

ЯЦИНОВА О. В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МУЗИЧНЕ ДЕКОДУВАННЯ РОМАНУ ВІСЕНТЕ БЛАСКО ІБАНЬЕСА “В АПЕЛЬСИНОВИХ САДАХ”

У статті розглянуто інтермедіальний складник роману Вісенте Бласко Ібаньеса “В апельсинових садах” на основі музичних імплікацій опери Ріхарда Вагнера “Кільце Нібелунга” в літературний текст.

Ключові слова: інтермедіальність, мелодика, музика, опера, тематизування

В статье рассмотрена интермедиальная составляющая в романе Висенте Бласко Ибаньеса “В апельсиновых садах” на основе музыкальных импликаций оперы Рихарда Вагнера “Кольцо Нибелунга” в литературный текст.

Ключевые слова: интермедиальность, мелодика, музыка, опера, тематизация.

This article illustrates the intermediality aspect of the novel “Between Orange Trees” by Vicente Blasco Ibañez on the basis of the music implications of Richard Wagner’s “Der Ring des Nibelungen” in the text.

Key words: intermediality, melodic pattern, music, opera, *thematization*.

Актуальність нашого дослідження визначається недостатньою розробкою питання інтермедіальності, і насамперед зв'язку музики та літератури, у іспанській прозі к.ХІХ – поч. ХХ ст.

Об'єктом дослідження є роман Вісенте Бласко Ібаньеса “В апельсинових садах”. **Предмет** дослідження – музичні імплікації в романі та їх вплив на тлумачення тексту.

Головною **метою** наукових пошуків було віднайти та пояснити взаємодію музики та літератури в романі Вісенте Бласко Ібаньеса “В апельсинових садах”, а також з'ясувати причини появи синестезії у творі.

Наукова новизна дослідження полягає в тлумаченні роману за допомогою музичного декодування, що сприяє поглибленню розуміння конфлікту роману.

Наприкінці ХІХ сторіччя музика, образотворче мистецтво та література мали багато спільного. Так, Алекс Аронсон у книзі “Музика й роман: дослідження літератури ХХ сторіччя” стверджує, що “ілюзія, яку створювала картина, викликала музичні аналогії, в той час як музичний твір можна було “побачити” завдяки візуальним асоціаціям, які породжувала свідомість слухача” [1:8]. У потрактуванні музичних імплікацій в романі можна спостерігати той самий ефект синестезії, адже музика неодноразово має візуальний вплив на уяву автора. Прикладом

таких проєкцій в роботах Вісенте Бласко Ібаньєса можна вважати імплікації пасодобля в зображенні сцен кориди в романі “Кров і пісок”.

За свідченнями історіографів Вісенте Бласко Ібаньєс не лише захоплювався імпресіоністичною музикою “свого сторіччя” й особливо – творчістю Вагнера, але й писав музикознавчі рецензії для газеті *El Pueblo*. Х.Л. Леон Рока зазначає, що поява таких публікацій “окрім того, що виявляє нечувану сміливість автора, також позначає схильність до дифузії його творчості... Серед публікацій Ібаньєса – статті “Річард Вагнер” і “Музика Вагнера в Валенсії...” [2:136].

Пол Сміт у свою чергу стверджує, що саме музика Вагнера змоделювала характер письменника, а тому аналіз з точки зору музичної інтермедальності дозволяє краще за інші методологічні підходи зрозуміти особливості темпераменту Бласко Ібаньєса, адже “вся епічна величність Вагнера поєднується у його величі... він наспівував тему з “Валькірії” майже усе своє життя” [3:41]. Можна також віднайти паралелі між життям цих митців. Так само як Вагнера, Бласко Ібаньєса вважали досить небезпечним політичним діячем на батьківщині; як і Вагнер після озброєного повстання у Дрездені у 1849 році, письменник був змушений поїхати з країни у 1890 році, після організації відкритого протесту проти правління Антоніо Кановаса дель Кастільо.

Як зазначає Аїда Е. Трау, для Вагнера основною функцією музики було розширення сенсу слів, які за своєю сутністю “ув'язнюють зміст виразності”, тоді як для Бласко Ібаньєса сторінка тексту перетворюється на вербальну композицію, сповнену артистичним сприйняттям дійсності [4:10]. Отже, щоб зрозуміти тонкощі сприйняття музичного малюнку, який відображається у творі “В апельсинових садах” Вісенте Бласко Ібаньєса, спробуємо дослідити душевний стан автора на момент написання твору. Хоча “професійної” музичної підготовки у Бласко Ібаньєса не було, він досить непогано знався на музичних творах, мелодику яких згодом відтворював у своїх романах. У передачі музики письменник ставив акцент на спонтанності сприйняття та враженні, що його музика здатна викликати в людині: адже музичному творові, на відміну від твору літературного, достатньо декілька секунд не лише, щоб передати настрій персонажів чи автора, але й щоб слухач перейнявся тим настроєм. Бласко Ібаньєс вважав, що музика досить тісно пов'язана не лише з релігією та процесом виховання й становлення особистості (що відображає традиційне сприйняття музики як інструмента дидактичного

впливу на суспільство), але й з політикою, повсякденним життям народу, а отже вона віддзеркалює соціальні тенденції часу.

