

4. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник памяти В.Я.Проппа. – М.: Наука. – 1975. – С.301-308.
5. Величко С. Сказаніе о войне козацкой з поляками. – К. – 1926. – 154с.
6. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – К.: Наукова думка, 1992. – 544с.
7. Антонович В., Драгоманов В. Исторические песни малорусского народа. – Т.2. – К.: Типограф. М.П. Фрица, 1875. – 166с.
8. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків.: У 3 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1990. – 560с
9. Костомаров М. Малоросійський гетьман Зіновій-Богдан Хмельницький // Костомаров М. Галерея портретів. – К. – 1993. – С.135-149.
10. Літопис Самовидця. – К.: Наукова думка. – 1971. – 236с.
11. Сушинський Б. Козацька Україна: “Хмельниччина”. – Одеса: “ВМВ”. – 2004. – 557с.
12. Франко І. Студії над українськими народними піснями // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т.43. – 1986. – С.7-280.

SUMMARY

The article studies a problem of research of Bohdan Khmelnytsky's character in the heroic epos and its' representation in the Chronicle by Samoil Velichko. The link between the Chronicle and folklore in describing of legendary hetman is analysed.

Key words: chronicle, folk epos, Bohdan Khmelnytsky's figure, hyperbolization, heroic character.

Лілія СИПА

© 2009

Науковий керівник д.філол.н, проф. Зимомря М.І.

МУЗИКА ЯК «ГЕНІЙ МИСТЕЦТВА» У ДИЛОГІІ ЖОРЖ САНД «КОНСУЕЛО» І «ГРАФІНЯ РУДОЛЬШТАДТ»

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто художнє осмислення концепції музики на основі дилогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Досліджено проблематику функціонування музики, запропоновану письменницею, з опорою на естетичні засади мистецтва доби романтизму.

Ключові слова: романтизм, мистецтво, музика.

Епоха романтизму відома вагомим поступом думки у сферах художньої культури та науки. Романтики, як і представники попередніх історико-літературних періодів, внесли свої корективи, а почасти й кардинальні зміни в обґрунтування естетичних підвалин мистецтва та в осмислення світоглядних засад буття. І саме в роки зміни раціонального сприйняття дійсності чуттєвим, замріяним й ідеалізованим, право першості, з-поміж видів мистецтва, романтики відвели музиці. За визначенням сучасного дослідника Михайла Грібенські, естетична думка XIX століття «робить з музики ідеальну парадигму мистецтв», тоді як теорія класицизму ставила музику на третє місце після поезії та живопису [10]. Згідно Віктора Ванслова, «дві корінні властивості музики мали для романтиків вирішальне значення: її емоційність та її незображальний характер. Опираючись на них, романтики ототожнювали музику із втіленням свого несумісного з реальністю ідеалу» [2, 225]. «Сам матеріал музики, звук», фіксує Андрій Кудряшов, трактувався як «внутрішнє одкровення людини» [4, 142]. Музика максимально відповідала прагненням романтиків: розкрити свою душу, передати багатогранний світ почуттів, забути про буденність і хоч в уяві наблизитися до омріяного ідеалу.

Окремо відмітимо таку особливість музичного романтизму як зростання ролі інтерпретатора твору, адже до середини XVIII століття, зауважує Марк Зільберквіт, музичне виконавство було «лише «служанкою» композиторської творчості» [3, 25]. Разом з тим посилюються дві різновекторні тенденції, властиві для виконавської майстерності (вокальної та інструментальної) того часу: з одного боку, тяжіння до якомога ближчої до задуму композитора інтерпретації музичного твору (якщо виконавець не є автором), з другого, кажучи словами Ізраїля

Ямпольського, «всезагальне захоплення імпровізацією» [7, 509]. Необхідно зауважити, що в останньому випадку йдеться насамперед про «вільне фантазування» інструменталістів, яке утворювало спеціальний номер концертних програм.

