншого протягом всього XIX століття. Ініціаторами, мабуть, були англійці. <...> Але у всіх цих художників був один загальний недолік: вони не були, в прямому сенсі, художниками. Одні залишилися симфонічними музикантами; інші – поетами в своїх алегоріях; інші – моралістами" [3, с. 309]. Отже, перші ознаки теорії ми знаходимо задовго до її формулювання в 1921 році, тоді теорія ще не має системного характеру, постає як виклад окремих ідей або навіть метафор, однак вони наочно ілюструють інтермедіальну логіку теорії через масу цікавих прикладів.

Не можливо обійти увагою і наступний етап поглиблення теорії гравітації мистецтв, який відбувається із виходом однієї із найвидатніших робіт Еухеніо д'Орса, книги "Три години в музеї Прадо" (1922). Як можна здогадатися із назви, мова йде про невелику екскурсію залами музею Прадо, протягом якої д'Орс у властивій йому стислій манері викладає основи власного методу, використовуючи за наочний приклад ту чи іншу картину в залах вказаного музею. За теоретичну основу д'Орс приймає тезу німецького скульптора Адольфа фон Гільдебранда (1847-1921), який, вивчаючи проблему формального вираження витвору мистецтва, виділив два типи їх значень: архітектонічне та функціональне. Спираючись на теорію Гільдебранда, д'Орс логічно переходить від неї до теорії гравітації мистецтв. "І тоді, якщо в кожній формі, в кожному творі співіснують просторовий або архітектонічний елемент і елемент експресивний або функціональний, – який ми так само могли б назвати музичальним, – відповідна пропорція буде, звичайно, різною в кожному окремому випадку. В деяких творах, країнах та епохах проявиться тенденція до архітектонічної вагомості. В деяких – музикалізація" [7, с. 35].

Отже, д'Орс намагається утворити метод аналізу твору, що базується на інтермедіальній логіці, тобто інтерпретувати їх через взаємодію художніх

кодів суміжних видів мистецтва. Даний метод будується згідно до теорії бінарних опозицій, протиставляючи класицистичні форми бароковим, та спирається на принцип синкретичності мистецтв і (як перспектива) культури взагалі.

З даної перспективи здається цікавим проаналізувати нарративну техніку д'Орса на предмет відображення в ній зазначених тенденцій взаємодії мистецтв, дослідити специфіку інтеграції "інших" художніх кодів в тексті та медіальне різноманіття його творів. Найбільш показовими є два перших романи д'Орса "Дивовижно складена" та "Гуальба тисячоголоса", які вважаються найвищими проявами відповідно класицистичної та барокової тенденцій в художніх творах автора.

Коли д'Орс окреслює в основних рисах власний оповідний метод в серії глос "Нотатки про роман", він говорить про застосування так званої "техніки картинної галереї", в якій візуальні елементи у вигляді схопленої в певний момент дійсності ритмічно змінюють один одного. Логічно припустити, що саме даний прийом може дати ключ до розуміння феномена пластичного або візуального нарративу, однак, необхідно з'ясувати, яким саме чином дана техніка реалізується на практиці.

Отже, влітку 1911 року Еухеніо д'Орс пише історію молодої жінки на ім'я Тереза, яка приїжджає на літній відпочинок в маленьке містечко на середземноморському узбережжі. Поява красуні в містечку викликає жвавий інтерес, особливо у групи молодих людей, серед яких знаходиться і д'Орс-Ксеніус, від імені якого ведеться оповідь. Для них дівчина не просто красива, друзі вбачають в ній архетип національної каталонської краси, персоніфікацію ідеї обраності "середземноморської раси". Роман позиціонується самим автором як маніфест ноусентизму – повернення до класичних цінностей давньогрецької культури, до якої географічно та ментально належить сучасна д'Орсу Каталонія і яку необхідно відродити в рамках пошуку нової національної ідентичності.

В першу чергу треба відзначити беззаперечну наявність в тексті великої кількості описів. Даний підхід дає можливість підняти тему протиставлення в наратології двох типів літературного зображення: опису та оповіді. Отже, якщо поставити знак рівняння між концептом пластичної прози та установкою на описовість, є доцільним дослідити співвідношення та взаємодію нарративного та дескриптивного в загальній цілісності тексту для визначення специфіки оповідної техніки та окреслення основних нарративних стратегій тексту.