Таке ставлення письменника до ролі мистецтва обумовлювало і його сприйняття ролі музики Вагнера, зокрема тетралогії “Перстень Нібелунгів”. Вагнеріанцем на межі XIX-XX ст. був не лише Ібаньєс. У 1898 році Бернард Шоу видав книгу під назвою “Досконалий вагнеріанець”, де розглядає філософські ідеї композитора в контексті притаманних йому поглядів на соціальний та культурний лад: з точки зору фабіанця Шоу, Вотан та інші боги представляють собою привілейовані класи суспільства, а Зіґфрид – це герой, що народився, аби збалансувати суспільство, встановивши гідний лад [5:9]. Проте головним віддзеркаленням твору Вагнера у романі Бласко Ібаньєса є саме музика, хоча письменник установлює зв’язок між словесною образністю та музичним складником роману як у відтворенні індивідуального сприйняття її персонажами, так і на рівні змалювання суспільних процесів.

Вісенте Бласко Ібаньєс переносить структуру “Тетралогії” Вагнера “Перстень Нібелунгів” до свого роману, хоча, на відміну від опери, її поділяє її на три частини. В першій частині розгортається тема “Золота Рейну”, у другій можна спостерігати розвиток одразу двох тем опери: “Валькірія” і “Зіґфрид”, а третя частина роману корелює із останньою частиною опери – “Смерть богів”.

Музичну інтермедіальність твору Ібаньєса також підтверджують постійні прямі згадки музичних творів та композиторів. Так, ми вперше зустрічаємо Леонору, коли вона грає на піаніно один з творів Шуберта, “*фаворита тієї епохи*” [7:9]. Леонора була оперною співачкою, яка знала учня Вагнера – Ганса Келлера, який відкрив їй справжню цінність музики: “*Зараз вона бачила ясно. Музика не була засобом, який приносив радощі натовпу, освітлюючись красою... вона була релігією, загадковою силою, що пов’язує безкінечний внутрішній світ з тією безмежністю, що нас оточує*” [7:166]. Сама співачка бачила Вагнера лише один раз: “*Вона його побачила, коли він приїхав до Венеції помирати в тиші каналів... там, де він думав, що приречений на загибель, коли писав “Трістана”, гімн смерті, чистій та звільняючій*” [7:167]. Опис Вагнера таким, як його бачить Леонора, – прямий натяк на сприйняття роману саме через призму потрактування “Персня Нібелунгів”: “*Вона побачила як він майже лежав у чорній гондолі, і плескіт хвиль о мармур палаців звучав в*

уяві, наче жалібний стогін труби підчас поховання Зігфрида, і здавалося можна побачити героя Поезії, який входить у Вальгаллу безсмертя та слави...” [7:168].

Ганс та Леонора жили у світі музики Вагнера. Він існував спогадами, які він намагався оживити, коли, пригадував голос Учителя, навчаючи Леонору, а вона жила мрією втілити на сцені валькірію. Леонора навіть змінює своє прізвище з Морено на Брунна на честь валькірії Брунхільди, у ролі якої вона змогла підкорити сцену. Проте, після того як Ганс її покинув, Леонора згадує про землю свого дитинства й “... однієї ночі, втіливши Ізольду перед публікою Флоренції востаннє...” вирушає до Алсіри, де знайомиться з Рафаелем. Друга частина роману присвячена темам “Валькірії” та “Зігфрида”, адже Бласко Ібаньєс алегорично співвідносить головних персонажів Леонору та Рафаеля з Брунхільдою та Зігфридом.