Вирізняє мистецтво доби романтизму ще одна риса, як твердить Ігор Белза, «найхарактерніша»: «незвичайний, до тих пір ще ніколи небувалий вплив літератури на музику і музики на літературу» [1, 147]. У лінійному зв'язку музики і літератури нас цікавитиме репрезентація музичного мистецтва у художньому творі. Розглянемо в цьому плані позиції двох науковців: М. Грібенскі та Девіда А. Пауела. М. Грібенскі вказує на два способи (*façons*) присутності музики у літературі: тематичний, що реалізується шляхом звернення до образів музикантів або ж творів, реальних чи фіктивних, які можуть утворювати об'єкт транспозиції мистецтва, та другий спосіб – структуральний, виражений через аналогію з музичними формами, як то соната, fuga, варіації тощо [10]. Д. А. Пауел, ведучи мову про музику у художньому тексті, виділяє «різні регістри» («*divers registres*»), що існують відокремлено чи поєднуються. Літературознавець наводить два з них: літературні персонажі пов'язані з музикою (займаються нею, слухають і таке інше) і (або) йдеться про музику в загальному, про ідею музики чи місце музики у світовому досвіді [11, 242]. Для нашого дослідження актуальною буде сукупність «регістрів», виділених Д. А. Пауелом, причому у зворотному до зазначеного порядку, а точніше з акцентом на другому «регістрі».

Метою нашої розвідки є інтерпретація концепції романтичного розуміння музики на прикладі романів Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Поставлене завдання полягає у визначенні специфічних рис музики, що підносять її до рівня «генію мистецтв».

Відзначимо, що дослідники вказаних творів однотайні відносно значущості музики у діалогії, особливо в першій її частині. Так, Леон Гішар роман «Консуело» називає «музичним романом» [12, XL]. Науковець зауважує: «музика посідає в романі основне місце, незважаючи на те, що йде, з вигляду, декресцендо» [12, XXXI]. Беатріс Дідьє висуває гіпотезу інтерпретації цілого твору як «величезної опери, з актами, великими аріями, дуетами, увертюрами і кодами» [8, 155]. Народну музику у діалогії в типологічному зіставленні з романом Жорж Санд «*Les Maîtres sonneurs*» розглядає Люс'єна Фрап'є Мазюр [9]. Д. А. Пауел досліджує «музично-тематичну гру» в романі «Консуело». Музика, приходять до висновку літературознавець, «служить каталізатором розповіді, не тільки провідною ниткою, але й причиною буття всіх персонажів та основою філософії Санд, такою, якою вона виражена в цьому романі» [11, 247].

Вдамося до інтерпретації художнього осмислення музики у діалогії. Показово, що, проливаючи світло на «музичний клімат Європи середини XVIII століття» [12, XLI], Жорж Санд в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» глибоко аргументовано та філософськи обмірковано розкриває сутність музики, що є увіражено типовою для естетичних критеріїв доби романтизму. При цьому авторка розгортає наступні проблеми функціонування музики: конкретизує мету музики, корелює музичне мистецтво з мистецтвом слова, проникає у творчу лабораторію народної музики та витлумачує своє бачення панмузикальності, мотивуючи гармонію музики і природи. Названі аспекти тісно переплітаються в тканині діалогії, утворюючи комплекс уявлень про музику як мистецтво.

Розкривається своєрідність музики, переважно, через образ геніально обдарованої Консуело. Окрім того, що головна героїня є метафоричним втіленням музики, вона зображена речником низки базових засад музичного мистецтва та постає в епіцентрі практично всіх висловлювань, що стосуються музики. Значущістю тут вирізняються судження таких героїв як Нікколо Порпора, Йозеф Франц Гайдн і, найбільшою мірою, Альберт фон Рудольштадт. Незмінно присутнім в діалогії є голос наратора.

Власне «я» оповідача у формі філософських роздумів, що за жанровими ознаками нагадують фрагмент трактату, висвітлює широкий спектр семантичних можливостей музики, обумовлюючи тим самим мету музичного мистецтва – *емоції*. У своїх міркуваннях наратор розкриває художній зміст музики, виокремлюючи в наступній послідовності: змалювання природи, оцінку природної вдачі народів, почуття, які музика здатна відобразити, відтворення зовнішнього вигляду речей та передачу місцевого колориту і, більше того, суті життя мешканців країн географічно віддалених від реципієнта чи близьких. Оповідач підсумовує: «*tout cela et plus encore, la musique nous le donne et nous le reprend, au gré de son génie et selon toute la portée du nôtre*» [12, 26 (II)] («все це і набагато більше музика нам дає і забирає від нас, залежно від міри свого генію та сили нашого», тут і далі переклад з франц. наш, курсив наш – Л.С.). Доповненням

особистості, постають ще два чинники, які називає наратор: вміння передавати музику та вміння слухати.