Традиційно "подієвість" нарративних текстів протиставляється "безподієвості" описових або дескриптивних. Однак в "Границях повествовательности" Женетт говорить про "безсумнівне нарративне призначення опису" [1, с. 292] та пропонує відрізнити декоративний опис від значущого. Останній виконує пояснювально-символічну функцію і є одним із найважливіших елементів експозиції. Більш того, Женетт не схильний до протиставлення дескриптивного та нарративного начал. "Всі відмінності між оповіддю та описом – це відмінності змістовні, позбавлені власне семіологічного буття; оповідь займається вчинками і подіями як чистими процесами, а тому робить акцент на темпорально-драматичній стороні оповідання; опис, навпаки, затримує увагу на предметах і людях в їх симультанності і навіть процеси розглядає як видовища, чим призупиняє хід часу і сприяє розгортанню оповіді в просторі" [1, с. 293].

Дане визначення Женетта напрочуд співзвучне із дорсівською моделлю роману як картинної галереї із його установкою на просторовий елемент. Просування історії через змістовно та категоріально значущі описи сміливо можна вважати однією з основних нарративних стратегій тексту. Треба відзначити, що історія в романі розгортається двома напрямками: анекдот і категорія. Перший зосереджується на темі літнього відпочинку, а другий опікується "створенням" нового національного символу, репрезентованого в дівчині. Таким чином дескриптивні пасажі мають подвійну функціональність: з одного боку, вони "гальмують" історію, з іншого, виконують пояснювально-репрезентативну функцію щодо новоствореного ідеалу.

В такий спосіб історія виявляється "розбавленою" надзвичайною кількістю одночасно незначних та категоріально значущих дескриптивних елементів, що особливо помітно на прикладі трьох перших глав роману. Після першої глави, а саме сцени в Казино, де друзі обговорюють приїзд Дивовижно Складеної, надається детальна інформація щодо зовнішності дівчини: "*Ось точні деталі. Має Дивовижно Складена один метр та вісімдесят п'ять сантиметрів росту. Від ніг до талії сто двадцять п'ять, сімдесят сантиметрів від талії до голови*" [4, с. 14]. Методично, одна за одною описуються всі її частини тіла, вимальовуючи фігуру чіткими лініями. Описана в даній манері головна героїня нагадує давньогрецьку статую, що, з одного боку, імпліцитно підсилює дорсівську ідею приналежності Каталонії до найдревнішої середземноморської культури, а з іншого, є прикладом взаємодії художніх кодів різних мистецтв

в тексті. Скульптура як медіум зумовлює ефект статичності оповіді, створення об'ємної, багатомірної картинки. І справді, вже в наступній главі є прямі посилання на “класичні статуї з музею”: *“Я впевнений, що білий одяг, в якому красувалася вчора Дивовижно Складена, виглядав би так само чудово, як на ній на статуї Венери Мілоської”* [4, с. 17].

Безпосереднє ж повернення до історії відбувається наприкінці третьої глави, коли після докладного опису особливостей моди літа 1911 року, героїня представлена як наочний приклад елегантності та гарного смаку: *“Бачите? Сьогодні, вдягнена в сукню полуничного кольору, Дивовижно Складена була трохи, зовсім трошечки, менш гарною. Дівчина, мабуть, це зрозуміла. Тому що ввечері ми знов побачили її вдягнутою в біле, як вчора, як позавчора, як в будь-який інший час”* [4, с. 17].

Можна стверджувати, що д'Орс оперує “готовими формами”, статичними картинками, які демонструють читачеві не подію в її розвитку, а вже результат цієї події, до речі, напрощуд детально описаний. *“Ви збиралися подивитися сад, збирались подивитися човен, збиралися подивитися на море, коли зненацька вас вразила витонченість її голови, піднесеної над головами її сестер. Потім вона зникла. Але через годину ви знов її побачили, тепер пануючи над головами групи подруг. Пізно ввечері, в Казино, ви розповідате про цей випадок вашим друзям. І всі ваші друзі її бачили в той самий час, вони її бачили так само як ви. Ви почали, говорячи: “Сьогодні вперше побачив таку красуню”. І друзі сказали: “І я також!” “І я також!” “І я!” “Яка на вигляд ваша?” “Така, така і така”. “Це та ж сама, що і моя”. “І моя”. “І моя”. (...)”* [4, с. 12].