Рафаель і Леонора модулюють вагнеріанську каденцію і занурюються у любовний дует. Леонора навіть уявляє себе валькірією, яка спостерігає за Зігмундом та Зігліндою, й відчуває той самий сум, що й Зігмунд у хижі Гундінга. Текст роману Ібаньєса не лише корелює з музичною темою кохання в “Тетралогії” Вагнера, що змальовує кохання Зігфрида до валькірії, але й, завдяки подібним вставкам-роздумам, несе передає спогад про походження Зігфрида. У той самий епізод письменник залучає один з найвідоміших музичних лейтмотивів опери – “Пісню весни” – через сприйняття цього мотиву Леонорою: “Леонора тремтіла, слухаючи тихий шепіт оркестру, який супроводжував ніжний спів, що надихнула весна...” [7:211]. Бласко Ібаньєс перетворює “Пісню весни” Вагнера у пісню Леонори, для якої кохання та весна становлять єдине ціле, а пахощі апельсинів перетворюються на музику розквіту природи: “І так було. З солодким хрипом природа подарувала весняний поцілунок, з тим запахом квітки – знаком цноти...” [7:213].

Письменник досить детально описує минуле, вважаючи що саме духовна невинність робить героїню схожою на валькірію з опери Вагнера. Дует кохання з Рафаелем мав зцілити героїню від усіх душевних ран, а отже всю свою віру вона вклала в обіцянки Рафаеля, в кохання до нього. Як і Брунхільда, Леонора наділена здатністю самопожертви заради свого героя, і обидві впевнюють себе, що головною життєвою метою героя є збереження багатства: хоча згодом Рафаель і визнає, що кохання Леонори було набагато важливішим, повністю зректися багатства та

честі родини він ніколи не смів. Так само тонко сприймає Бласко Ібаньес і Зігфрида, чоловіка впевненого у своїх інстинктах: Рафаель відмовляється прийняти точку зору дона Андреса, матері та оточуючого суспільства, і це той внутрішній бунт, який можна порівняти з протистоянням Зігфрида Вотану. Проте у фіналі роману Рафаель стоїть перед вибором: віддати владу чи змінитися, - й помиляється, зрікаючись кохання валькірії Леонори та перетворюючись на одного з владних сеньорів, втілюючи вагнерівську концепцію.

Леонора та Рафаель – персонажі, які репрезентують Мистецтво та Кохання, проте письменник, зображаючи трагічність життєвого вибору, показує, що неможливо зберегти ці єдині справжні цінності, які роблять людину Людиною у суспільстві, де навіть на церкву впливає уряд держави, як це відбувається в Алсірі. Рафаелю непотрібне ніяке зілля, щоб зректися своєї валькірії, достатньо наполегливих порад та попереджень дона Андреса.

“Перстень Нібелунгів”, і “Золото Рейну” розпочинається з представлення неймовірної глибини річки Рейн: тихе звучання мелодії мі-бемоль мажору поступово перетворюється на потужне крещендо, знаменуючи народження нового світу для глядача. У романі Бласко Ібаньеса аналогічним музичним контрапунктом стає річка Хукар, хоча загальне зображення й відрізняється від вагнерівського: води Хукара мулисті, з червоним відтінком, на відміну від кристальної чистоти величного Рейна. Проте Хукар, так само як і Рейн, є джерелом, яке підживлює все довкола: *“першопочаткове джерело життя для апельсинових садів, які розкинулися по берегах під яскравим синім небом...”*, – і від якого залежить життя людей [7:8]. Так само як Рейн, Хукар являє собою водночас як багатство, так і руйнацію: сприяючи родючості садів родини Бруль, а отже збільшенню статків, річка водночас руйнує сади інших і й підтоплює хатини бідняків.

У Вагнера багатство, тобто золото, що було вкрадено Альберіхом з Рейна, стало причиною збідніння народу, адже зароблені статки, як вода річки, що прагне дістатися моря, витікали з їх рук до рук пана, що отримував ще більше влади. У Бласко Ібаньеса музичний лейтмотив золота та багатства представлений у золотавому сяйві апельсинових садів та історії накопичення статків, яку розпочав дідусь Рафаеля, дон Хайме.

На думку Аїди Е. Трау, роман “В апельсинових садах” не лише репрезентує спокуту людських вчинків коханням, що є одним з

лейтмотивів Вагнера, але й “дає змогу провести паралель з марксистською теорією, аналогії якій, на думку Бернарда Шоу, присутні у першій частині “Персня Нібелунгів” [4:151]. Цей дещо несподіваний аргумент дослідниці сприяє розумінню інших паралелей між Вагнерівською музикою та текстом Ібаньєса. Музичний лейтмотив Вальгалли, замку, що був зведений велетнями за одну ніч, відповідає у романі зображенню Мадриду та роботи Кортесів, де депутати представляють Вотана та богів. Батько Рафаеля, дон Рамон, разом з дружиною все життя готував шлях сходження свого сина до влади, бажаючи, щоб син здійснив мрію дона Хайме та став депутатом у Кортесах. Переслідуючи перш за все особисту вигоду, він сліпо підкорюється наказам намісників з Мадрида й механічно слідує букві закону. Його можна уподібнити одному з тих вагнерівських велетнів, що вводить музичний лейтмотив у текст роману.