На призначенні музики, ідентичному до вказаного наратором, – породженні душевних хвилювань – наголошує в діалогії Порпора. Заперечуючи принцип наслідування природи, італійський композитор уточнює: метою музики є не передача «божественної гармонії природи», «elle (musique – L.S.) est plus grande que cela; elle a l'émotion pour domaine. Son but est de l'inspirer, comme sa cause est d'être inspirée par elle» [12, 470 (II)] («Вона (музика – Л.С.) є більшою; її сфера – емоції. Її метою є викликати їх, так як її спонукою є бути викликаною ними»). Таким чином, Порпора констатує взаємозумовленість музики та емоцій: музика не тільки викликає почуття, а й сама народжується з емоцій. Третій компонент зв'язку музики та почуттів – відтворення емоцій – виділяє наратор.

Вагомим моментом роздумів оповідача є також виразна акцентація на вищості музики в мистецькій ієрархії. Це переконання наратора розвинуте в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» головною героїнею та Альбертом, великим філософом, за визначенням Консуело, і ще більшим музикантом. Музику персонажі діалогії співставляють зі словесністю. Консуело нотує в своєму щоденнику: «des mots, des phrases cela me paraissait si froid au prix de ce que je pouvais exprimer avec le chant» [13, 205] («слова, фрази здавалися мені такими холодними на противагу тому, що я могла виразити словами»). Одночасно героїня усвідомлює, що її спів не долине до друзів, а написана сповідь, можливо, буде колись прочитаною, що є, з огляду на реальне існування та функціонування музики «лише у живому звучанні, у виконанні» [6, 730], чи не є єдиною перевагою пером відтвореного слова над музичним звуком. Розкриваючи природу музики, Альберт пояснює Консуело: «la musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer (підкреслення наше – Л.С.). C'est la révélation de l'infini; et, quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein de Créateur» [12, 378(I)] («музика говорить про все, про що мріє душа і передбачає найзагадковіше та найпіднесеніше. Це вираження порядку ідей і почуттів, вищих по відношенню до тих, які людське слово могло б передати. Це відкриття безмежного, і, коли ти співаєш, я належу людству лише тим, що людство почерпнуло божественного і вічного з нутра Творця»). Втім, зустрічається в діалогії розміщення музичного мистецтва й мистецтва слова на одному рівні, в площині музики й релігії, але характерно, що мовою молитви для Альберта є така музика як в романі «Консуело», так і в «Графині Рудольштадт». Принагідно згадаємо, що наявним в діалогії є зближення трьох видів мистецтва: музики, поезії і живопису. Та розгляд цього питання потребує окремого дослідження.

Повернемося до слів Альберта. Важливо підкреслити, що до почуттів, вираженням яких служить музика, герой приєднує «ідеї» та «відкриття безмежного», даючи тим самим чітку вказівку на цілковито романтичне тлумачення музики. Музика, додає Консуело в розмові з Гайдном, «переносить душу в світ ідеальний» [12, 137(II)], дає змогу, хоча б тимчасово, забути або ж по-іншому поглянути на повсякденні клопоти та злидні. Музика, впевнені Консуело та Альберт, покликана змінити світ.

Суттєво, що попри піднесено захоплені погляди на музику, Жорж Санд розглядає в текстовому полотні діалогії й випадки згубної дії музичного мистецтва. Всупереч тому, що музика служить джерелом оптимістичної налаштованості для Порпора, є пристрасною для Гайдна, цілюще впливає на Альберта (повертає його до реальності, відвертаючи скорботу, розпач та тугу чи підносить до невидимих висот), головна героїня в хвилини екзальтованого сприйняття або ж відтворення музики втрачає здоровий глузд. Свідомо аналізуючи хвилини свого божевілля, Консуело не виправдовує втрату тверезого мислення, а навпаки, засуджує. Тривале забуття, переконана героїня, перетворюється у хворобу, як у випадку народного імпровізатора Зденко. Проте, в епілозі роману «Графиня Рудольштадт» душевний стан Альберта співачка трактує вже під протилежним кутом погляду. «Grâce au ciel, mon ami a perdu la mémoire du malheur; rien ne peut plus l'inquiéter ni le faire souffrir» [13, 546] («Дякувати небу, мій друг забув про нещастя, ніщо не може більше його схвилювати, ані змусити страждати»), – говорить вона. Консуело вірно оберігає «шарм поетичних ілюзій», під яким перебуває Альберт. Якраз музика стає сенсом життя героя. Вона постає способом відображення його думок, мовою спілкування з людьми та з Богом, а рівночасно й засобом впливу на оточуючих, посередницею на шляху до ідеалу.

Загалом музика представлена в діалогі професійним та народним мистецтвом.