В даному уривку треба відзначити велику кількість дієслів із “візуальною” семантикою в поєднанні із часовими маркерами досить загального характеру, які визначають певний ритм подій: зненацька, потім, через годину, пізно ввечері, в той самий час, сьогодні. В результаті складається враження зміни “картинки” через певні проміжки часу, причому сцена абсолютно позбавлена динаміки. Час нібито анульовано, він має технічний характер, часова категорія передається в коротких застиглих моментах, в яких, суворо кажучи, нічого не відбувається, бо все вже відбулося “за кадром”. Це результативна темпоральність, і симптоми часового руху можна знайти тільки в порівнянні різних картинок: “Зараз вона тут і мить тому її все ще не було” [4, с. 12].

Вищенаведені уривки наочно демонструють візуалізований, пластичний характер дорсівської нарації: подія подається як видовище, що знаходить додаткове підсилення в дієсловах саме із зоровою семантикою. В такий

самий спосіб подається містечко, товариство відпочивальників в ньому осіб, дім, в якому живе Тереза, її сестер, її звички та захоплення. Вкраплення історії знаходяться на периферії дескриптивних пасажів, а самі події представлені в споглядальній техніці. Так історія потроху просувається через поступову зміну картини, що значним чином редукує драматично-дієвий елемент, досягаючи поставленої д'Орсом мети створити позбавлений подієвого елементу роман-картинну галерею і при цьому розповісти свою історію.

Через чотири роки після виходу свого першого роману Еухеніо д'Орс знов звертається до художньої прози. Цього разу д'Орс створює, а краще сказати, має намір створити, діаметрально протилежний за наповненням та тематикою роман, своєрідну антитезу Дивовижно Складеної. Що стосується намірів автора, то з притаманною йому піднесеністю, “Гуальба” позиціонується як “романтична книга, населена страшною мукою; зворотний бік медалі, на якій сяє, по праву, архетипічне і янгольське в своїй класичності, зображення Терези Дивовижно Складеної” [3, с. 118]. Отже, початковий задум автора є достатньо очевидним і одночасно незвичним для каталонського письменника. Наразі важливо з'ясувати специфіку втілення даної ідеї в художньому просторі роману.

Як і в першому романі, сюжет “Гуальби” є максимально спрощеним. Еухеніо д'Орс розповідає історію Альфонсо і Телліни, вдівця батька та його доньки, які проводять літо в невеличкому каталонському селищі Гуальба у підніжжя гори Монтсені. Вони винаймають невеличкий дім і живуть відокремлено, в оточенні дикої первісної природи, а саме: гір, лісу та безлічі річок, що стікають з вершин Монтені; вони і є тисячами голосів Гуальби, які, немов оркестр, грають чарівну мелодію. Поступово на цьому фоні розгортається трагедія: інцест, який незрозуміло чи відбувається, чи персонажам вдається його уникнути. Але в той момент, коли Альфонсо і Телліні відкривається природа їх взаємного потягу, гармонія втрачається назавжди.

Вірний своєму принципу “картинної галереї”, д'Орс знов робить ставку на просторовий елемент, який подається напрощуд детально через велику кількість описів. Привертає увагу, що простір розгортання подій є максимально “оприродненим”. В загальних рисах просторові зміни у порівнянні із першим романом мають дві кардинальні відмінності: дія із Середземномор'я, вишого прояву класичної константи, переноситься до гірської місцевості, а фокус з містечка-соціуму переноситься на одинокий маленький будиночок, таку собі “вежу із слонової кістки”,

в якій протагоністи від цього соціуму ховаються. Даний прийом можна назвати “барокізацією” простору, що відбувається через ігнорування містечка Гуальба як місця подій. Для д’Орса Гуальба – це ліс та гори, заповнені дзорчанням струмків, а не селище, яке може вважатися осередком культури серед дикої природи. Немає жодного більш-менш крупного плану даного населеного пункту, при всій його конкретиці, як реально існуючого топографічного об’єкту. З іншого боку, гірські пейзажі подані напрочуд детально і ці описи є категоріально навантаженими, бо через них вводяться два основних показники барокової константи: пантеїзм та музикальність.