Вартим уваги також є те, що у докторі Морено, батькові Леонори, втілюється бунт проти “Вальгалли” – тобто проти Мадриду та Кортесів. Морено навіть хотіли обрати депутатом від Альсіри, проте він відмовився, а падіння Республіки ще більше впевнило його в правильності життєвого вибору – служіння музиці, втіленням якої для нього стала донька, яку він назвав Леонорою на честь героїні єдиної опери свого кумира Бетховена.

Дон Рамон вірив у впровадження нового соціального порядку, що базується на “моральній вірі”, яка здатна піднести світ на новий, більш цивілізований рівень, але головним і вирішальним фактором для нього є те, що такий устрій принесе йому вигоду. До тієї ж помилки підштовхують Рафаеля мати та дон Андрес: він виріс в атмосфері віри в намісників з Мадриду, наче в богів, і лише потрапивши до Кортесів, починає усвідомлювати, що насправді політичний механізм управління відрізняється від того, яким він собі його уявляв. В ієрархічному устрої над одним привілейованим класом завжди височіє інший: у “Золоті Рейна” штучну імперію очолює Вотан, але найбільшу владу має Локі; у романі “В апельсинових садах” влада вельможних панів Альсіри тьмяніє перед Кортесами, а надто, владою Голови Кортесів, якого Бласко Ібаньєс для підсилення контрасту описує немічним.

Наявність у тексті тематичних елементів опери може свідчити про те, що Бласко Ібаньєс, будучи зятим вагнеріанцем, несвідомо та інтуїтивно переніс музичні фрази, які формують основу наративу, у

роман. Проте для усвідомлення та підтвердження асоціативного зв'язку важливо встановити причину його появи. Так, Бласко Ібаньєс вводить мотив Вальгалли в роману не лише, щоб передати велич Кортесів, це також допомагає розкрити досить складні характери персонажів роману. Замість того, щоб просто співвіднести музичну мелодику одного з фрагментів з певним персонажем, письменник наділяє героїв твору характерними рисами, що притаманні героям опери, і через ці акценти переносить у твір дух музики, тобто ту “пам'ять” про твір, яку кожен глядач зберігає після закінчення опери. Про появу героя на сцені глядач дізнається завдяки маркованими та виразним мелодичним лініям, або так званому “голосу”, яким наділений кожний персонаж опери і який глядач запом'ятовує і починає атрибуувати героям. Задля глибшого занурення читача в роман Бласко Ібаньєс, так само як і Вагнер, апелює до інтуїтивної пам'яті читача, й представляє персонажів через низку словесних асоціацій.

Підсумовуючи, зазначимо, що драматична характеристика втілення музики в творі Вісенте Бласко Ібаньєса “В апельсинових садах” нерозривно пов'язана з репрезентацією тематичної системи опери в романі. Таке близьке співвідношення музичного твору та літературного дає змогу зробити висновки про втілення симфонічної структури в тексті роману як завдяки прямим згадкам та описам опери та її мелодики, так і завдяки алюзіям, які реалізуються в романі через зображення тематичних елементів, персонажів тощо. Роман є прикладом злиття та реалізації глибинного та філософічного смислу музики, який в описовій формі реалізується в художньому творі, а отже є яскравою ілюстрацією тієї музично-літературної інтерференції, яку Стівен Пол Шер називає “вербальною музикою” [6:153].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Aronson, A.* Music and the Novel: A Study in Twentieth-Century Fiction / Alex Aronson // New Jersey: Rowman and Littlefield, 1980. – 267 p. 2. *León Roca, J. L.* Vicente Blasco Ibañez / José Luis León Roca. // Valencia: Ediciones Prometeo, 1967. – 660 p. 3. *Smith, P.* Vicente Blasco Ibañez: An Annotated Bibliography / Paul Smith // London: Grant & Cutler, 1976. – 127 p. 4. *Trau A. E.* Arte y música en las novelas de Blasco Ibañez / Aída E. Trau // Scripta Hispanistica, 1994. – 305 p. 5. *Shaw G. B.* The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring / George Bernard Shaw. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://old.wagner.su/books/perfectwag.htm> 6. *Scher S. P.* Notes Toward a Theory of Verbal Music / Sher Steven Paul // Comparative Literature. – Vol. XXII. No.2. – 1970.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

7. *Blasco Ibañez V.* Entre narranjos / Vicente Blasco Ibañez // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/ebooks/30122>