Професійна музика, в свою чергу, репрезентована церковною й світською (оперною і салонною). Альберт – палкий патріот своєї вітчизни, є носієм музичного фольклору. З неперевершеною досконалістю він виконує чеські національні гімни. Консуело ж, будучи кровно пов'язаною з народом, уособлює насамперед духовну та світську музику класиків, зізнаючись, заразом, що цінує, більшою мірою, народну.

Практично не вдаючись до аналізу професійного музичного репертуару, що має місце в діалогії, та залишаючи осторонь деталі, пов'язані з хронологією історії музики (їх характеризує Л. Гішар у примітках до романів «Консуело» та «Графиня Рудольштадт»), окреслимо новаторські тенденції музичного мистецтва, відмічені Жорж Санд. У венеціанському театрі Сан-Самуеле Консуело дебютує оперою «Гіпермнестра» за авторством Христофа Віллібальда Глюка: «с'était une musique tout italienne, gracieuse, modérément pathétique, et qui ne faisait point encore pressentir, dit-on, l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphé*» [11, 123(I)] («це була музика цілком італійська, чарівна, помірно патетична, і в якій ще зовсім не вгадувався, кажуть, автор *Альцести* та *Орфея*»). Саме Х. В. Глюка називає І. Белза оперним реформатором, який запропонував в передмові до «Альцести» нові принципи музично-драматичного мистецтва [1, 161]. Присутньою у діалогії є проєкція на досягнення метра років віденського класицизму Й. Ф. Гайдна: «*le père futur de la symphonie confiait à Consuelo ses idées sur la partition instrumentale développée dans des proportions gigantesques. Ces proportions gigantesques, qui nous paraissent si simples et si discrètes aujourd'hui, pouvaient passer, il y a cent ans, pour l'utopie d'un fou aussi bien que pour la révélation d'une nouvelle ère ouverte au génie*» [12, 379(II)] («*майбутній батько симфонії* звряв Консуело свої ідеї про інструментальну партитуру, розвинуту у гігантських пропорціях. Ці гігантські пропорції, які нам здаються такими простими і такими скромними сьогодні, могли видаватися, сто років тому, утопією божевільного або ж відкриттям нової ери, відкритої генію»). Варто відзначити й почесне місце, відведене у діалогії Йоганну Себастьяну Баху, так як Жорж Санд «на століття випередила, коментує Л. Гішар, це відродження та ентузіазм знавців до генію Баха» [12, 241(II)].

Однак музикою, найближчою людині, показаний в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» фольклор. Письменниця зосереджує увагу на двох аспектах народної музики: її творенні та інтерпретації, а точніше імпровізації. З огляду на те, що «невідомий митець» не прагне «запам'ятати» чи «зафіксувати» створені ним мелодії, останні передаються усно і кожен наступний виконавець змінює їх «au gré de son génie individuel» [12, 23(II)] («в міру свого індивідуального генію»). Відмітимо, що Анна Пенеско, аналізуючи скрипкову гру Альберта, вживає термін «творчої імпровізації» («*improvisation créatrice*»), «оскільки інтерпретатор повинен бути творцем» [11, 10]. А виконавець народної пісні стає творцем мимоволі. Власне мистецтво імпровізації, але вже в ширшому розумінні – як здатність передавати основну тему у значній кількості варіантів – репрезентує, за Жорж Санд, невід'ємну самобутність народної музики. Водночас проявом зворотного боку значною мірою довільних музичних видозмін є втрата первинної ідеї чи, з плином часу, й цілого твору, бо навіть «сформовані музиканти» в силу тих чи інших причин не завжди в змозі зберегти автентичність фольклору. Ще одне припущення, яке впливає з тексту діалогії, але не конкретизоване письменницею, наводить Л. Фрап'є-Мазюр. Науковець зауважує, що «переважання музичних моделей та всюдисутність повторень, які характеризують народну музику, ризикують знищити індивідуальність творчого митця» [9, 41]. Прерогативою народної музики Л. Фрап'є-Мазюр вважає егалізаторську функцію (*fonction égalisatrice*). Народна музика, твердить дослідниця, «передбачає справжню гомогенність між публікою та виконавцями, вона може практикуватися за межами комерційних систем (...) і виконує функцію рівності» [9, 38]. Виняткове надбання фольклору Л. Фрап'є-Мазюр вбачає у численних ремінісценціях з універсальною душею, «явищем містичним і складним» [9, 42]. Дослідниця помічає, що «ця музика (фольклорна – Л.С.) поєднує душу народів з універсальною душею, в якій бере участь кожен індивід» [9, 35].