Згідно з теорією гравітації мистецтв концепт “музика” є найяскравішим вираженням барокової висхідної тенденції. Саме з цією метою пейзаж музикалізовано: *в горах біля містечка є безліч річок та джерелець, які “співають як величний орган”* [4, с. 118]. В Гуальбі присутній перманентний природно-музикальний фон. Дія нібито відбувається під акомпанемент невидимого оркестру: “Орган співає одночасно усіма своїми флейтами. Це голос скрипки і голос віолі. Голос фагота і голос труби (...)” [4, с. 119]. Причому цей музикальний фон має активний статус: в кульмінаційні моменти історії він нібито анонсує події, “тисячоголоса Гуальба майже мовчить. Все ніби то готується до споглядання вистави, чудової трагедії” [4, с. 165] або, навпаки, “оглушливо гримить” [4, с. 120]. Музикальність Гуальби напряму протиставляється архітектурності середземноморського пейзажу. Особливо показовим є уривок, в якому Телліна порівнюється з Терезою: *“Вона не скульптура, як Тереза, ні архітектура, як Середземноморське узбережжя. Вона – музика, як Гуальба тисячоголоса”* [4, с. 146].

До того ж, якщо в “Дивовижно Складеній” простір був напрочуд візуалізованим, то в Гуальбі чітко домінує аудитивний елемент. Надзвичайно показовими для даної тенденції є перші дві глави, в яких треба констатувати велику концентрацію слів із “звуковою” семантикою: “Що це за шум такий? Вона почула, як він стрибком піднявся та відчинив вікно. Шум зробився близьким, звучним, дзвінким. – Це голос Гуальби, друже мій, Гуальба до нас говорить... Це був не один голос, а тисяча. <...> Вона і він слухали разом, висунувшись у вузьке віконце” [4, с. 118–119]. Отже візуальність як ознака класицизму поступається адитивності або музикальності, яка є ознакою бароко. Виникає тип оповідання із чіткою установкою на адитивність, музикальність, що реалізується на рівні відбору лексичних одиниць із певною семантичною направленістю та загальної тематики твору.

Основною наративною стратегією, виявленою ще в попередньому творі, залишається просування історії через низку категоріально значущих описів. Дескриптивний характер дорсівської прози проявляється в надзвичайно великій кількості описів місцевості, особливо природи Гуальби. Однак, ці описи мають більш метафоричний ніж деталізований характер, тобто якщо в “Дивовижно Складеній” описи являли собою своєрідний перелік всіх просторових елементів, до найдрібніших, і результатом було утворення об’ємної картини, то наразі дескрипція має художньо-емоційну окраску. Можна сказати, що створюється фон, а не картина. Дана техніка досить яскраво проявляється в главі “Інший мовчазний орган”. До речі, вже назва глави є показовою, бо під органом мається на увазі ліс, який своїми стовбурами нагадує органні труби. *“Співучий орган приховано, хто б не грав на ньому, Ангели, або відьми, що служать Сатані. Але є інший орган – він перед очима і він мовчить, тільки час від часу трохи помітно зітхає, коли його торкається ніжність вітру”* [4, с. 122–123].

Очевидно, що оповідачка цікавить можливість передати не стільки сам пейзаж, скільки враження, яке він справляє. Дані описи, насичені художніми порівняннями, категоріально кодуються як прояв бароко, до якого належать концепти “природа” та “емоції”. Тільки наприкінці даної глави, в останньому реченні, відбувається повернення до історії, причому через призму суб’єктивного сприйняття, справленого враження. “Через все це їй та йому в душу закрадався ледь помітний романтичний неспокій” [4, с. 123].

Отже, знову в тексті домінують категоріально значущі описи, причому подієвий елемент, тобто саму історію, структурно зміщено на периферію даних дескриптивних пасажів. Таким чином, наративна функція опису в “Гуальбі” залишається незмінною і полягає у просуванні історії через поступову зміну картини. Єдиною відмінністю від першого роману є “зміна знаку” з класицизму на бароко, а результатом цієї зміни є створення концепту музикального або аудитивного наративу.

Підводячи підсумки, треба відзначити, що в своїх поетикальних експериментах д’Орс активно використовує протиставлення візуалізація-музикалізація з метою створення різних типів наративу відповідно до класичної та барокової домінанти. Установка на музикальність або пластичність залежить від початкових намірів автора, тобто від того, який із двох базових концептів власної теорії він має намір проілюструвати.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах / Жерар Жанетт – М. : Изд-во им. Сабашниковых, Т.1 – 1998. – 472 с.
2. Cacho Viu, V. Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1920), seguida de un epistolario inédito / Vicente Cacho Viu. – Barcelona : Quaderns Crema, 1997. – 384 p.
3. D'Ors, E. Glosari / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Espasa Calpe, 1973. – 436 p.
4. D'Ors, E. La Bien Plantada. Gualba, la de mil voces. Oceanografía del tedio / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Editorial Exito, S. A., 1954. – 249 p.
5. D'Ors, E. Las ideas y las formas / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1966. – 128 p.
6. D'Ors, E. Nuevo glosario / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1947. – 1251 p.
7. D'Ors, E. Tres horas en el museo del Prado / Eugenio d'Ors. – Madrid : Editorial Tecnos, 2004. – 338 p.