У LV главі роману «Консуело» народну музику оповідач називає природною, «*parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions*» [12, 23(II)] («тому що вона не є результатом науки та роздумів, а *натхнення*, що позбавлене суворості правил та умовностей»). Під впливом натхнення музичний фольклор зароджується на лоні природи, під час трудової діяльності, відпочинку, мандрів. Цікаво, що за переконаннями сільського музиканта, розмові з яким присвячена авторська примітка, досконаліми творцями музики є лісоруби [5, 44].

Народного музиканта Жорж Санд порівнює з птахом: «le paysan n'examine ni ne compare. Quand le ciel l'a fait musicien, il chante à la manière des oiseaux, du rossignol surtout dont l'improvisation est continuelle, quoique les éléments de son chant varié à l'infini soient toujours les mêmes» [12, 24 (I)] («селянин не досліджує і не порівнює. Якщо небо створило його музикантом, він співає на зразок птахів, особливо солов'я, імпровізація якого є безупинною, хоча елементи його співу, який варіюється до нескінченності, залишаються однаковими»). Імітуванням солов'їв називає спів свій та гру Гайдна Консуело. Трапляються в діалогії й інші ототожнення митця з птахом. Народні наспіви Андзолето викликають в пам'яті головної героїні минуле, сповнене спокою та безтурботності: «C'était presque une existence d'oiseau. Mais n'y a-t-il pas beaucoup de l'oiseau dans l'artiste, ne faut-il pas aussi que l'homme boive un peu à cette coupe de la vie commune à tous les êtres, pour être complet et mener à bien le trésor de son intelligence?» [12, 76 (II)] («Це було майже пташине існування. Але хіба немає багато від птаха в митцеві, хіба не потрібно, щоб людина випила трохи з цієї чаші життя, спільної для всіх істот, щоб бути довершеною і вести до добра скарб свого інтелекту?»)

Асоціації митця з птахом доповнює у контексті наближення музики й природи так звана «панмузикальність», концепція, поширена в епоху романтизму, згідно якої, за В. Вансловим, «внутрішня музика звучить у будь-якому явищі природи і людського життя» [2, 265]. У Жорж Санд даром музичної мови наділені квіти. Консуело, прагнучи віднайти зв'язок музики і квітів, відкриває для себе ще незнаний їй світ: «plongée dans une vague et douce rêverie, elle s'imaginait entendre une voix sortir de chacune de ces corolles charmantes, et toutes ensemble se balançaient en mesure au vent du matin, unissant leurs voix dans un *choeur aérien* qui se perdait peu à peu dans les herbes émues, et sous les feuillages avides d'en recueillir le sens mystérieux» [12, 246(II)] («поринута в розпливчасту й лагідну мрійливість, вона, здавалося, чула голос, який виходив з кожного віночка, і всі разом вони хиталися в такт ранкового вітру, поєднуючи їхні голоси в *повітряному хорі*, який губився мало-помалу в зворушених травах та під листям, спраглим проникнути в той загадковий смисл»). Сповнена вражень, героїня ділиться ними з каноніком, власником мальовничого квітника: «vos fleurs chantent mieux que moi (...) j'ai surpris leurs mystères, et j'ai compris leur mélodie» [12, 257(II)] («ваші квіти співають краще за мене (...), мені вдалося почути їх таємниці, і я зрозуміла їх мелодію»). Примітно, що Консуело також порівнюється з квіткою: для Андзолето вона – «квітка Іспанії», а містика «похмурих» ідей метемпсихозу Альберта поглинає героїню «comme une plante des tropiques dans le crépuscule polaire» [12, 75(II)] («як квітку тропіків полярними сутінками»). Переконаливо доводять взаємозумовленість митця та фауни і флори й в цілому музики та природи останні сторінки діалогії. Музика Консуело, Альберта та їх сина юного Зденко звучить у супроводі гармонійного поєднання природного багатоголосся: щебетання птахів, плескоту гірського потоку, шелесту трав та подуву вітру.

Підсумовуючи відмітимо, що концепція музики, відображена у романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт», не тільки співзвучна з естетичними засадами романтизму, а й служить свого роду вступом до розуміння ідейно-художнього змісту музичного мистецтва тієї епохи. Музика в художньому баченні Жорж Санд постає «божественною мовою», «священним мистецтвом», «мовою небес». Устами Гайдна письменниця доносить до читача найвищу оцінку музики як мистецтва: «O musique! sainte musique! *ô génie de l'art!* que tu m'embrases, et que tu m'éprouvantes!» [12, 130-131(II)] («О музико! свята музико! о генію мистецтва! як ти мене захоплюєш і як ти мене лякаєш!»)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: [очерки] / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 254, [2] с.
2. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / Виктор Владимирович Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403, [1] с.
3. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство / Марк Александрович Зильберквит. – М. : Знание, 1982. – 56с.
4. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение / Андрей Кудряшов // Музыкальная академия. – 2002. – №1. – С. 139-145.
5. Сипа Л. М. Геній і талант у художній концепції Жорж Санд (на прикладі діалогії «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» / Л. М. Сипа // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – 2009. – Вип.2 (58), Ч. 3. – С. 36-51.

6. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / А. Н. Сохор. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.3. – 1976. – С. 729-751.
7. Ямпольский И. М. Импровизация // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / И. М. Ямпольский. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.2. – 1974. – С. 508-510.
8. Didier B. Sexe, société et création : «Consuelo» et «La Comtesse de Rudolstadt» / Béatrice Didier // Romantisme. – 1976. – Vol. 6. – №13. – P. 155-166.
9. Frappier-Mazur L. Ambigüités du politique: La musique populaire dans «Consuelo» et «les Maîtres sonneurs» / Lucienne Frappier-Mazur // Le siècle de George Sand [sous la dir. de D. A. Powell et de Sh. Malkin]. – Rodopi, 1998. – P. 34-44.
10. Gribenski M. Littérature et musique [Ressource électronique] / Michel Gribenski // Labyrinthe. – 2004. – №19. <http://labyrinthe.revues.org/index246.html>.
11. Lectures de «Consuelo», «La Comtesse de Rudolstadt» / [sous la dir. de M. Hecquet et C. Planté]. – Lyon : Presse universitaires de Lyon, 2004. – 479 [1] с.
12. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 1). – 402 ; 572, [1] p.
13. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 2). – 608, [1] p.

SUMMARY

The article studies the artistic comprehension of the concept of music the the basis on the novels by George Sand «Consuelo» and «Countess of Rudolstadt». The problems of the functioning of music supported by the aesthetic principles of the Romanticism period is researched.

Key words: romanticism, arts, music.

Людмила СОБЧУК

© 2009

ВИЯВ ЛІРИЗМУ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується вплив ліризму на прозу Миколи Вінграновського. Розглядається проблема художньої майстерності М. Вінграновського-прозаїка крізь призму наратології та міфопоетики.

Ключові слова: ліризм, проза, художня майстерність, міфопоетики, наратологія.

Коли Микола Вінграновський публікував упереміж свої поезії, новели і повісті, укладав ліричні збірки і прозові книжки, тоді вже літературні критики і його постійні читачі розрізняли стиль і світобачення таких прозаїків, як Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Григорій Тютюнник та інші шістдесятники – «діти війни» – тобто з-поміж ліриків і прозаїків, прихильників химерної прози і власне українського світовідчуття, безпомилково вирізняли Вінграновського. Скажімо, Володимир Дрозд не тільки «Маслинами», «Катастрофою», а й «Білим конем Шепталом», «Ірієм» давав підстави говорити про пильну увагу до тих міфем і мотивів демонології, засвоєних органічно на Поліссі, яких не було ні в ліриці, ні в прозі кіномитця, що вийшов із степів України. Коли з Поділля у прозу прийшов Є. Гуцало і щиро привітав автора «Атомних прелюдів», то багатьом їх ровесникам здалося, що оригінальний новеліст захоплено сприймає автора-лірика з іншим типом світовідчуття. І оповідання збірки «З горіха зерня» (1967), й оповідання з книжки «Білий кінч Шептало» (1969) – всі вони типологічно пригадували жанрово-стильові й ідейно-тематичні виміри тих прозових текстів, які тоді оприлюднював Вінграновський, – хоча б «Бинь-бинь-бинь» (1964).

Декому побоювалося, чи актор та оригінальний поет не ступає образними слідами виразних новелістів-оповідачів? Уже перші фрази «Нічного півня» Є.Гуцала провокували такі алюзії: «Осінній ліс був легкий і прозорий без жовтого листя, яке вже почало опадати, та від блілого проміння» [3, 3]. Чи остання новела з тієї збірки: «Блакитні вівці» з центральною постаттю Тиміша з надчутливим слухом, завдяки якому чутно, як «шепнув явір і змовницьки шушукнувся з