## ОПЕРИ К.В. ГЛЮКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ ПРО ІФІГЕНІЮ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*Наталія ГУРА*

Запорізький національний технічний університет

У статті розглядається авторське сприйняття міфу про ахейську царівну в операх К. Глюка “Іфігенія в Авліді” та “Іфігенія в Тавриді”, оскільки вони репрезентують новий етап його рецепції в мистецтві XVIII ст. Глюківське трактування античного сюжету продовжує французьку традицію інтерпретації міфу про Іфігенію, однак типово класицистичний конфлікт обов’язку й почуттів вирішується автором у контексті епохи Просвітництва з очевидним впливом сентименталізму.

**Ключові слова:** епоха Просвітництва, античний сюжет, опера, лібрето, конфлікт, героїня.

В статье рассматривается авторское восприятие мифа об ахейской царевне в операх К. Глюка “Ифигения в Авлиде” и “Ифигения в Тавриде”, так как они представляют новый этап его рецепции в искусстве XVIII в. Глюковская трактовка античного сюжета продолжает французскую традицию интерпретации мифа об Ифигении, но типичный конфликт долга и чувств решается автором в контексте эпохи Просвещения с очевидным влиянием сентиментализма.

**Ключевые слова:** эпоха Просвещения, античный сюжет, опера, либретто, конфликт, героиня.

The article deals with the authorial perception of Achaean princess's myth in K. Gluck's operas *Iphigeneia in Aulis* and *Iphigeneia in Tauris*, as they represent a new stage of its reception in the art of the 18th century. Gluck's version of the classical plot continues French interpretation tradition of Iphigeneia myth, but the typical Classical conflict between love and duty is solved by the author in the context of the Age of Enlightenment with an obvious influence of sentimentalism.

**Key words:** Age of Enlightenment, classical plot, opera, libretto, conflict, heroine.

XVIII століття багате на філософські, наукові й художні ідеї, які зіштовхуються, борються, накладаються одна на одну, зливаються й просто співіснують в одному часовому просторі, що дозволило сучасним літературознавцям трактувати Просвітництво як “широкий і внутрішньо не замкнений інтелектуально-культурний рух, в основі якого лежить насамперед вироблення нових принципів мислення, захист вільної думки” [9, с. 826].

Життя оперного театру у XVIII столітті було також різноманітним і строкатим. Як влучно підмітив Б. Левік, “опера являла собою найбільш чуйний і чутливий суспільний барометр” [7, с. 3]. Боротьба напрямків в оперному мистецтві різних країн (Італії, Франції, Австрії) була своєрідним відбиттям пошуків “істини”, нових форм і втілень у музичній сфері. У той час творчість композитора була обмежена італійською або французькою оперною традицією, які панували на європейських сценах.

Але за запеклими баталіями прихильників того або іншого напрямку прихована напружена просвітницька думка, творча воля й завзяте прагнення до оновлення естетичних принципів, засобів виразності й художнього світогляду в цілому самих композиторів, яскравим представником якої, став Крістоф Вільгальд Глюк.

Хоча творчість К. Глюка носить знаковий характер для світової оперної культури, в вітчизняній музичній критиці належного освітлення вона не отримала. Дослідження творчої спадщини австрійського композитора представлено загальними оглядами його творів у дослідженнях С. Рицарева [10] та І. Соллертинського [11]. Особливої уваги заслуговують ґрунтовні розвідки І. Сусідко [12] та Л. Кирилліної [6], в яких авторки розглядають реформаторські опери композитора в широкому історико-культурному контексті.

Слід відзначити, що останнім часом спостерігається посилений інтерес до творів К. Глюка, зокрема з’являється все більше досліджень саме інтерпретації міфу про Іфігенію в творчості композитора. Серед сучасних робіт слід виділити статтю О. Бабій [2], яка присвячена творчому “діалогу” між Глюком та Вагнером на матеріалі опери “Іфігенія